

F. S.
NASCIMENTO

A
ESTRUTURA
DESMONTADA

BIBLIOTECA DE CULTURA
SÉRIE C — LITERATURA
VOLUME 3

SUTOR, NE SUPRA CREPIDAM...

*“Quelle science égalerà jamais
la beauté d'une rose?”*

(Denys d'Arès)

*“Il faut toujours tout mettre
en question, même la rose.”*

(Paul Géraudy)

F. S. Nascimento decidiu que eu seria o apresentador deste livro, fruto da maturidade e da profundez por êle alcançadas, nos estudos literários.

Não pude atinar na razão da escolha, pois jamais passei de leitor curioso, autodidata angustiado pela certeza da própria ignorância. É verdade, temos em comum o gosto de comentar leituras, distração para o fim dos expedientes rotineiros, na mesma repartição que frequentamos. Mas não se pode daí inferir qualquer autoridade minha para opinar sobre um livro de crítica literária, assunto polêmico e empolgante pela natureza do seu objetivo e falta de definição exata de seu conteúdo.

A controvérsia reside, essencialmente, no confronto de duas tendências distintas: crítica-arte e crítica-ciência.

Arte é intuição, instinto, subjetividade que a gente não aprende, nem ensina. A Ciência usa regras preestabelecidas,

mede e conta, na tentativa de alcançar a verdade fugidia, através das fichas de um computador.

Há, também, a crítica dos elogios mútuos ou do desrespeito recíproco, conforme o autor e o crítico sejam ou não moradores da mesma torre de marfim. É o que João Ribeiro chamava “escola de inimigos e ocasião de muitos desconsoles em matérias prudenciais e íntimas” . . .

O livro que serve de tema para nossa apresentação se divide em duas partes distintas, mas coerentes na objetividade do estudo.

Na primeira, depois de declarada a sua adesão ao método integral de exame dos textos, defendido por Manfred Kridl, questiona o Autor, com muita erudição, a problemática do enredo, das personagens, do tempo, do espaço e das proporções existenciais, da estrutura verbal e do estilo na obra de ficção, procurando descobrir por estes caminhos o que êle chama, com muita propriedade, o universo verbal do ficcionista.

Na outra, nos dá F. S. Nascimento, uma brilhante aula prática, aplicando com tóda fôrça de súa cultura literária o método crítico integral, na análise minuciosa, “num corpo-a-corpo com o texto”, de duas obras de Durval Aires: Os Amigos do Governador e Barra da Solidão.

Embora o Autor diga que A Estrutura Desmontada não é um livro predominantemente estruturalista, o próprio título da obra o contradiz, que êle é realmente a análise rigorosa de todos os pormenores dos recursos utilizados por Durval Aires no seu processo de criatividade espontânea.

Afirma-se que a crítica subjetiva falha quando usa de critérios não literários na avaliação da criação literária; mas os próprios analistas — entre êles F. S. Nascimento — confessam que não podem concluir do valor de uma obra literária pelo reconhecimento e desmonte da estrutura ficcional. Existe algo mais, imponderável . . . subjetivo.

Não desconheço que a literatura já se definiu como “a subtle mastery of the verbal art”, nem menosprêzo à validade dos critérios literários do “close reading” ou do “detailed study of actual words on the page”; mas ainda penso que

para fazer da crítica um corte do texto, uma visão global do seu conteúdo, é necessário mais arte do que ciência.

Prêso ao verde dos gramados, à tonalidade das rosas ou à presença inoportuna das formigas, o analista estrutural simplesmente não vê a beleza do jardim!

Tome-se, por exemplo, o mundo de Kafka: um pesadêlo, onde tudo — espaço, tempo, as formas comuns do pensamento — tudo é distorcido ou abolido como para refletir a nossa contemporaneidade ou dissimular o nosso niilismo!

E que dizer de Gottfried Benn confessando que esperou vinte anos por uma nova inspiração para escrever a segunda estrofe de sua "Welle der Nacht"?

É preciso considerar também os níveis de estrutura, fora dos quais corremos o risco de distorções irreparáveis. Lembro a afirmação de Wiener: "os seres vivos não são vivos (segundo tudo indica) além do nível das moléculas".

Já houve quem dissesse — creio que foi a escritora norte-americana Marguerite Wilkinson — que para escrever era necessário ter coragem física e tanto se exercitou que acabou morrendo afogada...

Estou mais do lado daqueles que afirmam que não há escrever sem primeiro viver e acho que êste é o segrêdo dos livros imortais.

Não fecho à ciência, e a tôdas as formas de especulação científica, a porta da literatura; mas acho que seus domínios devem ficar sob o govêrno indisputado dos sentimentos, desta subjetividade que nos vem do fundo d'alma, daquelas emoções que tantas vêzes me fizeram rir ou chorar com um livro na mão, sem que eu sentisse a necessidade de explicar o motivo do meu riso ou analisar a razão de ser das minhas lágrimas.

Isto não significa, todavia, que eu não reconheça a crítica científica como um meio de alcançar o completo desempenho de sua finalidade.

Absolutamente. Acho-a insubstituível como instrumento de análise do texto; nunca o fundamento exclusivo de nosso juízo sôbre a obra literária.

Fosse válida a crítica científica, Rilke não teria escrito coisas assim: Não há nada menos apropriado para tocar numa obra de arte do que palavras de crítica, que sempre resultam

em mal-entendidos mais ou menos felizes... Uma obra de arte é boa quando nasceu por necessidade... nada a pode alcançar tampouco quanto à crítica...

Estaria Rilke ressentido com os críticos de um grande jornal berlinense que durante três anos engavetaram seus sonetos?

Não chego ao ponto de considerar “a paixão de explicar como o maior adversário do bom juízo”; mas, penso que no exame de um livro, de um quadro ou de uma escultura, devemos deixar margem para o que nos falta de compreensão no momento, para aquilo que não se ajusta às medidas convencionais, sempre aquém da capacidade criadora dos gênios.

Isto me faz lembrar C. S. Lewis, ao fazer a crítica às avessas, isto é, em vez de criticar livros, critica os leitores...

Dou um exemplo: Quando jovem, naquela idade irresponsável, dos versos de Rimbaud:

“On n'est pas sérieux, quand on a dix-sept-ans”, li e reli o Werther e não consegui vencer as primeiras páginas do Dom Quixote. Anos depois, já cinquentão, as aventuras do engenhoso fidalgo me encantaram e, voltando à estória do amor infeliz da personagem goetiana, não tive ânimo sequer de folhear o pequeno volume.

Não me estenderei mais nesta apresentação desataviada e desnecessária. O autor é bem mais conhecido nos meios literários brasileiros, onde já firmou o conceito de crítico abalizado, do que o apresentador.

Afinal de contas, eu só queria corresponder à gentileza de F. S. Nascimento, realçando ainda mais, no confronto com a minha incompetência, a seriedade de um livro que será um novo caminho para a crítica literária, no Ceará.

Crítica necessária e indispensável ao desenvolvimento e a afirmação de nossa literatura, que tanto tem padecido dos males do elogio mútuo.

Tenho na consciência o peso de ter infringido a sábia advertência de Apeles; mas deixei bem claro que em matéria de literatura eu dou mais relêvo aos sentimentos do que à razão.

NEWTON GONÇALVES

Introdução

Sob a impressão de um estudo de Manfred Kridl, afirmou Afrânio Coutinho, anos atrás, que a crítica somente atingiria o seu objetivo quando, na sua execução, fôsem utilizados todos os meios ao seu alcance para o completo desempenho dessa finalidade. Daí parecer-lhe ideal, na época, a adoção do método que estava sendo propugnado pelas correntes e figuras mais avançadas em todo o mundo. Referia-se o divulgador do *new criticism* no Brasil ao *método integral* que, na sua formulação, pretendia abranger tôda a estrutura interna do contexto ficcional, permitindo, dêsse modo, uma visão global dos elementos usados na sua armação estética. Suas palavras levavam à conclusão de ser o melhor sistema de aferição da obra literária aquêle que conseguisse "conciliar várias perspectivas com a técnica do *close reading, close scrutiny style, close verbal analysis e detailed study of actual words on the page*". (1)

De princípio, Wellek e Warren se mostraram quase indiferentes à contribuição de Manfred Kridl, limitando-se a incluir no acervo bibliográfico da sua *Teoria Literária* alguns dos seus trabalhos mais conhecidos, dentre os quais o *The Integral Method of Literary Scholarship*, a que também se referiu Afrânio Coutinho. Só mais tarde, noutro dos seus livros, tornaria Wellek a reportar-se ao crítico polonês, já então para ressaltar a posição

1) Afrânio Coutinho. **Correntes Cruzadas**. Rio de Janeiro, Editôra A Noite, 1963, p. XIII e XV.

do seu pensamento nas modernas correntes estéticas, afirmando ter êle produzido e inspirado muitos estudos formalistas, dentro da sistemática da escola russa. Seu próprio método integral, acrescentava, constituía um poderoso ataque contra aquêles que insistiam em avaliar a obra de criação literária, pondo em prática critérios não literários. (2)

Mais recentemente, êsse postulado estético voltava a ser defendido por Efim Etkind, ao afirmar ser a obra literária um organismo vivo que existia como qualquer entidade dinâmica e, como tal, devia desenvolver-se segundo as suas próprias leis interiores. Na composição desse organismo, apontava como fundamental a interação de conteúdo e forma, visto como, excluídos os elementos estéticos, como o estilo, o arranjo verbal etc., a parte conteudística haveria de ficar irrecognhecível, informe, lembrando um amontoado de peças a aguardar o artesão para lhe imprimir a forma ideal. (3)

Os princípios estéticos do pensamento marxista vinham colocar a obra de arte na mesma interdependência de valores, fixando o processo criativo numa unidade orgânica indissolúvel de conteúdo e forma. Por meio dessa fusão, dotada a refletir sensorialmente a realidade circunstancial, não só concebia a tipificação do homem, com os seus sentimentos, idéias, instituições e coisas, como se advertia dos condicionamentos do seu destino e das tomadas de posição no seu ambiente histórico-social. Por isso, sem esquecer a importância do conteúdo, para a estética marxista, somente a forma seria capaz de quebrar as ligações desse jôgo existencial, de fundir evocadamente os momentos essenciais da vida e, conseqüentemente, de fechar em si a individualidade da obra de criação literária ou artística. (4)

Por essa perspectiva do pensamento marxista, propôs-se Emil Volek a penetrar o universo ficcional de Alejo Carpentier, começando por dirigir o seu enfoque crítico para *O reino deste mundo*. Para atingir a pretendida extensão da sua tarefa, teve

2) Cf. René Wellek. **Concepts of Criticism**. New Haven, Yale University Press, 1963, p. 279.

3) Cf. Efim Etkind. "Sujet-Style-Contenu". In **Philologica Pragensia**. Praga, Ceskoslovenska Akademie Ved, n.º 2, 1967, p. 65.

4) Cf. George Lukács. **Introdução a uma estética marxista**. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1968, p. 214 e 275

que fazer uso de um método de análise capaz de englobar não só "la organización del material en la estructura artística", como também "las relaciones de esta con los aspectos maravilloso, musical y social". (5) Não preocuparam a Volek apenas as particularidades relacionadas com a armação da narrativa, mas, sobretudo, os efeitos no processo criativo da conversão do novelista cubano ao realismo mágico e sua adesão à marcha histórica do povo haitiano. É que tinha diante de si uma obra de ficção que, por detrás da sua plumagem maravilhosa, encerrava uma documentação extremamente verdadeira, em que se reproduziam fatos, nomes de pessoas, lugares e ruas, além de ocultar, sob a sua aparente intemporalidade, um minucioso cortejo de datas e cronologias.

Dos caminhos apontados por Manfred Kridl à experiência crítica de Emil Volek, nada, porém, ficara definido sobre os meios de aferição da obra literária, continuando-se a adotar critérios judicativos que se diversificavam de acôrdo com determinada corrente estética ou com as aptidões do julgador. Dêsse modo, a visão do crítico moderno continuou a avançar em direção do texto, até alcançar o *close verbal analysis* ou, sem perder de vista os microrganismos de que se compõe a narrativa, a alargar-se em perspectiva, em tomadas de consciência dos fatores extrínsecos que se refletem na obra de ficção. No primeiro caso, a análise tendeu a fechar-se num *detailed study of actual words*, sem conduzir, às vêzes, a nenhum resultado lógico; no segundo, passou a abrir-se em leque, buscando na realidade objetiva as proporções fenomênicas do universo ficcional.

Inspirados por tudo isso, resolvemos discutir os principais aspectos da longa ficção, na tentativa de esboçar um esquema de trabalho tão ambicioso quanto o aplicado por Emil Volek na análise e interpretação de *O reino dêste mundo*. Com a programação dessa tarefa crítica, propomo-nos a realizar, posteriormente, não só a dissecação de unidades isoladas dentro da estrutura da narrativa, como, sobretudo, a aferição dos elementos que integram o processo de montagem da obra de ficção, desde a pre-

5) Emil Volek. "Análisis e interpretación de *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier". In *Ibero-Americana Pragensia*. Praga, Universidad Carolina, Año I, 1967, p. 23.

ferência do vocabulário e conseqüente significação no contexto verbal, até os relacionamentos mais íntimos da personagem na extensão vertical do seu mundo de formas simbólicas.

Dentro dessa prospecção estética, começamos por questionar o problema do enredo, argumento ou assunto, daí evoluindo, ingressivamente, até chegar aos enfoques da unidade vocabular, da estrutura verbal e das peculiaridades estilísticas, estágios em que, sob o ponto de vista formal, repousa a individualidade da criação literária.

Vêm de Aristóteles as primeiras noções sobre a arquitetura do enredo, sendo sua a definição de que "the plot is the imitation of the action" e, como resultado de uma soma de incidentes, o *first principle* ou *soul of a tragedy*. Guiado pela sua percepção crítica, já diversificava o argumento em simples e complexo, levando em conta, naturalmente, o intrincado jôgo das paixões humanas. E o mais importante é que, na verificação dos elementos formais da tragédia, via justificar-se essa complexidade dentro dos limites do próprio entrecho dramático, situando-a, portanto, na estrutura interna do assunto. (6)

Mas o testamento estético de Aristóteles, se considerado por alguns atual e eterno, por outros passou a ser tomado mais como uma limitação de perspectiva do mundo grego do que uma visão condensada da realidade do seu tempo, Incluía-se na segunda corrente Araripe Júnior, por entender que o problema da representação fôra por êle tratado, sobretudo, como um fenômeno natural, não passando o seu conceito de mímese, encarado mecânicamente, de uma imitação da natureza. E, procurando consolidar o seu ponto de vista, advertia que "a tragédia, na sua época, só podia ser examinada na ação do artista — na técnica", não conseguindo o filósofo ateniense ir além disso, porque "não se habilitara, como o psicólogo moderno, para sondá-la na própria alma humana, na alma do artista, fora dos processos do ofício". (7)

6) Cf. James Sanderson & Everetti Zimmerman. **Medea, Myth and Dramatic Form**. Boston, Houghton Mifflin Company, 1967, p. 266-267 e 270.

7) T. A. Araripe Júnior. **Ibsen**. Pôrto, Lello e Irmão Editôres, 1911, p. 15.

O depoimento crítico de Araripe Júnior pressupunha um limite, sem determinar, contudo, que a ação inferida por Aristóteles estava condicionada às próprias limitações do enredo, do entrecho dramático. Berveiller, que chegou a considerar irrealis as características da tragédia grega, foi talvez mais longe, encontrando no processo de tipificação do homem e dos demais valores fenomênicos em jôgo os fundamentos dessa possível irrealidade. Daí ter afirmado que "êsse teatro — tão diferente do nosso, essencialmente realista — que êsse teatro, tão distante da vida, da nossa vida, por incapacidade ou propósito deliberado, falhou na missão essencial do teatro, que é o de recompor, usando para isso de ficções, a imagem integral, exata da vida". Concordava, entretanto, que "a verdade que os gregos pretendiam traduzir ou sugerir no palco não era a verdade cotidiana e comum, que a vida largamente nos oferece, mas uma verdade poética, mais verdadeira do que a própria verdade". (8)

No caso específico da estrutura do enredo, a crítica de Berveiller procurou estabelecer a distância que separava a poesia trágica do romance, mostrando que, enquanto êste gênero tratava das relações entre os homens, individual ou socialmente, o que a tragédia em sua origem punha em cena eram as relações entre os homens e os deuses ou, mais precisamente, entre os homens e o destino. Justificava, dêsse modo, o fato de o mistério e a emoção religiosa ocuparem tamanho espaço no desenvolvimento do assunto, constituindo-se as molas propulsoras do teatro de Êsquilo, Sófocles e Eurípides. Tomando por base os condicionamentos do mundo esquiliano, chegava Berveiller à conclusão de que, o que se impunha na contextura íntima do drama, era a crença, profundamente grega, na rivalidade dos homens e dos deuses e no castigo engendrado pela ambição humana. (9)

Antes de Berveiller, já Forster havia pôsto em discussão o conceito aristotélico do enredo, discordando da generalização de que tôda a forma de ação resultasse da felicidade ou miséria do homem. Ao definir, em oposição, a *story* como uma narração de fatos ou acontecimentos arranjados numa seqüência temporal,

8) Michel Berveiller. *A Tradição Religiosa na Tragédia Grega*. São Paulo. Companhia Editôra Nacional, 1935, p. 13-14 e 19.

9) Idem, *ibidem*, p. 82

concluía por afirmar que o “plot is also a narrative of events, the emphasis falling on causality”. (10) Apenas, se em ambos os aspectos do romance tinha de se levar em conta o problema do tempo, no segundo a ênfase dada à causalidade se fazia de modo tão incisivo, que permitia fôsse esquecida a sua importância na estrutura ficcional. Dêsse modo, perdida a noção de temporalidade, passavam os elementos internos da trama a mover-se livremente, até onde suas limitações o permitissem.

De *The Egoist*, de Meredith, que apontava como exemplo de uma grande organização novelesca, passou Forster a considerar o problema do assunto em *Great Expectations*, de Dickens, depois em *The Dynasts*, de Thomas Hardy e *The Vicar of Wakefield*, de Goldsmith, para se deter, mais demoradamente, em *Les Faux Monnayeurs*, de Gide. No romancista francês, prendeu-lhe a atenção à técnica de narrar, observando a maneira como fragmentos de enredos se juntavam para fundir o lineamento de um destino — do jovem Olivier. Percebeu idêntico processo com relação a George, não tomando, porém, nenhuma das seqüências existenciais como núcleo da ação. Foi numa discussão entre Édouard e alguns amigos que o crítico inglês procurou situar o eixo do romance de Gide, afirmando conclusivamente: “This passage is the centre of the book. It contains the old thesis of truth in life versus truth in art, and illustrates it very neatly by the arrival of an actual false coin.” (11)

Na opinião de Scholes e Kellogg, a grande narrativa de Proust ainda se inclinava para o convencional, com os seus enredos autobiográficos firmados na redescoberta de si mesmo. Ressaltavam, porém, que a sua técnica de narrar já se encaminhava para a fase de mudanças a que iria submeter-se a estrutura fictiva, com o argumento se fragmentando em múltiplos pedaços, a exemplo de um espelho partido, ou desenvolvendo-se à maneira de uma composição musical, com as suas divisões rítmicas, melódicas e harmônicas. Na apreciação dêsse aspecto do romance proustiano, verificaram então que em *À la recherche du temps perdu* as situações se repetiam como se fôsem variações em

10) E. M. Forster. *Aspects of the novel*. Middlesex, Penguin Books Ltd., 1968, p. 93-94.

11) Idem, *ibidem*. p. 108.

tôrno de um mesmo tema, enquanto as personagens, vistas separadamente ou em grupos, lembravam, no seu modo de locomover-se, uma dança de Anthony Powell, em *The Music of Time*. (12)

A estrutura do enredo partia-se, multiplicava-se em variações contrapontísticas, em tomadas de ângulos de uma mesma realidade, para finalmente juntar-se numa visão global da história, na experiência ficcional de Lawrence Durrell, com o seu *Quarteto de Alexandria*. Dentro dessa mesma linha de criação, Alejo Carpentier publicava *El acoso*, em 1956, "obra de virtuosidade formal fascinante", que avultava no interesse da crítica pelas "muchas minucias en el montaje temático de la acción". (13) Ao estruturar essa novela sob os moldes de uma composição musical, em forma de sonata (exposição, tema, variações e conclusão), abria Carpentier mais um caminho para a moderna prosa de ficção, fazendo substituir a seqüência temporal pelos fluxos de consciência (variações) e os modelos da narrativa tradicional pela técnica do *flash-back*.

Situando-se no extremo oposto do conceito aristotélico do enredo, o *Nouveau Roman* punha em xeque, finalmente, tôdas as formas de realização da arte narrativa, desde os romanceiros medievais e *story-tellers* até o romance psicológico, de escavações da natureza íntima do homem, culminando os seus princípios estéticos por questionar a problemática da criação literária em Faulkner, Camus e Sarte, seus antecessores imediatos. A falta de herança ou de meios de comparação, o novo processo ficcional passava a justificar-se pela própria ausência de forma, apoiando-se sobretudo no conceito de que a força do romancista haveria de fundamentar-se naquilo que êle se propunha a inventar em plena liberdade, sem nenhum modelo. O *Nouveau Roman* impunha-se, em suma, como uma das atitudes mais audaciosas do moderno apocalipse, segundo a concepção de Ker-

12) Cf. Robert Scholes & Robert Kellogg. *The Nature of Narrative*. New York. Oxford University Press, 1968, p. 237-238.

13) Emil Volek. "Análisis del sistema de estructuras musicales e interpretación de *El acoso* de Alejo Carpentier". In *Philologica Pragensia*. Praga, Ceskoslovenska Akademia Ved n.º 1, 1969, p. 5.

mode, só repetindo a si mesmo, fracionando a si mesmo, modificando a si mesmo, contradizendo a si mesmo. (14)

O processo narrativo que pretendemos discutir pode enquadrar-se, em princípio, no conceito de fase ou aspecto da vida. Mas o momento existencial captado (ou inventado) pelo ficcionista já flui sem argumento fixo, definido, constituindo-se mais uma montagem de quadros, em disposição aparentemente arbitrária, do que uma seqüência biográfica urdida nos moldes da ficção tradicional. Como num jôgo de dados, os acontecimentos afloram ao plano objetivo de modo imprevisível, inconseqüente, livre, sem ordem preestabelecida, refletindo o fenômeno nas significações do mundo à volta das personagens que, tal como em Robbe-Grillet, não chegam a ser mais do que parciais, provisórias e contestáveis entre si. Exclui-se, por êsse meio, a idéia da completa onisciência, da visão global do narrador, no que diz respeito aos lineamentos dos destinos e aos procedimentos anímicos de cada ocupante do universo ficcional.

As personagens nas histórias primitivas eram invariavelmente sem contornos, estáticas e absolutamente opacas, escreveram Scholes e Kellogg. (15) Êsse elemento da ficção, que foi estudado pelos dois críticos norte-americanos desde Homero até Joyce, Faulkner e Virgínia Woolf, ganhou forma na poesia épica com a tipificação do herói, e diversificou-se em conceituações diacrônicas, decrescendo progressivamente a sua estatura, humanizando-se, até chegar às dimensões do anti-herói, do homem comum, sem retoques e às vêzes sem imagem definida. São assim as criaturas que vivem no mundo beckettiano, ou que caminham, sem passado conhecido ou presente identificado, diante da objetiva de Alain Robbe-Grillet.

Longo e diverso foi, portanto, o caminho percorrido pela personagem de ficção. Configurada imagisticamente na poesia homérica, sua encarnação se dava na tragédia grega, sob a expectativa de uma multidão que lotava as múltiplas fileiras do teatro de Dionísio. Baseado em estudos realizados por arqueólogos, conseguiu Barveiller armar uma visão do seu proscênio em

14) Cf. Frank Kermode. **The Sense of an Ending** (Studies in the theory of fiction). New York, Oxford University Press, 1969, p. 19.

15) Cf. Scholes & Kellogg, op. cit., p. 164.

que, calçados de coturnos, graves personagens, figurando deuses ou reis, trocavam palavras que mais pareciam oráculos. Além dos coturnos, outros meios eram usados na obtenção dos efeitos cênicos, tais como longos mantos de esplendor oriental e cinturas muito subidas, permitindo que os figurantes se diferenciassem do indivíduo comum. Dêsse modo, podiam os autores gregos fazer que os homens, metamorfoseados em heróis, parecessem mais belos e mais altos do que eram.

Mas, se no teatro grego eram os mesmos os recursos técnicos utilizados para a tipificação do herói, no conteúdo da tragédia os seus atributos morais ou sociais já se diversificavam, alcançando diferenças profundas, de acôrdo com as tendências de cada poeta e com a sua concepção do universo. A ação resultante das variações de perspectiva, dos pontos de vista, se incluíam na própria personalidade do herói, para quem, como núcleo temático, haviam de convergir, sob a atração de fôrças imponderáveis, todos os reflexos da realidade imitada.

É importante ver como os atributos da personagem se reduziam ou alargavam, em decorrência do processo mimético a que se submetiam. Em seu estudo sobre Medea, procurou H.D.F. Kitto alargar-se em considerações a respeito dessa particularidade conteudística, revelando aspectos pouco conhecidos dêsse teatro que tão profundamente marcou tôdas as formas de expressão literária, exercidas ao longo de mais de dois milênios, e que continua a influir na formação espiritual dos grandes ficcionistas do nosso tempo. O que observou Kitto acêrca do processo poético-fictivo de Sófocles e Eurípedes bastou para justificar a razão dessa constante atualidade. É que, enquanto no primeiro, o núcleo da ação se concentrava no destino de um herói, do homem, no segundo, o conceito do protótipo abrangia tôda a complexidade de um grupo, resultando numa análise da tragédia da sociedade. (16)

Começando pelo *Arthurian Romance*, Wilbur Cross ensaiou tôda a história da personagem de ficção, desde o seu nascimento com os *story-tellers* até às experiências de Stevenson e Kipling, verificando, já nos romances de cavalaria, que a figura do herói

16) Cf. H. D. F. Kitto. In *Medea, Myth and Dramatic Form*, cit. p. 292.

(ou da heroína) chegava a constituir, por vêzes, "the subtlest piece of psychological analysis in medieval fiction". Na idealização de um tipo dessa época, viu delinear-se "a character whose presance of itself brings the story down from the heights of romance to the plains of real life". (17) O termo *romance* servia, então, para designar a *novel of character* e a *novel of incident*, ocorrendo, no primeiro aspecto, que o interesse da narrativa se dirigia para a descrição pessoal do homem, do retrato moral, em prejuízo da fabulação, e, no segundo, se concentravam as atenções no acontecimento ou assunto, enquanto a personagem se definia através dos lineamentos do seu destino.

A partir do romance de incidentes de Daniel Defoe, passou Cross a examinar os vários aspectos da ficção, já dentro de fases cíclicas da história literária inglêsa, deixando sempre informações valiosas sôbre a evolução conceitual da personagem. Variando de posição, de importância no contexto ficcional, de acôrdo com os assuntos explorados e as tendências estéticas de cada escritor, a figura do protagonista mergulhava, finalmente, no realismo de William Thackray e Charlotte Bronte, reagindo de dentro da sua nova condição contra o sentimentalismo dos *patterns* que a antecederam.

Do velho conceito de personagem como tipo moral, segundo o testamento crítico de Aristóteles, evoluía o protagonista, dentro do próprio contexto fictivo, para o de personalidade, investindo-se já de qualidades inerentes à verdadeira criatura humana. Nesse estágio da sua caracterização, ingressava a personagem no processo integral da existência, passando a dominar não só "the language of everyday life, even with a tinge of its slang", (18) como em Jane Austen, mas também os "habits, hair style, hobby, attitude toward work, and all of the complex attitudes and feelings that define the individual". (19) Essa a maneira de tipificar o homem no romance de costumes do século XIX.

Alienando-se da realidade objetiva, imergia a personagem de ficção num mundo enigmático e brumoso, de visões subjetivas

17) Wilbur L. Cross. *The Development of the English Novel*. New York, The Macmillan Company, 1928, p. 6.

18) Idem, *ibidem*, p. 123.

19) C. Carter Colwell. *A Student's Guide to Literature*. New York, Washington Square Press, 1968, p. 13.

vas, passando a sua existência a fluir dentro de uma linha de profundas curvas verticais, perdida nos labirintos da mente. O debate interior que nascia com Homero através do *fear-monologue* reproduzia-se de maneira mais complexa nas falas solitárias dos atores gregos, para ganhar a forma de monólogos interiores nas reflexões de Ricardo II e na meditação delinquente de Hamlet e, finalmente, transformar-se em fluxos de consciência (*stream of consciousness*) no romance psicológico de Meredith e Dostoievski.

No romance proustiano, a técnica da caracterização impunha uma mudança na própria estrutura da narrativa, em razão da experiência ficcional do autor. Mas, as suas linhas mestras se plantavam, ainda, entre o processo convencional de tipificação e as fórmulas de moldagem do protagonista pelas suas qualidades idiossincráticas ou, como em Dostoievski e mais tarde em Kafka, pela soma de conflitos que a sua existência íntima haveria de encerrar. Além de incluir no contexto fictivo a figura do narrador, dispôs-se Marcel Proust a construir a sua galeria humana de fragmentos de vidas, de traços de pessoas reais e até de retratos de corpo inteiro, como no caso de Charles Swann, (20) o que, nessa particularidade, não vinha acrescentar nenhuma novidade à prosa de ficção. Apenas, em vez de enchê-la de angústias e conflitos, preferiu animá-la por meio de outros recursos anímicos, de lembranças, de impressões e de emoções experimentadas e vividas.

Mas, pela maneira como os elementos fundamentais da ficção se colocavam em *À la recherche du temps perdu*, a técnica de afirmação da personagem experimentada por Proust se fazia dominante na literatura do século XX, repetindo-se, sob vários aspectos formais, na construção de romances como *Lord Jim*, de Conrad, *The Good Soldier*, de Madox Ford, *Absalom, Absalom*, de Faulkner e *Alexandria Quartet*, de Lawrence Durrell. Já então a arquitetura ficcional se reduzia a um método que consistia em dissolver a realidade nas múltiplas e multivalentes reflexões da consciência, observação de que partiam Scholes e

20) Cf. Alvaro Lins. *A técnica do romance em Marcel Proust*. 3a. ed., Rio de Janeiro, Editôra Civilização Brasileira, 1968, p. 30 e 32.

Kellogg para mostrar que a moderna arte da narrativa tendia a caracterizar-se, em síntese, pelo fluxo que vertia de uma abertura entre uma forma sensível e uma projeção real, permitindo situar a personagem num plano muito mais próximo da verdade do que haviam conseguido os romancistas do século passado.

Porém, persistindo a idéia do narrador, perdurava o con-
coito do herói, do protagonista capaz de não só conhecer a si
próprio, como de penetrar, através de percepções ditadas pela
onisciência, a alma do seu interlocutor, das pessoas que habita-
vam o seu mundo de formas simbólicas. Essa figura extraordi-
nária que Homero batizara de Ulisses, e que, com mil nomes
outros e sob disfarces inumeráveis, alcançava o século XX aba-
tida pelo cansaço e minada de tôdas as doenças psíquicas do uni-
verso, reduzia-se, finalmente, à expressão mais simples no pro-
cesso fictivo de Kafka, nada possuindo, nem família, nem rosto
sequer, e contentando-se apenas com uma inicial para marcar a
sua passagem pela vida. O *Nouveau Roman* restituía ao anti-
herói kafquiano a estabilidade no espaço objetivo, mas lhe
partia a alma, tirava-lhe o direito de nutrir-se só de angústias e
pesadelos. Em compensação, aguçava-lhe o interêsse pelos pro-
blemas da sua época, ampliava-lhe a responsabilidade perante o
mundo, fazendo do protótipo do velho romance um homem de
"verdade", capaz de ver, sentir e imaginar, um homem situado
no espaço e no tempo, condicionado pelas suas próprias emo-
ções. (21)

Animada e revestida, portanto, dos mesmos elementos e atri-
butos que formam o complexo orgânico da criatura humana, a
personagem de ficção passava a suscitar outro problema não
menos relevante, que era o da "question of point of view, or the
relation between the narrator and his subject matter". (22) Prin-
cípio básico da estrutura ficcional — escreveu Colwell —, o ponto
de vista se revestia, conceitualmente, da finalidade de identi-
ficar a condição ou estágio da experiência romanceada, consti-
tuindo, por isso mesmo, "the most relevant single critical concept

21) Cf. Alain Robbe-Grillet. **Por um novo romance**. São Paulo, Edi-
tora Documentos, 1969, p. 93.

22) Richard Stang. **The Theory of the Novel in England**. New York,
Columbia University Press, 1966, p. 107.

for fiction". (23) A tudo isso, acrescentava Alfred Kazin que, mais do que a soma das reacionárias opiniões sociais de Dostoiévski, do que a sensibilidade de Proust e o pessimismo de Melville diante da magnitude do divino, era "a writer's point of view that gives us our immediate experience of his mind in all its rich particularity". (24)

No romance tradicional, a figura do protagonista repontava e permanecia no tópo da história, enquanto os demais participantes eram conduzidos num plano de inferioridade, sem ultrapassarem, jamais, os limites do subenrêdo. Isso significava dizer que o ponto de vista era privilégio do herói, concentrando-se no seu destino e nas suas palavras o maior interêsse da narrativa.

De três modalidades de ponto de vista fez uso Machado de Assis em *Quincas Borba*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Memorial de Aires*. No primeiro livro, o romancista procurou conduzir a narrativa à distância, na terceira pessoa, incorporando à personalidade de Rubião, mimeticamente transfiguradas, as idéias, observações e vivências que formam o núcleo da ação; no segundo, mudou a posição do narrador, passando a sua voz a soar na primeira pessoa, em forma autobiográfica. Em ambos os casos, porém, continuou o ponto de vista a expressar-se ativamente, refletindo, em palavras e atos, as projeções tipológicas de Rubião e Brás Cubas. No terceiro, todavia, foi o narrador postado numa permanente atitude da passividade, funcionando sobretudo como observador dos destinos que cruzavam pela sua vida. Daí relacionar-se o ponto de vista do Conselheiro Aires mais com o *eye-witness*, de que se ocuparam Scholes e Kellogg. (25)

Esse recurso técnico, tão diversamente utilizado por Machado de Assis, reformulava-se na prosa de ficção de William Faulkner, submetendo-se a mudanças radicais que permitiam uma múltipla visão da história romanceada que, conhecida só em parte pela voz de um dos narradores, se completava posteriormente,

23) C. Carter Colwell, op. cit., p. 101.

24) Alfred Kazin. "Faulkner in his fury". In *Modern American Fiction*. New York, Oxford University Press, 1967, p. 169.

25) Cf. Scholes & Kellogg, op. cit., p. 256-265.

de maneira contrapontística, através de outras fontes. (26) Outra experiência igualmente arrojada era feita por Francisco Ayala, ao estabelecer numa só narrativa (a *Tragicomedia de un hombre sin espíritu*) três formas de ponto de vista. No primeiro capítulo, por exemplo, "el narrador es el fingido autor de la novela que nos cuenta cómo había recibido, había algún tiempo, la carta de Miguel que da origen al libro"; no segundo, a narração já se processa em tempo de memória, com o próprio Miguel contando a sua aventura e, do terceiro em diante, assenta-se, em definitivo, a posição do narrador, cuja voz se transfere para a terceira pessoa, assumindo o autor "toda la autoridad y la omnisciencia del escritor que se mantiene fuera de la acción". (27)

Estabeleciam Faulkner e Ayala, com as mudanças impostas à estrutura da narrativa, novos padrões técnicos para o romance moderno, subtraindo ao herói a exclusividade do ponto de vista. Na linguagem apocalíptica de Beckett, esse processo opinativo, de autodefinição existencial, chegava a imergir em pleno nimbo, em que as criaturas que eram postas diante dos nossos olhos ocupavam as frases da narrativa "no lugar do ser inapreensível que sempre se recusa a aparecer no livro, o homem incapaz de recuperar sua própria existência, aquele que nunca consegue estar presente". (28) Mas, as perspectivas do ponto de vista, empanadas e confundidas no teatro beckettiano, ressurgiam noutros processos novelescos da atualidade, já fragmentadas na sua visão e condicionadas a processos peculiares de montagem.

Os recursos técnicos de abordagem e sublimação da realidade continuavam a diversificar, ressaltando-se, dentre as experiências mais notáveis na ficção e na poesia moderna, o *individual view of life* de Malcolm Lowry, (29) o *mythical world view* de Joyce, o sinuoso ponto de vista de Faulkner e Ayala, o imponderável *world view* de Beckett e o *tripartite view*

26) Cf. Assis Brasil. **Faulkner e a técnica do romance**. Rio de Janeiro, Editôra Leitura, 1964, p. 18-19.

27) Keith Ellis. **El arte narrativo de Francisco Ayala**. Madri, Editorial Gredos, 1964, p. 30-31.

28) Alain Robbe-Grillet, op. cit., p. 76.

29) Cf. Dale Edmonds. "The short fiction of Malcolm Lowry". In **Tulane Studies in English**, 1967, New Orleans, Tulane University, vol. 15. p. 69.

de Tennyson. (30) Violentando, porém, tôdas essas perspectivas generalizadoras do homem e do seu universo (com exceção feita ao *individual view of life* de Lowry), vinha o *Nouveau Roman* estabelecer o raio de visão e circunscrever a capacidade de perceptiva da personagem, reduzindo-os àquilo, e nada mais do que aquilo que o homem era capaz de distinguir pelo olhar, ou sentir e cogitar pelos seus dons sensoriais e intelectivos, nada mais, portanto, além da sua experiência particular, limitada e incerta, e de que, na sua condição espaço-temporal, poderia fazer-se o próprio narrador.

Feitas essas considerações, encaminhamo-nos para outros aspectos de igual importância na prosa de ficção. Ensina Paul Ilie que, antes de tratar de coisas tão significativas como os caracteres, o interesse dramático, o estilo, haveria o romancista que resolver o problema das proporções do seu universo literário, tarefa que implicaria em fazer surgir de páginas inertes, sem relevos e contornos, representações humanas dotadas de quantas dimensões tivesse a própria vida do leitor. (31) Mas, para construir um mundo com essas medidas e com êsse equilíbrio fenomênico, teria o ficcionista que conhecer, através de observações e vivências, os padrões e os relacionamentos do homem na engrenagem social, em cujas bases se firma e projeta, guardados os atributos de continuidade, infinidade e uniformidade que caracterizam as leis do espaço euclidiano.

Com essa polivisão, ver-se-ia o ficcionista capacitado a organizar o seu universo de unidades de sentido, partindo, já então, para armá-lo numa das duas ~~esperas~~ nomeadas por Ilie: a real, em que pessoas e lugares existem materialmente e podem ser situados no espaço pelas suas relações tangíveis, e a imaterial, de conotações sensoriais e afetivas, em que consegue adentrar-se nos domínios do imaginário até romper a conexão com o mundo novelesco, de formas visualizáveis. Porém, qualquer que fôsse a realidade da ficção, a sua estrutura haveria de começar no deslinde, traço de união entre o ilusório e o verdadeiro, entre o

30) Cf. Thomas J. Assad. "Tennyson's use of the tripartite view of man in there songs from *The princess*". In *Tulane Studies in English*, cit., p. 31-58.

31) Cf. Paul Ilie. *La novelística de Camilo José Cela*. Madri, Editorial Gredos, 1963, p. 77.

que é meramente percebido e o que efetivamente existe, entre o subjetivo e o objetivo.

Configurado o mundo novelesco, daí por diante a impressão que se passaria a ter era de que a existência estava fluindo diante de nós, corporificada no contexto da narrativa. E, se não chegasse a refletir, com exatidão absoluta, os modelos que representava, não deixava de guardar, mesmo assim, as proporções físico-psíquicas de extensão, altura e profundidade que definem o complexo orgânico da criatura viva. Se as próprias leis da ficção não exigiam devesse a figura do protagonista englobar em si tôdas as qualidades, obrigações e necessidades inerentes à pessoa humana, era porque, se numa realidade — a ontológica — o destino do homem se delineava numa seqüência ininterrupta, sem nada escapar ao seu dia-a-dia, noutra — a fictiva — os lineamentos já deviam apresentar-se elevados em sua essência, depurados de tudo que existe de irrelevante ou excrescente, resultando a matéria assim trabalhada numa vida aparentemente autônoma e capaz, portanto, de repousar em si mesma.

Partindo dessa visão bidimensional da vida, caberá ao crítico verificar o problema do equilíbrio de personagens, ambientes e coisas no mundo da ficção, procurando não apenas justificar o processo de corporificação desses elementos na obra de criação literária, como tentar compreendê-los e explicá-los, em tôda a sua extensão e verticalidade, tomando por base as dimensões de pessoas, lugares e objetos, situados no espaço físico, e mantidos sob o contrôle já não de conceitos estéticos, mas de leis naturais, que o homem, no anseio de domá-las, termina por convertê-las em matéria fictiva.

Firmados nêsse dualismo entre homem e personagem, entre a coisa física e a matéria ideal, entre a realidade contingente e a realidade da ficção, é que procuraremos submeter a estudo o espaço e as proporções existenciais na obra literária de Durval Aires. Se a nossa escolha recaiu na sua novelística, é porque na sua geografia os lugares imaginários chegam a ser tão verdadeiros quanto os fisiograficamente configurados no mapa, enquanto as personagens que se apoiam nessa estrutura espacial carregam consigo tôda a ordem de fatores inerentes a uma comunidade, à sociedade humana. Dentro dêsse mundo encontram-se, por exemplo, o repórter, o diretor de jornal, o político, o

delegado, o pistoleiro, que se justificam, como organismos vivos e autônomos, pelos seus problemas, suas atitudes, competições e sonhos.

Não se trata, evidentemente, de um fenômeno isolado na moderna literatura brasileira, surpreendendo-se noutros ficcionistas da atualidade idêntica preocupação de mudança quanto aos processos de captação e conseqüente transfiguração da realidade objetiva. Na prosa de ficção assim estruturada, todos os elementos — ontológicos e anímicos — se organizam e movem em unidades de sentido relativamente instáveis, demorando-se, conforme ensina Cassirer, em escalas que se estendem do espaço objetivo ao pragmático, e dêste ao da ação, para afinal imergir no da intuição. Dentro dêsse cadeamento espacial, poderá ocorrer que uma realidade objetiva seja invadida e dominada, momentaneamente, por uma ação visionária, superposta, chegando, pela sua nitidez, a dar a ilusão de uma cena atual, em curso no espaço ativo.

Daí parecer-nos ideal a organização de um sistema de trabalho em que, tanto os movimentos representativos da ação externa, como os procedimentos de natureza sensorial e afetiva, sejam estudados como fatores em órbita no espaço da percepção, levando sempre em conta as suas imediatas relações com a realidade objetiva. As atitudes da personagem, seu padrão, suas aspirações, sua concepção do mundo, tudo enfim deverá ser submetido a estudo, tomando-se por base as leis que regem e orientam o orgânico e o inorgânico, o mundo ativo e o universo interior da criatura humana. É certo que de alguns tipos da literatura de ficção não se poderá exigir tamanho esforço crítico, assim ocorrendo com aquelas figuras que somente conseguem ser animadas o suficiente para que seja mantido o equilíbrio da fabulação. Porém, o que haverá de se ter em vista, sempre, serão aquelas formas representativas do homem melhor trabalhadas pelo ficcionista, a que chega, invariavelmente, a confiar o desenvolvimento de uma idéia ou a transferir a autoria de confissões somente comportáveis na obra de criação literária ou artística.

Verificado o problema do espaço e das proporções existenciais, restará ao crítico examinar como em suas diferentes esferas se processam as mutações temporais no mundo da ficção. Como nas divisões espaciais, o tempo que se dilata no contexto da nar-

rativa se expressa sob várias formas, desenvolvendo-se em extensão e profundidade, cujas medidas extremas são o cronológico e o mítico. No romance tradicional, a exemplo de *David Copperfield*, de Dickens, ou *Guerra e Paz*, de Tolstoi, o tempo percebido pelo leitor se apresenta cronologicamente marcado por etapas convencionais, enquanto que na ficção moderna, como no *Ulisses*, êsse se estende míticamente, envolvendo já não a existência ou o ciclo vital de um homem, mas a sua projeção dentro da consciência do mundo.

O balanço de um pêndulo engrenado à rotação diária da terra — nascer do sol, meio-dia, pôr do sol, noite — eis o que convençionamos chamar de tempo, um tempo horizontal a repetir-se regularmente num ciclo cósmico inexorável em que se comportam, num ritmo imutável e contínuo, horas, dias, estações, anos e décadas da nossa vida. Tôdas as fases da existência humana se explicam, objetivamente, pela constância e simultaneidade dêsse movimento, de que emanam as leis naturais que governam o nascimento, a evolução física, o declínio e a morte de cada criatura que vive sob o sol. Mas, será êsse o tempo da ficção? Ou, como indaga Buck, corresponderá cada fase da vida da personagem (infância, mocidade, decrepitude) a um momento do relógio do tempo, à pausa de um pêndulo a assinalar o fim de um balanço e o começo de um retôrno? (32)

O tempo do universo da ficção, como o do mundo físico, se apresenta indissolúvelmente vinculado ao espaço. Mas, a sua maneira de fluir difere da seqüência ininterrupta marcada pelo tique-taque do relógio e o cair de folhas do calendário, constituindo-se sobretudo um tempo livre, independente, essencial, apesar de as suas unidades fracionárias, quando disparadas para medirem a amplitude da ação, obedecerem às mesmas escalas de movimento e duração do tempo físico. Pela posição do narrador e a respectiva esfera espacial em que esteja apoiado, ser-nos-á possível verificar a direção ou estado do andamento da narrativa, considerando-se que êste poderá desenvolver-se "between the time of trings and the time of pure experience, between the time which we conceive as the riverbed of the objective process and the

32) Cf. Philo M. Buck. *Directions in Contemporary Literature*. New York, Oxford University Press, 1942, p. 103.

time of consciousness, which by its very essence can be given to us only as present". (33)

No desempenho do seu trabalho, haverá o crítico, portanto, que examinar, meticulosamente, em qual dos planos — externo ou interno — se processa o andamento da narrativa, para então determinar a posição em que se acha organizada a seqüência temporal a ser dimensionada. Se a ação transcorre no espaço ativo, claro está que o tempo a medir será o objetivo, com as suas divisões dispostas, ao todo ou em parte, na ordem referida por Buck. Deverá advertir-se, no entanto, que o seu curso poderá ser interrompido quantas vêzes assomem ao plano externo fragmentos de ação guardados na memória ou emaranhados na consciência. Esses resquícios de tempo, compostos de lembranças ou vivências, haverá o crítico de incorporar ao segmento principal do processo objetivo, para assim poder formar o melhor juízo possível do curso existencial da personagem.

Mas, se os fluxos de consciência, de que resultam êses fragmentos existenciais experimentados ou sofridos, se elastecem ao ponto de sobreporem à ação do plano externo, o tempo que se deverá medir será o bergsoniano, da *durée intérieure*, que passou a ocupar o centro da longa ficção do século XX. É o que sucede, por exemplo, no romance faulkneriano, em que acontecimentos presentes se cruzam com lembranças de ocorrências passadas, com predominância destas que, pela sua nitidez, extensão e complexidade, vêm a ser os assuntos de maior importância no contexto da narrativa, o passado que revive de forma objetiva e real, expressando na sua dinâmica a sensação de atualidade. (34) Antecipando-se a Faulkner, já Marcel Proust fixava o seu tempo perdido na memória, nas múltiplas divisões do espaço interior, concernindo o seu processo fictivo, decorrentemente, mais com a vida da mente do que com a ação, o que permitia dar à sua narrativa a sinuosa, labiríntica e aparente incerteza de um final de caminho num pântano tropical.

As formas temporais já referidas, acrescentem-se a do tempo

33) Ernest Cassirer. *The Philosophy of Symbolic Forms*. New Haven, Yale University Press, 1960, v. III, p. 169.

34) Cf. Dirce Córtes Riedel. *O tempo no romance machadiano*. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1959, p. 39.

da pura experiência e a do tempo mítico, relacionados por Cassirer em sua *The Philosophy of Symbolic Forms*. Ambos os aspectos têm sugerido novos conceitos de medida no espaço da ficção, constituindo-se tema de livros como *Orlando*, de Virgínia Woolf, e o eixo de romances como o *Ulisses*, de James Joyce. Estabelecendo um princípio de duração em que o tempo haveria de ser medido pela soma de percepções ou vivências colhidas ou experimentadas pelo homem, numa determinada fase da sua vida, escreveu a romancista inglesa que “uma hora, instalada no estranho elemento do espírito humano, pode ser distendida cinquenta ou cem vêzes mais do que a sua medida no relógio”, e que, “inversamente, uma hora pode ser representada no tempo mental por um segundo”. (35) No caso do tempo mítico, aponta-se como exemplo a densidade da narrativa no *Ulisses*, em que, mítica e microscópicamente, se encontra configurada tôda a história da condição humana.

Examinado qualquer desses aspectos, ainda restará ao crítico a tarefa de verificar o problema relacionado com a consciência do tempo, fenômeno de natureza psicológica condicionado, invariavelmente, à disposição sensitiva da personagem. Segundo Paul Ilie, as percepções temporais dessa ordem se registram, mais freqüentemente, na vida dos protagonistas-convalescentes, só podendo ser dimensionadas através das suas próprias perspectivas, determinadas estas, em último extremo, pelo seu estado de saúde. Se razoável a sua disposição de ânimo, será o pêso das horas ociosas desviado para uma situação ilusória ou projeção objetiva presente, sem perder, contudo, o interêsse pela duração do tempo que flui, sob o compasso do tique-taque do relógio ou pela marcação insonora da mente. Mas, se perdidas as esperanças de sobrevivência ou recuperação física, tais sensações tenderão a entrar em colapso, redundando em impressões como esta: “El tiempo se ha parado definitivamente sobre nosotros, y el aire ya no corre más jovial a unas horas que otras”. (36)

Observa Paul Ilie, no entanto, que os estados de hiperconsciência da monotonia, decorrentes da repetição sequenciada dos

35) Virgínia Woolf. *Orlando*. Rio de Janeiro, Editorial Bruguera, s/d., p. 102.

36) Camilo José Cela, apud Paul Ilie, op. cit., p. 89-90.

mesmos fatos, permitem estabelecer uma percepção anormal do tempo que, movendo-se num compasso retardado, chega a criar a ilusão de estar sendo ultrapassado pela própria monotonia. E, concluindo as suas ponderações, adverte o crítico norte-americano que, para que as divisões temporais possam ser notadas e apreendidas, dentro dessa ordem cíclica, será necessário que algo de novo aconteça ou que outro fenômeno relacionado com as leis do movimento se evidencie, formando contraste com a rapidez do tempo. Camilo José Cela realiza esse trabalho justamente pelo uso da antítese, permitindo que a duração seja dimensionada, ou pelo menos percebida, conforme se poderá ver: "Es curioso pararse a pensar en el sucederse de los segundos, que caen pausadamente, como golpes de sangue por los pulsos, y mirar, con el espejo en la mano, cómo poco a poco vamos envejeciendo." (37)

No romance moderno, o problema do tempo passou a ser visto com tôdas essas implicações, variando a sua noção de velocidade, no contexto da narrativa, entre o tempo objetivo, cronológico, e o que flui e reflui nos caminhos tortuosos da mente. Em certas circunstâncias, a impressão que se passa a ter é de que o tempo que vinha correndo, na sua natural rotação de minutos, horas, dias e anos, se interrompeu, numa síncope inesperada e momentânea, vindo a fluxo, em seu lugar, um fragmento temporal, inconseqüente e retardado, em forma de vivência ou lembrança. São esses os casos mais comuns na moderna literatura de ficção. Porém, como em Proust ou Faulkner, poderá ocorrer que esse tempo buscado na memória, ao ser projetado no presente, passe a ser o de maior interêsse na fabulação, devendo qualquer tentativa de dimensionamento tomar por base a sua extensão.

Todos os elementos do contexto ficcional até aqui nomeados se relacionam mais com o *close reading*, sendo procedidos os enfoques de cada particularidade técnica em tomadas de perspectivas sempre evoluindo do diacrônico para o sincrônico, do histórico para o atual, do global para o particular. Restava, no entanto, dizer algumas palavras a respeito do que entendemos por *close verbal analysis*, *close scrutiny style* e *detailed study of actual words on the page* que, segundo Afrânio Coutinho,

37) Idem, *ibidem*, p. 90.

completam o método integral de Manfred Kridl. Esses três aspectos da estrutura verbal, cuja cadeia de significações vai da unidade vocabular à organização fraseológica, se fundem num todo orgânico, resultando no que se convencionou chamar de prosa de ficção.

Esse dialeto dotado a captar e a refletir imagens, sensações, movimento e impressões, já definia Goethe, em 1789, como "a language in which the soul of the speaker obtains direct expression and significance. And just as notions about morals take on a different form and arrangement in the mind of every one that does his own thinking, so will every artist of this description observe, conceive, and imitate the outer world differently". (38) Trata-se, evidentemente, de um complexo sistema de valores expressivos e representativos, cuja justificação deverá fazer-se, dentre outros meios de aferição, através da análise verbal. Pelo arranjo desnecessariamente lógico das palavras na frase, pelas constantes interrupções do discurso, pelas referências condutoras a estados de emotividade e, finalmente, pela disposição individualizadora de cada idéia no contexto da narrativa, poder-se-á distinguir a linguagem da ficção da do ensaio de modo geral.

Do enfoque da análise verbal exclui-se, obviamente, a tarefa meramente gramatical de classificação dos componentes do discurso, prevalecendo, acima de tudo, o trabalho de revelar e definir os demais atos da linguagem postos em função dos valores expressivos do universo ficcional. Vista, sobretudo, como segmento de uma estrutura de sentidos de que resulta a criação literária, a frase passa a reunir, em sua composição interna, outros focos de interesse, todos valorizadores do contexto verbal, como o ritmo, o cromatismo, os contrastes, a simetria, o jôgo de sons e outras particularidades que o poder da análise deverá alcançar, determinando as possíveis intenções formais do escritor. Foi essa uma das preocupações de Ernesto Guerra da Cal, em seu *Linguagem e Estilo de Eça de Queiroz*.

Do verbal ao estilístico, dá-se a evolução do normativo para o particular, e aquêles fenômenos registrados, incidental ou ines-

38) Johann Wolfgang Goethe. "Simple Imitation of Nature; Style". In *Theories of Style in Literature* (arranged by Lane Cooper). New York, The Macmillan Company, 1923, p. 195.

pecificamente, no arranjo da frase, já aparecem com uma marca, identificando-se com o seu realizador. Daí afirmar Guerra da Cal que "ter estilo não é possuir uma técnica de linguagem, mas ter uma visão própria do mundo, o ter conseguido uma forma adequada para a expressão dessa paisagem interior". (39) Desenvolvendo as teorias estilísticas de Bally, Marouzeau e Spitzer, escreveu Ullmann definir-se o estilo pelo uso de "les possibilités expressives, affectives, évocatrices et esthétiques de la langue pour obtenir la nuance et les effets désirés", (40) concluindo por afirmar que "a force de figurer régulièrement dans la langue de certains milieux ou dans certains types de style, les mots acquièrent une puissance évocatrice particulière: non seulement nous font ils songer immédiatement à leur ambiance habituelle, mais ils suscitent les sentiments et les réactions que nous inspire cette ambiance". (41)

Os conceitos até aqui mencionados cremos suficientes para indicar os caminhos a seguir pelo crítico moderno na análise estilística de qualquer texto que, violentando os padrões morfo-sintáticos da linguagem canônica, apresente sinais de revitalização do dialeto literário. Para aquêles que desejarem uma visão conceitual mais ampla do problema, na ambição de deitarem mais fundo o seu escafandro, apontam Lane Cooper (42) e Harold C. Martin (43) uma grande bibliografia sobre o assunto, cujas indicações se estendem desde a teoria da Retórica de Platão até os estudos lingüístico-estilísticos de Roman Jakobson.

A palavra constitui, em suma, o instrumento básico de toda a organização verbal, cabendo ao perquiridor do texto literário proceder ao *detailed study of actual words on the page* ou, simplesmente, verificar o processo de transfiguração conceitual da unidade vocabular no contexto da narrativa. Deverá ter em vista,

39) Ernesto Guerra da Cal. **Linguagem e Estilo de Eça de Queiroz**. Lisboa, Editorial Aster, s/d., p. 26.

40) S. Ullmann. **Précis de Sémantique Française**. Berna, Éditions. A. Francke, 1952, p. 45.

41) Idem, *ibidem*, p. 157.

42) Lane Cooper. **Theories of Style in Literature**. New York, The Macmillan Company, 1923.

43) Harold C. Martin. **Style in Prose Fiction**. New York, Columbia University Press, 1966.

preliminarmente, o fato de ser a língua "un sistema de donde todos los términos son solidarios y donde el valor de cada uno no resulta más que de la presencia simultanea de los otros". (44) Confirmando êsse pensamento saussuriano, acrescentava Ullmann que "la langue n'est pas un conglomérat d'éléments hétérogènes. C'est (ao contrário) un système articulé où tout se tient, où tout est solidaire et où chaque élément tire sa valeur de sa position structurale". (45)

Dentro dêsse princípio saussuriano de interdependência e solidariedade dos valôres expressivos, deverão ser procuradas e definidas as múltiplas gamas da palavra, começando da sua condição primária de significado até alcançar as mais diversas escalas de significantes que o ficcionista ou o poeta se proponha a transfundir na prosa ou no verso. Tentar identificá-la, já energizada pela idéia ou contaminada por intenções sensoriais ou afetivas, representa tarefa de persistência e grandes riscos, pelas sutilezas de que chega a revestir-se a unidade léxica na estrutura da frase. Entretanto, por mais difícil que se mostre o trabalho de redescoberta da palavra no contexto da obra de criação literária, sua execução haverá de fazer-se sempre necessária, a fim de que possa ser conhecido, nas suas mais íntimas particularidades, o universo verbal do ficcionista ou do poeta que se proponha o crítico estudar.

44) Ferdinand de Saussure. **Curso de Lingüística General**. Buenos Aires, Editorial Losada, 1967, cap. IV, p. 195.

45) S. Ullmann op. cit., p. 26.

Planos e Andamento da Narrativa

Do exercício diário do jornalismo, atividade a que se dedicara, por vocação e imperativo existencial, desde os anos de juventude, de repente aparceu Durval Aires com *Os Amigos do Governador* (46) e, logo depois, com *Barra da Solidão*, (47) incursões no campo da criação literária que modestamente denominava de "novelas reportagens". Mas, depressa verificamos que de reportagens êsses trabalhos só traziam o simulacro conceitual, porquanto, no seu contexto, o que se impunha e prevalecia era uma técnica de romancear antes não experimentada por outro ficcionista cearense, particularizando-se pela descontinuidade do processo narrativo, através de mudanças de planos, variações do ponto de vista e interferências indiretas no desenvolvimento da fabulação. Talvez intuitivamente, realizava Durval Aires aquilo que já fizera Francisco Ayala, ao fundir, numa síntese, as três classes de narração formuladas por Lubbock e Kayser. (48)

Porém, enquanto Ayala, embora fazendo uso da segunda classe, separadamente ou em fusão com as demais, preferiu apoiar

46) Apesar de publicada anteriormente (Fortaleza, Imprensa Universitária, 1967, 87 p.), esta novela é cronologicamente posterior à que abre a tetralogia a ser completada com o **Manifesto de Agosto** e **Uma estrela na manhã**. Nas citações, usar-se-á a abreviatura AG.

47) Com essa novela (Fortaleza, Imprensa Universitária, 1968, 92 p.), Durval Aires inaugurou a tetralogia acima referida. Nas citações, será indicada pela abreviatura BS.

48) Cf. Keith Ellis. **El arte narrativo de Francisco Ayala**. Madri, Editorial Gredos, 1964, p. 180-181.

o seu processo narrativo entre a primeira e a terceira, procurou Durval Aires, por sua vez, zigzaguear entre a segunda e a terceira fórmulas, e assim estabelecer um ritmo descontínuo e insólito em ambas as novelas. Com a adoção desse duplo sistema de narrar, conseguia o novelista cearense infundir vivacidade e movimento ao assunto ficcionalmente elaborado, fazendo imprescindível a participação do leitor na remontagem, em ordem temporalmente linear, das seqüências de ação de que se compõem *Barra da Solidão* e *Os Amigos do Governador*.

E, foi justamente por nos encontrarmos diante de uma técnica incomum e ousada, em sua execução estrutural, que nos animamos do propósito de conhecer, em sua intimidade, as personagens que se chocam, se confundem e entrelaçam no universo imaginado por Durval Aires. São múltiplos, veremos, os meios utilizados pelo escritor para fundir, de maneira tão incisiva, a realidade que se projeta dentro dos limites da sua geografia ficcional, e que fluindo em círculos concêntricos, chega a atingir, não raro, a visão poemática ou a consciência desgovernada pelas forças reflexas da causalidade ou da tragédia.

Pela forma como o novelista dá o impulso inicial e as imagens simbolicamente corporificadas começam a mover-se em *Barra da Solidão*, a idéia que de pronto nos ocorre é de que teremos pela frente uma narrativa de natureza autobiográfica, com o desenrolar de sucessos intensamente vividos ou oniscientemente percebidos e controlados por uma dessas tipificações denominadas de personagem central. Vemos, porém, desfazer-se a impressão do esquema tradicional, quando Ricardo Meneses começa a impor-se e a justificar-se pelos seus próprios atos e atributos pessoais, e a viver, em extensão e complexidade, apenas os seus problemas particulares, adotando um ponto de vista tão-somente seu em torno das suas relações profissionais e do seu drama de todos os dias.

Vencidas as primeiras páginas da novela, verificamos irem as seqüências de ação ou os fragmentos existenciais perdendo o sentido de continuidade, em gradação temporalmente horizontal, diversificando-se já em cenas ou pequenos quadros que se dispõem alternadamente no contexto da narrativa. Evidencia-se, daí por diante, o conflito dessa técnica de narrar com as regras da ficção tradicional, divergência que mais se ressalta e aprofunda,

quando observada a instabilidade hierárquica do narrador. É que, enquanto no romance de estrutura convencional se impunha como princípio e norma a composição de uma forte individualidade para constituir o eixo permanente do enredo, dela partindo e se generalizando tôda a ação no desenvolvimento da história, na novelística de Durval Aires êsse recurso técnico deixava de ser utilizado, para dar lugar a um processo de reprodução mais fiel e autêntico da vida.

Eliminando a figura da personagem central, definia-se Durval Aires por uma forma de tipificação mais ontológica do que visionária, podendo no seu universo ficcional, observadas as escalas e condições existenciais, qualquer dos seus habitantes altear a voz, prender a atenção dos seus pares ou ter um momento que seja da sua vida elevado ao tôpo dos acontecimentos na história cotidiana da sua comunidade. Quer isso dizer que o principal e o acessório se equivalem e coexistem, dialéticamente, no contexto de *Barra da Solidão*, dependendo a valorização momentânea dessa ou daquela personagem do plano em que se encontra colocada no decurso da narração. Quando, por exemplo, são as atenções voltadas para uma personagem posta em eventual projeção, limita-se o narrador a observar a ação em desenvolvimento, e o elemento humano nela envolvido é que reponta como a figura de maior significação naquele dado momento, tal como acontece no passo seguinte:

“Seu Menescal tombou... Os olhos azuis banham-se em amarelo, em verde, em vermelho. E injetaram-se, suavizando em papoulas. A ambulância do SAMDU levou seu Menescal. Duro. Digno como um peixe.” (BS, 13)

No quadro do jardim, em que contracenam Ricardo e seu Stoffano, de nôvo o elemento secundário é elevado à condição de principal e, dessa feita, dentro de uma linha shakespeariana, se aferida a conseqüência da ação em conformidade com o ensinamento de Araripe Júnior, segundo o qual, quando o dramaturgo inglês “queria blasfemar contra a ordem do mundo conhecida, apelava para um doido ou para um *clown*; imbuía-o de uma grande dose da própria ironia e, na inocência da natureza,

fazia-o traduzir o que era intraduzível". (49) É o que se verifica naquela hora matinal, quando Ricardo, funcionando como instrumento passivo da ação, permite que seu Steffano denuncie, pelos seus gostos e palavras, a sua condição de servo e de parvo, acomodado e afeito ao cumprimento das tarefas domésticas, no lugar da espôsa que se retira para o emprêgo, recomendando-lhe os ingredientes para o cosido e soprando-lhe beijos da esquina. (BS, 15)

Dessa cena, que enfoca o que o cotidiano pode registrar de mais irrelevante, não se aproveita o novelista apenas para colocar mais duas personagens no espaço ficcional, mas sobretudo para pôr em destaque um problema de inversão de procedimentos ou de valores, em que a mulher, alienando-se do lar em busca de ocupações burocráticas, obriga o homem a envolver-se noutra forma de servidão, fazendo-o incluir nos seus hábitos obrigações configuradamente femininas. Essa realidade não se apresenta, porém, com a nitidez da verdade objetiva, antes revestindo-se de distorções que conduzem à sátira. Mas, deformando os traços definidores da personalidade de seu Steffano, procurou o novelista compensar a malvadez das suas intenções com a incorporação no contexto narrativo de uma cena indireta livre, representada pelo solo de um canário pirrita e o contracanto de uma cigarra, que poetizam sonoramente o diálogo entre os dois homens.

A partir do capítulo "São Jorge e o Dragão", começa a ramificar-se a ação, numa trama livre e aparentemente inconsequente, chegando os fatos, em alguns momentos, a se sobrepor às reações das próprias personagens. No fio da narrativa vão-se enredando outros habitantes da Barra: Manduca Salustino, Manuel Galdino, padre Espedito, sargento Apolinário. O interesse com que se toma o repórter pela chacina da casa de Juvêncio e a resistência que vai encontrando nas consciências espavoridas da gentia local dão motivo a que se forme um clima de mistério no então modorrento vilarejo, situação que termina por envolver o próprio leitor.

O curso da narrativa, antes impulsionado por fatos até certo ponto irrelevantes, adquire um andamento mais rápido, já nova-

49) T.A. Araripe Júnior. *I b s e n*. Pôrto, Lello & Irmão Editôres, 1911, p. 60-61.

mente partindo a ação do repórter Ricardo Meneses que, fazendo quebrar o silêncio da comunidade atingida pela violência e acovardada pela chantagem, consegue acordar as resistências morais dos seus ruminadores de ócio, direta ou indiretamente comprometidos com o crime e o pretense milagre da Praia dos Mariscos. A figura antes apavorante do sargento Apolinário ganha pinceladas mais enérgicas, à proporção que o repórter vai penetrando o seu passado de vandalismo. Mas, apesar de a ação envolver mais de uma personagem, a voz nela predominante não chega a multiplicar-se em diálogo, ficando sem réplica as palavras de Ricardo. É que, encontrando-se os protagonistas — Apolinário e Ricardo — em dois planos distintos, o primeiro ocupando lugar no espaço subjetivo e o segundo no objetivo, pelas impressões dêste é que se vai esboçando a personalidade do delegado, até alcançar dimensões como esta:

“Custei a compreender que o sargento Apolinário era um homem desajustado. Só depois que fui me inteirando de certos fatos. Por exemplo: os dedos mutilados. Soube que aconteceu na Serra do Hôrto. Quando participava do cêrco de um grupo de fanáticos. Tôda carga do fuzil no peito do beato Maneantônio. A quaima-roupa. Perversamente. Tempos depois teve o caso da espôsa. Abandonou-o quando foi transferido para Missão Velha.” (BS, 46)

No encontro de Ricardo com Teresinha, verifica-se nova mudança do ponto de vista, passando momentâneamente a ação a projetar-se de baixo para cima, ou, mais pròpriamente, da personagem tida como secundária para a considerada principal. Por meio dêsse recurso técnico, faz-se conhecida a experiência da môça do milagre através das suas próprias palavras, ao contrário do processo utilizado pelo novelista para tipificar o sargento Apolinário, cujos lineamentos redundam num retrato deformado pela opinião pública. A fala de Teresinha crescendo no corpo da narrativa vale como uma réplica à comunidade da Barra, que a considera moralmente perdida. E é ainda ela quem, sabendo-se injustiçada pela trama cavilosamente forjada pelo delegado da Barra, declara para o repórter:

“Eu sei das estórias feias que contam a meu respeito. Mas Deus é testemunha de que nada aconteceu (‘o cabo Chiquinho findou botando a pobre no mundo’). Foi tudo ruindade do sargento Apolinário.” (BS, 47)

Do capítulo “A reportagem proibida” em diante, a tragédia da Barra começa a dominar as atenções de uma escala mais alta da sociedade, engolfando-se na sua trama algumas personalidades supostamente responsáveis pela repressão polícial contra quaisquer formas de manifestações em volta da mûça do milagre. O problema, antes do domínio de uma pequena comunidade, passa a ter os mesmos reflexos na área governamental, saindo da alçada do delegado, do pároco, para entrar nas cogitações do chefe de Polícia, do Governador, do Arcebispo. Repete-se em *Barra da Solidão*, em têrmos fictivos, uma visão dos movimentos místicos de que tem sido palco o Nordeste brasileiro, calcando-se a verossimilhança do fen meno na epopéia jangu a do Caldeirão.

Utilizando-se de recursos cinematográficos, do relatório do padre Espedito, faz o romelista fluir a a o, tal como naquelas tomadas de câmera em que, de um quadro est tico, figuras com am a crescer até dominarem t da a tela, passando então a mover-se numa visão retrospectiva da vida. Em dois passos, pelo menos, essa técnica se arranja e funciona astisfat riamente, com a a o emergindo das páginas de um documento. No primeiro, (BS, 58) o vaqueiro Benedito das Chagas vira personagem eventual do drama que envolve a comunidade da Barra, chegando  le a denunciar, em sua conversa com o vigário, o provável autor do crime da Praia dos Mariscos. No segundo, o padre Espedito, deixa de ser mero informante para assomar, de dentro do seu próprio relatório, num diálogo assim travado com o sargento Apolinário:

“O reverendo vai me desculpar. Mas não pretendo ir à Fazenda Concei o de Cima. Já mandei o cabo Chiquinho seguir, mas foi para a Praia dos Mariscos. . .

Mas, veja a sua responsabilidade, Apolinário. O sujeito pode muito bom ser o criminoso. Ou pelo menos um dêles. Apareceu ferido. Tem dinheiro. Quem sabe se não matou para roubar?" (BS, 59).

O uso dêsse diálogo indireto livre, que se desprende da leitura de Ricardo Meneses, objetiva-se a apresentar os pontos de vista do padre Espedito e do delegado da Barra com relação à caça do criminoso e ao milagre da Praia dos Mariscos, já então "virando Sodoma". A intenção do novelista fica evidenciada no final da conversa entre as duas autoridades quando, retomando o repórter o curso da sua lucubração, conclui êste, num bocejo: "O sono chegou, de leve. Marquei a página do relatório. Êsse sargento Apolinário é mesmo um caso... Adormeci." (BS, 59)

A política interna de um pequeno jornal, já esparsamente delineada, define-se, por inteiro, ante a repercussão da reportagem de Ricardo Meneses — "Três cadáveres e um rio de sangue". A cúpula administrativa de *O Clarim* se deixa empolgar pela espetaculosidade da matéria, enquanto fonte de renda. Mas, ao serem alcançados os objetivos da reportagem, vê-se o Dr. Lousada traído pelo seu empolgamento, tendo que renunciar aos êxitos de vendagem do jornal, premido por fôrças superiores, para capitular, finalmente, em troca de uma vantajosa e tranqüila sinecura. As linhas de convergência da ação na narrativa se multiplicam, amiudando-se, conseqüentemente, os câmbios formais definidores das reações das personagens no contexto da história. Dessa maneira, consegue o novelista fazer que se movimentem e vivam, dentro de um cadeamento de conflitos e interesses, o Dr. Lousada, José Ariolo, seu Menescal, o coronel Kardec, o Governador.

Em "Uma rua da infância" evade-se o repórter, momentaneamente, do vilarejo em purgação dos seus conflitos e credices, para rever o chão nativo, abraçar entes queridos e medir, introspectivamente, os estragos feitos pelo progresso na rua da sua meninice. Nesse passo da novela em estudo, a ação se realiza em duas esferas temporais, projetando-se as imagens sôbre a paisagem invasora, numa visão da memória. O andamento da narrativa parte de um fluxo interior, que culmina com êsse monólogo

do desencanto, em que Ricardo faz surgir das brumas figuras de pessoas e de coisas que encheram de poesia e movimento a sua geografia sentimental:

“Debrucei-me na janela.

A rua do brejo comigo nada mais tinha em comum. Casas estranhas, caras estranhas, vozes estranhas. E em tudo — ou quase tudo — só a ausência do relembrar.

A mangueira grande da casa de Zé Xandu transmutara-se em algarobas. E o tamarineiro gigante dissolvera-se no tempo.” (BS, 69)

Em “E os milagres?”, faz o novelista retornar à cena o crime da Praia dos Mariscos, mas, já então, reduzindo-o a um acontecimento de implicações estritamente domésticas. Daí o seu enfoque realizar-se, a essa altura, sobre o fato em sua dimensão exata, justificando-se a sua conceituação dentro do raciocínio realístico de José Francisco, o nôvo delegado da Barra. Dêsse homem, conhecido do leitor pelas suas idéias empíricas, calcadas na sua visão do homem e do mundo, ressalta mais um atributo: o de aprendiz de detetive. E assim é que, investido dêsse nôvo papel no universo novelístico de Durval Aires, passa a seguir as pegadas do suposto lobisomem que vinha rondando a morada do velho Quincas Avelino, em noites de meter dedo no ôlho, para encontrar num sapato perdido o vestígio que o levaria ao assassino de Juvêncio, Etelvina e Alzira.

Nessa parte de *Barra da Solidão* volta o novelista a recorrer aos mesmos recursos técnicos já utilizados atrás, ou seja, a narração em múltiplas vozes, para ceder a palavra, finalmente, ao autor da chacina da Praia dos Mariscos, um homem sem nome, animalizado pela paixão e, portanto, destituído do necessário senso moral para medir a profundidade do seu ato. Só o prenúncio do castigo corporal lhe faz despertar a consciência do êrro cometido, expressando-se nesse apêlo de misericórdia:

“Conto tudo, seu delegado. Mas não deixe que os soldados ponham as mãos em cima de mim. Conto tudo, sem nadinha esconder. Já não estou desgraçado?” (BS, 87)

Para que a cena do crime possa reestampar-se com tôda a sua brutal nitidez, procede o novelista ao recuo da ação, transferindo o ponto de vista para o criminoso. O retrospecto resume-se nessa seqüência de acontecimentos: "Eu sempre vinha comprar peixe. Às vêzes dois, quatro dias (hospedado) na casa de Juvêncio", "Uma noite... senti que havia uma pessoa pertinho de minha rêde", "Alzira veio se chegando, chegando, até que os dedos ficaram tocando no meu rosto", "Ficamos atracados. Até que o cansaço chegou." (BS, 87) A vigilância de Juvêncio e Etelvina sôbre a filha e a notícia do aparecimento de outro homem em sua vida fizeram crescer no comprador de peixe o desejo de voltar a emplastrar-se sôbre a amante que vinha de perder. A história da sua aventura amorosa vai se alargando, ganhando dimensões antes ignoradas, até atingir o clímax nessa reconstrução aterradora:

"Alzira agarrou-se comigo. Pensando que era o noivo. Na certa. Porque sòmente depois começou a chorar. Gritando que nem uma doida. Chamando o nome do pai.

Foi quando senti uma faca rasgando as minhas carnes. Descendo da cabeça do ombro até perto do cotovêlo.

Agarrei-me com Juvêncio. E quando senti que êle estava escorregando, despregando-se do meu corpo, ainda empurrei duas facadas. Peguei Alzira pelos cabelos, até que também ficou calada. Penso que cortei em duas bandas o peito esquerdo dela. Etelvina abriu a porta e correu. Agarrei-a no terreiro. A faca rangia alto cortando a sua garganta..." (BS, 88)

A narrativa chega ao seu final marcada pelas mesmas peculiaridades técnicas, com ressaltos no andamento livre ou na liberdade de montagem dos acontecimentos no espaço fictivo, crescendo no desenvolvimnto da ação essa ou aquela personagem, sem implicar essa descontinuidade na perda do fio da história. O que se interrompe aqui, reaparece mais adiante, tal como um córrego que, tendo imergido numa cavidade subterrânea,

volta a assomar à superfície para prosseguir o seu curso sob a luz meridiana. Armando assim a estrutura formal de *Barra da Solidão*, pôde o novelista realizar um trabalho não apenas de natureza ficcional, no que respeita à reprodução da realidade contingente, como também plástico no que apresenta de sugestões cinematográficas. Pelo uso do *flash-back*, conseguiu êle acionar e dispor as múltiplas unidades da ação num tempo aparentemente livre, atemporal, permitindo a participação do leitor no ordenamento dos fatos e na sua conseqüente remontagem numa linha cronològicamente convencional.

A técnica da ficção experimentada por Durval Aires, na sua primeira novela, repete-se em *Os Amigos do Governador* com as mesmas divisões formais, identificando-se os planos da narrativa pela posição ou altura em que esteja colocada a personagem, enquanto fluxos partidos da consciência ou da memória vão interferindo aqui e ali no curso da história, mediante transições ou por meio de monólogos interiores indiretos, livres. Como em *Barra da Solidão*, continua o novelista insubmisso às normas da ficção tradicional, variando a sua maneira de contar entre os dois tipos de narração já assinalados atrás, com predominância sobretudo do segundo — o do narrador-protagonista —, em virtude da tendência autobiográfica da novela.

Começa a narrativa pela fixação de um quadro em que, mal freado o seu veículo, um desconhecido vagueia os olhos pelas árvores desnudas e escassas, indagando de si para consigo: "Então, era ali a Fazenda 7 Léguas?" Interfere no monólogo só mentalmente formulado a natureza ambiente, numa ação indireta livre que consegue sobrepor-se aos movimentos do próprio visitante, e que se fundamenta nessa seqüência de imagens assim apanhada pelo novelista, em pleno mundo sertanejo: "Casebres de taipa perdidos na distância", "Um cachorro aproximou-se. Manco, o rabo entre as pernas. Magro. E ganiu cauteloso", "No barro batido do pátio, meio polido, mulheres ainda recolhiam milho, feijão", "Cabras e bodes espumando caroços de juá. No chiqueiro acre, penetrante". "Um carão gritou, estridente", "Vacas badalando, chocalhos cadenciados... no rumo do curral", "galinhas cacarejando. Patos largando cusparadas no ladrilho do alpendre". (AG, 11)

Diante desse contingente de coisas em movimento, opera-se a segunda atitude do desconhecido (ainda subjetivamente): "Viu o açude", parecendo-lhe "um espelho, brilhando. Perdido na solidão dos tabuleiros", para, afinal, apertar os olhos "na tentativa de fixação" e então distinguir, dentre os vultos que se moviam no interior da casa-grande, "Um velho de feições duras sentado numa rêde branca". (AG, 11) Sòmente aí se registra a terceira atitude do visitante, que, crescendo dentro da moldura enfocada pelo novelista, começa por externar-se, já de viva voz, num diálogo em que, colocado numa posição de completa passividade, se limita o seu interlocutor a dizer "sim" com o significativo aceno de cabeça.

O quadro comentado é, inequívocamente, o ponto de partida da novela, mas não o comêço da história. Na verdade, o que se observa é um deslocamento de plano no desenvolvimento da ação, através do qual se inverte a ordem do tempo, permitindo, assim, que a prisão do coronel José Inácio de Figueiredo se efetive antes de ser conhecida a causa que a determinou. No segundo quadro de "Quem matou o coronel Antônio Mendes?" confirma-se a intenção do novelista, mediante a conversa telefônica entre Ricardo e o Dr. Lousada, ex-diretor de *O Clarim*.

A fim de proporcionar ao leitor o conhecimento da organização político-social de uma comunidade marcada, ainda, pelo estigma do coronelismo, faz o novelista prolongar-se o diálogo de Ricardo com o Dr. Lousada. E, desse modo, permite que se delineie o palco em que, sendo rivais na luta pela dilatação da propriedade, velhas famílias voltem a unir-se para, conjugando as suas fôrças eleitorais, disputarem o contrôle absoluto do mando. Essa espécie de solidariedade, que reflete a realidade histórica da vida sertaneja, se acha muito bem caracterizada nessa página de *Os Amigos do Governador*.

"Outra pergunta, Dr. Lousada. O coronel José Inácio de Figueiredo e Antônio Mendes Brilhante não eram aparentados?"

Sem dúvida. Cunhados. Mas mantinham, acesas, desavenças antigas. Questões ligadas à partilha de uma herança. E medição de terra.

.....
E, apesar disso, faziam parte da UDN?

Faziam. Para enfrentar os Borbas e Macários. Famílias pessedistas chefiadas por Joaquim de Borba Macário, fazendeiro rico e belicoso. Os fundamentos dessa união — que muitos não alcançavam e até combatiam — justificavam-se, porém. Garantia o domínio político do município.” (AG, 12-13)

Nos dois quadros seguintes, interrompe-se o fio da narrativa e uma ação secundária ascende, momentaneamente, ao primeiro plano da história, conhecendo-se, por essa forma, o comportamento de três personagens egressas do contexto de *Barra da Solidão*, porém condicionado o seu modo de pensar e agir a uma nova realidade: José Ariolo, não mais preocupado com títulos para reportagens sensacionais (crime e milagre da Praia dos Mariscos), mas, sim, num estado de permanente revolta contra o poetismo que ameaça invadir as páginas do jornal que secretaria; Dr. Amadeu Carvalho de Sá, o diretor “boa vida” que “não faz pirocas”, a personificar, numa histriônica simbiose, o chato e o versificador em busca de auditório e consagração literária; seu Menescal, finalmente, que deixa de ser, nessa fase da sua vida, o gerente impassível e senhor da situação financeira de *O Clarim*, para experimentar também os seus instantes de expectativa e temor, ante a ameaça de ser excluído do rol de beneficiados do Governo.

Na última parte do capítulo, volta o caso do Cariri a ocupar o eixo da narrativa e o fio da história reencontra o seu curso anterior através de um diálogo entre Ricardo e seu Menescal, com predominância de falas dêste, que transmite para o repórter o que vai pelos bastidores políticos. O Dr. Lousada, ex-diretor de jornal feito subprocurador do Estado, é o homem bem informado que tudo faz para “manter os vínculos. Mesmo como simples fonte de informação. Para não perder o prestígio”. (AG, 13)

As reiteradas interrupções no curso da narrativa, consoante deve notar o leitor, possibilita a incorporação ao seu contexto de fragmentos de cenas retardadas, muitas vezes marcadas de notações temporais e, por isso mesmo, enquadráveis no eixo da fabu-

lação. Daí insistirmos em afirmar que essa técnica constitui um dos pontos mais significativos da novelística de Durval Aires. Porém, não se tratando de um esquema rígido, radicalmente policiado, vez por outra o surpreendemos a ajustar o seu trabalho às normas da ficção tradicional, fazendo alinhar determinadas ocorrências dentro do princípio que designou Forster de *time-sequence*. Na passagem, por exemplo, de “Quem matou o coronel Antônio Mendes?” para o capítulo seguinte, é justamente isso que acontece, resultando a medida na reprodução imediata da comédia de costumes políticos de que seria palco, quinze minutos mais tarde, a residência do Governador.

Em “Uma alegre reunião de amigos” a ação começa por envolver as principais figuras que integram o círculo íntimo do primeiro mandatário do Estado: Suzy, a “môça de cabelo curto, calça apertada, óculos escuros” que, além de secretária particular do Governador, é parceira de copo dos habituais visitantes da casa; Dr. Pantaleão e coronel Kardec, homens a que se acham confiados os problemas da Justiça e da Segurança Social; o comerciante J. S. da Costa Guimarães, “um dos que pertenciam à categoria dos grandes sacrificados”, chegando a fazer, “no mínimo, três visitas diárias ao Governador”; o deputado Adelino de Queirós Pereira, ou simplesmente Dr. Pereirinha, um tipo de 1,58 centímetros de altura que, espirituosamente, se dizia “pequeno por fora, mas grande por dentro”; o desembargador José Bolão da Silva Azevedo, atento sempre às divisões dos bons empregos e, por fim, a figura central da pantomina, o Chôfe do Govêrno em pessoa, assim retratado pelo novelista:

“As pernas azuladas, gordas — escorregando da bermuda. Pés enormes, chatos, mergulhados num chinelo flocado, de lã. Sobras da cabeça, do inexistente pescoço, do rosto. Desproporções chocantes se amontoando nos ombros. Corpanzil flexível, vergado. Como se as palmas das mãos estivessem pregadas nos pés.”
(AG, 20)

Essa reunião insípida, segundo a própria môça de óculos escuros, termina para o repórter quando o Dr. Pantaleão lhe dá notícia da vinda a Fortaleza do juiz Abdoral Gonçalves, que

acabava de conceder habeas corpus ao coronel José Inácio de Figueiredo. Uma pergunta dirigida a Ricardo pelo Secretário de Justiça (“Conhece o Dr. Abdoral?”) enseja-lhe um retôrno imaginário ao passado, e uma ação indireta livre começa a processar-se, com o tempo correndo em sentido contrário, primeiramente num monólogo interior, depois em forma de diálogo, quando então são reproduzidas as falas de dois garotos perdidos na geografia da sua infância. Da lembrança de mergulhos no “poço da panela”, de arraias empinadas pr’as bandas do rio Salgadinho, do jôgo de carrapeta na Feira Nova e da aventura de pegar passarinho no Touro, nas Malvas, na Lagoa Sêca, imerge Ricardo, finalmente, num plano interior em que o passado ganha a claridade do presente, nessa conversa com o ex-companheiro de escola:

“Vamos cedinho, Dudu. Já aprontei os alçapões, as chamas. Canários aparecendo nos Carás. Pertinho do rio. O leiteiro lá de casa viu. Em bandos. Aninhando-se nas carnaubeiras. Um casal muito bonito. O macho refeito — cabeça chata, pernas grossas, olhos pequenos. E que bico! Cantando enrolado. Grego!

Mestre Enoque compra, na certa!

Espero no cata-vento, viu Dedé?” (AG, 26)

Associado a êsse passado de aprisionadores de canários, segue-se o quadro da Feira dos Passarinhos, no Passeio Público. O andamento da fabulação já se processa, a essa altura, no presente, confirmando-se, mais uma vez, a liberdade do novelista em mover as suas personagens num tempo livre, ora marcado materialmente, como nesse caso, ora psicologicamente, como no quadro anterior, em que a ação se faz emanar de um fluxo da memória, vitalizado pela contaminação de elementos poéticos. A cena da Feira dos Passarinhos tem porém, uma finalidade: pôr frente a frente, homens feitos, os dois mergulhadores do “poço da panela” de um longínquo passado de gazetas e vadiações, de que traziam guardadas na memória apenas as fisionomias da infância.

Com a repetição da frase “É como ter o Cariri dentro de casa”, volta o novelista a situar a ação num plano interior, em que os fatos são vividos através da visão da memória. Na sequência cinematograficamente reconstituída na imaginação de Ricardo, a paisagem e as coisas vão se recompondo, adquirindo forma, até começarem a mover-se em seu derredor. São sombras de oiticicas a derramar-se pelas ribanceiras escavadas do rio sêco, “filas intermináveis de formigas, subindo e descendo”, “tejos correndo sôbre fôlhas sêcas, com ruído”, “borboletas indo e voltando breves”, “réstias de luz bebendo orvalho”, “cupins de sentinela na cabeça das estacas” e a passarada cantando na copa fechada, densa, quase impenetrável. (AG, 27)

O mundo simbôlicamente organizado por Durval Aires se justifica e reafirma pelo equilíbrio das peças que compõem a sua realidade. Daí tôdas as personagens nêle animadas terem um papel a representar, dotando-se cada uma de relativa significação na sociedade que as duas novelas encerram. Por isso é que não procurava o novelista deter-se apenas em sucessos que, pela sua importância, bastariam para determinar o curso de uma existência, cuidando de estabelecer, paralelamente, tramas secundárias, e assim formar os ligamentos ou a teia da narração.

Conhecendo os limites do mundo de um repórter, as suas relações sociais e profissionais, os seus momentos de labor e relaxamento, não poderia Durval Aires desperceber-se do trivial da vida, de onde a formulação de quadros como os que dão início ao capítulo “Por causa do pouso das gaivotas”. O encontro de Ricardo com o seu confrade Antônio Andrade, no Clube dos Jornalistas; o jantar no Baiúka, numa noite em que despontavam numa das mesas o Governador, a primeira dama e o Dr. Pantaleão; a Avenida Beira-Mar, com o habitual desfile de “garôtas de calças compridas e cabelos curtos, garotos de calças curtas e cabelos compridos”; “casais da alta, gente bem nascida, dirigindo-se aos carros estacionados, mergulhando no escuro”, e “travestis sumindo-se ao longo dos passeios” formam, numa sequência de quadros isolados, a visão da vida mundana da cidade, nas cercanias do mar.

Após deter-se na fixação de sucessivos quadros, todos acessórios, reencontra o novelista, mais uma vez, o fio da narrativa, fazendo voltar à evidência a morte do coronel Antônio Mendes.

O retôrno ao primeiro plano da história se verifica com a tentativa de assassinio, no Abrigo Central, do Dr. Abdoral Rodrigues, recentemente chegado da cidade do Crato. O atentado permite o reaparecimento em cena do sargento Apolinário, de quem diz o narrador ser o mesmo que armara "uma bagunça dos diabos na Barra da Solidão". Porém, ao seu caráter de vilão e de servo, acrescenta-se outro qualificativo: o de agente do crime, ou intermediário de empreitadas assassinas, tendo como respaldo, nessa nova faceta do seu comportamento, o prestígio do deputado Adeodato Pinheiro.

Em "Um pássaro canta na manhã de chuva", ascende ao primeiro plano da narrativa, num dos segmentos dêste capítulo, um assunto já parcialmente abordado na conversa telefônica entre Ricardo e o Dr. Lousada. Todavia, seu nôvo enfoque se faz numa dimensão bem maior, acrescentando-se aos fatos anteriormente comentados a recente decisão do Tribunal no sentido de ser processada a demarcação da terra. A determinação judicial leva o coronel Antônio Mendes a contratar os serviços de um agrimensor que, apavorado com as ameaças do cabra Pedro Quirino, desaparece da cidade, sem tempo sequer para apanhar a bagagem no Hotel Princesa do Cariri. A ação, sòmente esboçada no primeiro capítulo da novela em estudo, vem a completar-se 36 páginas adiante, nesta fala do coronel Antônio Mendes, registrada momentos antes da emboscada fatal:

"Já se inteirou da safadeza, Dr. Abdoral? O agrimensor acovardou-se. Fugiu. O cabra Pedro Quirino provocando. Fazendo arruaças. E José Inácio por aí, vangloriando-se. Comemorando. Banhando cavalo com cerveja. Pois aceito o desafio. Amanhã, cedinho, começo a abrir picadas, fincar marcos. Não sou de cruzar os braços. Nem engulo desfôro." (AG, 49)

Nos capítulos seguintes, o andamento da narrativa se processa com as mesmas peculiaridades formais, identificando-se o plano em que se desenrola a trama novelesca pela posição do narrador, quando a fala se dá na primeira pessoa, ou pelas conotações que escapam do próprio contexto, quando o fio da história passa a ser conduzido, oniscientemente, pelo protagonista-

-observador. Por meio desses artifícios estruturais, conhecidas personagens voltam a cruzar-se em cena, outras assomam misteriosamente à crista do enredo, como é o caso de Justino que, após longa estada no presídio da capital, reaparece no Cariri com o nome de Janjão e já investido de novos atributos morais. Daí por diante, mais se adensa o mistério em torno da morte de Antônio Mendes. As palavras do coronel José Inácio de Figueiredo, ditas no cabaré de Maria Augusta, o inocentam da emboscada assassina, enquanto que para Janjão crescem as suspeitas do delegado Aristeu Fernandes, em virtude da sua frustrada paixão pela cabrocha Maria do Socorro, criada da estima do coronel Antônio Mendes Brilhante.

Na novelística de Durval Aires, representa o processo de montagem dos acontecimentos o aspecto de maior interesse para o crítico, sendo-lhe, no entanto, quase impraticável o estabelecimento de uma norma de abordagem pela qual possa descobrir e revelar tôdas as sutilezas e peculiaridades da sua maneira de narrar. A descontinuidade do fio narrativo, as interferências de tramas secundárias ou de fluxos interiores que se corporizam e se transformam em cenas eventualmente dominantes, constituem, sem dúvida, os principais obstáculos para a esquematização e análise dos valores em que se fundamenta o seu processo criativo. Não será outra, talvez, a opinião daqueles que, dispondo dos mesmos recursos judicativos, pretendam realizar a desmontagem da estrutura fictiva de *Barra da Solidão* e *Os Amigos do Governador*.

Das Personagens

Para Wellek e Warren, "la forma más sensilla de caracterización es la nominación misma del personaje", enquanto que a "apelación" nada mais significa do que "una especie de vitalización, animización, individualización" (50) da matéria descrita e simbòlicamente elevada à condição de pessoa. Partindo dêsse princípio, mas levando em conta a sua aversão ao uso dos conhecidos recursos técnicos consagrados pela ficção tradicional, impunha-se a Durval Aires a busca de novos meios de caracterização das suas personagens, de modo que, fazendo-as verossímeis, física e espiritualmente, pudessem elas repousar em si mesmas.

Pela sua maneira de narrar, reduziam-se, conseqüentemente, as possibilidades de representação da humanidade imaginada pelo novelista, definindo-se êle, então, ora pela colocação direta das personagens em cena, com a notação de raros ou até nenhuns traços fisionômicos, como se tais criaturas fôsem velhas conhecidas do leitor, ora apresentando-as indiretamente, por meio de referências de terceiros, (51) até formar-se em certos casos, na junção das pinceladas dispersas, os respectivos retratos. Ao variar entre um e outro processos, com predominância do primeiro, propunha-se Durval Aires, òbviamente, a exigir de quem o lesse

50) René Wellek & Austin Warren. **Teoria Literária**. Madri, Editorial Gredos, 1966, p. 262.

51) Cf. Raúl H. Castagnino. **Análise Literária**. São Paulo, Editora Mestre Jou, 1969, p. 135.

o trabalho de arquitetar a composição física desse ou daquele protagonista, de acordo com as peculiaridades pessoais delineadas.

Assim procedendo, passava o novelista a estabelecer condições para que as suas personagens definissem, pelas suas palavras e pelos seus atos, o que realmente eram, ou o papel que representavam na sociedade em que viviam, impondo-lhes mudanças de comportamento segundo o curso circunstancial da vida. Por sobrepor-se o drama do homem social ao do homem moral, o enfoque desse aspecto da narrativa haveria de fazer-se, necessariamente, de maneira que fossem auto-revelados e externamente compreendidos os impulsos vitais de cada uma dessas individualidades em ação, já justificadas em si pelas "idiosyncratic qualities that make John John and Jim Jim". (52) A abordagem da humanidade durvalina teria de firmar-se, decorrentemente, no "character as personality includes speech habits, hair style, hobby, attitude toward work, and all the complex attitudes and feelings that define the individual". (53)

Mas, o que interessa saber é se essas qualidades idiossincráticas, acrescidas à composição orgânica de determinadas personagens, chegam a completar o equilíbrio físico-psíquico de que nos fala Cassirer, (54) ou seja, se as criaturas animadas pelo novelista conseguem refletir, no plano da idealidade, a "expresión viva y intensa de la vida humana con su ritmo complejo de sentimientos y pasiones". (55) Evidentemente, a essa indagação haverá de responder o próprio contexto em estudo, verificando-se então se os valores existenciais, simbolicamente tipificados, estarão a reproduzir as dimensões reais do homem, a ponto de confundir-se com os padrões da humanidade que palpita nas ruas de Fortaleza, nas áreas pesqueiras do litoral ou nos confins do mundo sertanejo, em cuja geografia se sustentam *Barra da Solidão* e *Os Amigos do Governador*.

Dentro da estrutura novelesca, admite-se que o autor se sirva de uma personagem semelhante a si próprio, para dirigir

52) C. Carter Colwell. *A Student's Guide to Literature*. New York, Washington Square Press, 1968, p. 13.

53) Idem, *ibidem*, p. 13.

54) Cf. Ernest Cassirer. *The Philosophy of Symbolic Forms*. New Haven, Yale University Press, 1964, vol. I, p. 113-114.

55) Gustavo Corrêa. *El simbolismo religioso em las novelas de Pérez Galdós*. Madrid Editorial Gredos, 1962, p. 16.

o curso da narrativa, (56) sujeitando-se, todavia, nessa posição de protagonista-narrador, a manter as mesmas proporções físicas das demais personagens. Esse problema de natureza mimética se confirma nas lições de Guy Michaud e se ratificam nas palavras de Raul H. Castagnino, mediante a confirmação de não haver "personagem realmente humano, vivo, que não leve algo da intimidade do escritor". (57) Ricardo Meneses poderá enquadrar-se nesse esquema de vitalização do tipo novelesco, em face das coincidências das suas atitudes com as do seu criador.

Percebe-se, logo de início, a presença de Ricardo no espaço ativo. Mas, embora se insinuando como personagem dinâmica e impulsionadora de ação, a sua imagem não chega a delinear-se na imaginação do leitor. Essa falta de materialização do protagonista motiva que se busque no próprio autor os traços fisiológicos negados à sua criação. Para os que conhecem pessoalmente o novelista e, privando da sua convivência, estão habituados a vê-lo no trabalho, na rua, no lar, bastará confrontá-lo com o repórter de *Barra da Solidão* para ter a sensação de reencontrá-lo nesse imaginário mundo da ficção. Como referência, acrescente-se ainda que, indiferente a quaisquer formas de maneirismo, especialmente àquelas que se limitam a submeter o indivíduo a um rigoroso código de posturas, de como se portar "em sociedade", Durval Aires profere reencontrar-se com o homem do dia-a-dia, fiel sobretudo às suas obrigações existenciais. Daí poder o leitor identificá-lo, senão fisicamente, pelo menos psicossocialmente nesse monólogo de um caminhante descontraído, guiado pela sua própria vontade:

"Bom a gente andar por aí, violentando o pisado cotidiano. Parei na calçada do Jálcy Avenida. Um homem assava milho verde — as espigas pipocando no fogareiro de carvão. Um outro vendia flôres e frutas.

.....
Paguei a espiga. Ainda crepitante, quebrei-a em

56) Cf. Wenek & Warren, *op. cit.*, p. 269.

57) Raúl Castagnino, *op. cit.*, p. 130.

três pedaços. (Melhor para acomodar nos bolsos.) E saí. No mesmo rumo da môça que andava ficando. (Rebolado miúdo, entre indo e voltando.) Mastiguei com fôrça. E fiz chover milho triturado acima da minha cabeça.” (BS, 13-14)

A afinidade entre o novelista e a sua criação reflete-se também nas atitudes do homem diante da realidade contingente, chegando o autor a confundir-se com o ator, como na cena em que o repórter assume a postura da veemência, exigindo de seu Menescal o seu recibo de férias: “Bati outra vez na mesa. Forte (...) O recibo de férias... Quer fazer o favor de pagar?” (BS, 12) Quem conhecer Durval Aires não terá dúvidas em identificar, nessa forma de reação, um dos traços da sua personalidade. Mas, é sobretudo no exercício do trabalho jornalístico que mais afins se fazem os liames entre o ficcionista e o seu protagonista-narrador, deixando transparecer, nos postos de vista dêste, um conhecimento vivido e testemunhado da realidade ambiente. Finalmente, para não mais enumerar outros aspectos da individualidade do novelista, poderíamos dizer que até certos momentos da sua vida no lar parece terem sido incorporados aos hábitos da sua personagem, de Ricardo Meneses, levando-nos, pela totalidade das qualidades idiossincráticas somadas, a concluir por uma afinidade quase autobiográfica entre o repórter imaginário e o jornalista da vida real.

Barra da Solidão, com a sua ruazinha comprida e estranha, deixa no leitor a impressão de um refúgio perdido nos confins do litoral. José Francisco é um prisioneiro voluntário dessa comunidade de pescadores, onde também exerce tarefas correlatas, como meio de sobrevivência. É o que se poderia chamar de um bom-caráter: compreensivo, afetuoso e amigo. Os fios de cabelos em progressiva ocupação da cabeleira negra, denunciam-lhe a idade (na casa dos 40), de onde a sua contemporaneidade com o repórter em férias — seu compadre Ricardo Meneses. Sua nomeação para delegado da Barra, em substituição ao sargento Apolinário, marca a fase de mudança da comunidade onde, até bem pouco, só a morte se fazia novidade, e que se reorganiza, já não em tórno de supostos milagres, mas com base num fato nôvo e concreto: a exploração intensiva do pescado.

Enquanto a pena do novelista se prodigaliza em favor de José Francisco, resultando o equilíbrio dos traços numa figuração tipológica acima dos padrões morais da Barra, para o sargento Apolinário reserva êle, ao contrário, as tintas mais sombrias, a fim de deixar fundamente marcadas as linhas do seu caráter. Seu retrato procede, dêsse modo, de lineamentos intencionalmente deformados, justificando-se, por meio dêsse recurso caracterizador, o duplo papel que desempenha em *Barra da Solidão* e *Os Amigos do Governador*. Pela insistência dêsse artifício, consegue Durval Aires fazer que a sua silhueta aterradora cubra tôda a extensão da Barra, dilatando-se até a Praia dos Mariscos, onde a sua atuação virulenta e atrabiliária atinge as culminâncias da violência e do desmando. Seu comportamento deixa crer provir de ódios acumulados contra a sociedade a que pertence, recrudescendo, impiedosamente, contra os seus conterrâneos, que afirmam só faltar-lhe o rabo para ser satanás.

A composição biotipológica do sargento Apolinário vai-se desenhando por meio de traços dispersos, que reunidos terminam por definir a sua catadura física. De todos os tipos criados por Durval Aires, é o que mais qualidades negativas engloba, tôdas confluindo para a organização de um caráter doentio e mórbido. Homem de "cara fechada", "bigodes retorcidos", (BS, 54) "cabelo oleoso, bem cuidado", (AG, 52) avultando-lhe dentre as aberrações corporais externas, a "mão inerte, encolhida quase sêca", (AG, 52) herança da serra do Hôrto, "quando participava do cêrco de um grupo de fanáticos", (BS, 46) data dessa época a mais remota referência sôbre Apolinário, registrando-se só mais tarde o seu reaparecimento na Barra, já investido na função de delegado dessa comunidade litorânea. Sômente transcorridos cinco anos, a contar da sua substituição por José Francisco, é que novamente retorna à evidência, dessa feita como aliciador de pistoleiros, a serviço do deputado Adeodat Pinheiro. Termina os seus dias de vida no Asilo de Alienados, "furioso, como um animal selvagem, os braços dilacerados pelas próprias dentadas". (AG, 64)

Parente do sargento Apolinário, "no calcanhar do Judas", o capitão Constantino é uma personagem de *Barra da Solidão* que, se mais demoradamente trabalhada, teria resultado num

bom tipo picaresco. Sua história o levaria, naturalmente, a tal condição: “Ex-marinheiro de primeira classe, foi reformado como tuberculoso no posto de sargento. Embora jamais tivesse sofrido uma gripe... Depois, promoveu-se a capitão”, (BS, 33) transformando-se, já proprietário de cantina, numa das personalidades mais importantes do lugarejo em que aportara, de volta da sua última viagem pelos mares. Sua figura bonachã e amiga avizinha-se das proporções ideais de Pícaro, nesse passo da novela:

“Arrastei uma cadeira (diz Ricardo). Bati forte no balcão.

Onde anda o capitão Constantino, comandante dêste barco?

Estou no contrôlo do leme, navegando em longo curso.

Abraçou-me com estrondo, suavizando a gargalhada. Estava velho o capitão, montado nas botas altas.

Lança a âncora, Balbino! Ou vai querer adernar? Calma, Pedro Queirós, rato velho de navio. Não vêem que o jornalista chegou? Comecem pelo comêço e não tropiquem nas palavras, como aprendiz no tombadilho. Bebam, badalos de sino! É responsabilidade da casa, por conta do capitão.” (BS, 34)

Do padre Aprígio, que só vive nas evocações de José Francisco, sabe-se apenas que era “um santo homem”, e que, sob a batina, trazia guardada a compleição física de um jangadeiro aliada à coragem temerária dêsse trabalhador do mar. Já o padre Espedito, seu sucessor, não chega a produzir a mesma sensação de vitalidade e de adaptação a natureza ambiente, dando, ao contrário, a impressão de um pároco de aldeia sòmente devotado às tarefas espirituais. Daí, talvez, a atitude mentada por Ricardo, ao deparar-se com essa figura de hábitos conservadores, aparentemente alienada do meio, e cuja personalidade parecia, à primeira vista, firmar-se na austeridade da vestimenta. “Embora jovem — observa o repórter — não era, decididamente, afeito a inovações. Usava a tradicional batina preta, o colarinho im-

pecàvelmente branco, meias escuras, sapatos de entrada baixa.” (BS, 46)

Uma jovem paralítica de nascença levanta-se e caminha, transformando-se, a partir de então, na figura de maior evidência da Praia dos Mariscos. O fenômeno resulta da visão de uma desgraça: a chacina da casa de Juvêncio. Para o sargento Apolinário, Teresinha passa a ser, após a notícia do milagre, uma fonte de perturbação da ordem social, refletindo a sua opinião nesse retrato intencionalmente deformado:

“O cabo Chiquinho findou botando a pobre no mundo. De um passo ruim para outro foi coisa de pouco tempo. Meteu-se na bebedeira. Virou quenga depravada.” (BS, 45)

Mas, a êses lineamentos do caráter, sofismadamente arrumados pelo delegado da Barra, contrapõe a própria môça do milagre, que dizendo saber das “estórias feias” que corriam a seu respeito, afirma ser “tudo ruindade do sargento Apolinário”, (BS, 47) para concluir, invocando o nome de Deus, que nada havia acontecido entre ela e o cabo Chiquinho. Essa confissão, contraposta às palavras do sargento Apolinário vem deixar indefinido o caráter da personagem, que tanto poderia ser uma fubana, na colérica expressão do delegado, como uma vítima involuntária dos acontecimentos da Praia dos Mariscos.

Não definida como tipo moral, dentro da concepção aristotélica da caracterização da personagem dramática, Teresinha também não logra afirmar-se pelos atributos físicos com que esteticamente se nos apresenta, só nos parecendo impor-se pela segurança do raciocínio e pela consciência dos fatos em que se viu envolvida. Para efeito de avaliação dessas qualidades, deve-se observar que, enquanto o seu falar “com desembaraço” permanece sem réplica, resultando, implicitamente, num aspecto não contradito da sua capacidade mental, ao contrário ocorre com a expressão “muito bonita” que, posta em confronto com um enfoque deformador da sua compleição física, deixa no leitor a dúvida sôbre as proporções qualificativas dessa beleza. É, por sinal, a segunda imagem — a deformada — que permanece, através dessa visão expressionista:

“Colhi fotos excelentes. Uma, por exemplo, da perna que era aleijada. Repousando num banco, crescendo para fora. Os pés, em primeiro plano. Enormes. Como se pertencessem a um gigante.” (BS, 46)

Ofuscada pela mudança sócio-econômica que se opera na Praia dos Mariscos, com lagosta que “não havia quem desse vencimento” e “tanta gente chegando, tanto dinheiro correndo”, (BS, 77 e 85) Teresinha passa, de um momento para outro, a ser a pessoa mais esquecida da localidade, cujos habitantes, já voltados para a organização de uma cooperativa de pescadores, se sentem animados a colaborar com o padre Espedito na edificação de uma igreja. Varrido o fenômeno místico da mente do povo pela nova ordem de coisas advinda com a revolução da lagosta, ninguém mais volta a falar na môça do milagre, nem mesmo Cristina, a única a relembrar o fato, mas ainda assim omitindo o nome da principal figura do acontecido, nesse diálogo inconseqüente:

“Cristina encostou a cabeça no meu ombro. Suavemente. Os cabelos fazendo cócegas no meu rosto. Em que ficou a estória dos milagres, Ricardo? Nisso mesmo, Cristina. Nisso mesmo.” (BS, 92)

Internacionalmente impreciso na elaboração fisionômica das suas personagens que, à mingua de pormenores caracterizadores, passam a justificar-se antes pelas atitudes do que pela imagem, casos há, porém, em que o novelista se mostra farto e incisivo na concessão de elementos definidores de certos tipos, resultando a quantidade dos traços dispersamente registrados na composição de retratos capazes de serem visualizados, imaginariamente, pelo leitor. No rol dessas exceções inclui-se seu Menescal, cuja fisionomia se deixa esboçar através das seguintes particularidades físicas: “careca”, com as “franjas brancas da cabeça descendo das orelhas ao pescoço”, “olhos azuis, opacos, por trás de grossas lentes” piscando miúdo, “dentadura desajustada, não permitindo o riso aberto”, “a bôca apenas se elastecia para um canto. Repuxando o bigode grisalho”, “pulsava, como se pretendesse espocar em sangria (BS, 12 e 59) e, para definitivamente marcar

o seu estado de saúde e o adiantado da idade, trazia seu Menescal "o rosto pálido. Os olhos fundos, opacos. Como se estivesse armazenando tôda a insônia do mundo". (AG, 37)

De dentro dessa carcaça assim debuxada, despontava um "homem estranho e engraçado", "bom para cumprir ordens", "frio, ausente, imune. Incapaz de qualquer decisão". (BS, 14) Uma personalidade moldada, portanto, sob as medidas conceituais da subserviência, mostrando-se extremamente obsequioso no trato com os seus superiores ou pessoas gradas, e sempre a pedir desculpas pelos atos mais irrelevantes. Um homem, finalmente, estremado no cumprimento das suas obrigações, mas de atitudes usuárias, até mesmo na guarda dos dinheiros alheios: "A mão despregava-se do pacote, as notas dispostas na mesa como cartas de baralho (...) Os dedos escorregaram. Enguias de plástico, sumiram-se..." (BS, 12 e 13)

Antônio Andrade é outra personagem que, embora insuficientemente delineada, fisicamente, consegue afirmar-se nas duas novelas de Durval Aires, graças sobretudo ao vigor intelectual que lhe empresta o novelista. Em dados momentos, chega o seu ponto de vista a sobrepor-se ao de Ricardo, a exemplo da conversa sôbre Antonioni em que, referindo-se a "O Eclipse", se aventura em considerações sôbre o discutido mestre do cinema italiano. Em certos casos, verifica-se que a sua presença em cena ocorre mais para estabelecer o estágio mental do protagonista-narrador, quando então se irmanam pelas "coincidências, sonhos, omissões, esperanças e equívocos". (AG, 3) Mas, se intelectualmente acontece convergirem para os mesmos temas, as mesmas preferências (política, literatura, cinema), pessoalmente são criaturas cujos destinos só incidentalmente se reencontram. Ricardo, firmando-se em si mesmo pelas qualidades já consideradas, e Antônio Andrade, de "óculos escuros, bigode reto, agressivo", a justificar-se, senão pela composição física, mas pelos atributos e procedimentos que marcam e definem a sua personalidade: "Bom companheiro... Sincero. Não era de círculos elásticos. Sisudo, ríspido, fechado. Violento, por vêzes." (BS, 16)

Outra personagem é, ainda, animada, vitalizada e caracterizada pelo novelista, a ponto de o leitor poder arrumar a sua composição física e perceber as suas tendências espirituais e os lineamentos da sua personalidade. Trata-se de Suzy Costa, a môça

de "cabelo curto, calça apertada (e) óculos escuros". (AG, 19) Possuidora de "olhos amarelos-esverdeados, mistura de capim verde e cana madura", (AG, 28) ou de "cana verde e capim maduro", (AG, 30) Suzy apresenta-se na imaginação do leitor como uma garôta bonita e de hábitos sociais bastante evoluídos, a julgar pela maneira descontraída de receber, de servir e espalmar um copo de uisque, atitudes que, somadas à sua agilidade mental, atestam e corroboram a sua condição de líder da "Juventude Universitária Católica". Mas, por detrás dessa individualidade tão ativa, de senso crítico tão apurado, capaz de formar idéia e ajuizar o comportamento ridículo e servil dos que rodeiam o Governador, vislumbra-se a imagem de uma jovem também romântica, momentaneamente alheada da realidade circundante, como nesse flagrante apanhado pelo novelista:

"A môça deixou a rosa cair na calçada. O talo moído, mastigado. E começou a morder os aros dos óculos. Levemente. Suave." (AG, 30)

A crueldade do novelista na caracterização do sargento Apolinário repete-se, já com as tintas variogadas da comédia, na configuração do Governador (não individualizado, por sinal, onomasticamente). Assim é que, a cada pincelada que lhe é destinada, acrescenta sempre um propósito de violentar a composição da sua máscara, até conseguir enquadrá-lo dentro das dimensões conceituais do *clown*. Porém, mesmo condicionado às intenções deformadoras do novelista, não chega a sua personalidade a destorcer-se jamais, a ponto de deixar de parecer-se ontologicamente humana. Pela forma como os traços físicos se acham relacionados com as atitudes idiossincráticas da personagem, a ilusão que dêsse jôgo impressionista resulta é de que êsse tipo realmente existiu, permanecendo no leitor a idéia de já tê-lo visto ou de ter ouvido falar das particularidades que se encontram diluídas na ficção.

Efusivo nos cumprimentos, "braços compridos, enormes", a fecharem-se em círculo, envoltivos, na recepção aos seus habituais visitantes, o Governador afirma-se, fisicamente, pela consistência dos traços que lhe reserva o novelista, o que lhe proporciona uma composição imagisticamente nítida, apesar das

intenções caricaturescas que lhe são incorporadas. P'arcos cabelos pregados no casco e matematicamente divididos, "sobras da cabeça, do inexistente pescoço, do rosto", a "testa ampla, brilhando, oleosa", o "bigode fino dançando em cima do charuto", "desproporções chocantes se amontoando nos ombros. Corpanzil, flexível, vergado. Como se as palmas das mãos estivessem pregadas nos pés... enormes, chatos, mergulhados num chinelo flocado, de lã" (AG, 20 e 25) eis o retrato em corpo inteiro do homem que Durval Aires "conheceu" dirigindo os destinos do seu povo, de bermuda, em alegres reuniões de amigos.

Outras personagens completam a humanidade que o novelista tipifica, anima e dispõe em seu universo ficcional. Algumas, como o Governador, são definidas por fortes traços caracterizadores do seu tipo físico e da sua personalidade, sem lograrem, contudo, mover-se amplamente no espaço ativo; outras mais, apesar de lhes faltarem os necessários atributos corporificadores, se integram ativamente no curso da narrativa, como o coronel Kardec, o deputado Adeodato Pinheiro, o coronel José Inácio de Figueiredo e Janjão, para nos darem, em conjunto, a sensação de vida que assoma das páginas de *Barra da Solidão* e *Os Amigos do Governador*.

Do Espaço e das Proporções Existenciais

Ao afirmar que “la novela sólo puede versar sobre una semblanza del mundo real, por deformada que esta sea, y como tal debe contar con las proporciones de la existencia”, (58) estabelecia Paul Ilie o problema das dimensões na criação literária, determinando, de princípio, duas esferas de realidade na ficção: uma em que pessoas e lugares se apresentam ilusòriamente materializados, podendo ser situados no espaço e considerados pelas suas relações tangíveis; outra, em que as imagens se projetam subjetivamente, possibilitando que o escritor se adentre nas profundezas da sua consciência, “hasta romper la conexión con el mundo novelístico real”. (59)

Tomando como ponto de partida o próprio ato da criação, estágio em que se opera o deslinde entre o universo das reações físicas e o das percepções sensoriais, procuraremos configurar, em *Barra da Solidão* e *Amigos do Governador*, as duas esferas espaciais formuladas por Ilie: a do mundo ontológico, em que serão estudadas as proporções de pessoas, ambientes e coisas, e a do mundo das vibrações anímicas, a que haveremos de subordinar as manifestações espirituais das criaturas que vivem, padecem e sonham numa Barra solitária, situada nos confins do litoral, ou intrigam, competem e lutam nos corredores palacianos ou nas terras contestadas dos coronéis.

58) Paul Ilie. *La novelística de Camilo José Cela*. Madri, Editorial Gredos, 1963, p. 34.

59) Idem, *ibidem*, p. 150 e 152.

Pelas coincidências e semelhanças dos valores representativos do mundo físico com as projeções tipológicas que formam a humanidade de *Barra da Solidão* e *Os Amigos do Governador*, não restam dúvidas de que o universo durvalino se firma na esfera em que figuras-símbolos chegam a atingir a ilusão plena de vida, não obstante a tendência do novelista para as soluções implícitas, em que deixa ao leitor a responsabilidade de completar imagens só ligeiramente esboçadas. É o próprio Durval Aires quem corrobora com essa observação apriorística, ao escrever: "Perguntam-me se a Barra da Solidão é mesmo um lugar, com existência garantida no mapa. Afirmo que a Barra realmente existe. Agora, a solidão fui eu que inventei." (BS, 5)

Quando Ricardo inicia a sua fala, em forma de diário monologado, naquele dia 12 de julho, já se refere a seu Menescal dando as principais qualificações da sua individualidade: "Homem estranho e engraçado... Bom para cumprir ordens... Frio, ausente, imune. Incapaz de qualquer decisão." (BS, 11) Mas, sendo essas qualidades idiossincráticas da esfera do mundo interior e, sobretudo, por serem nomeados por outrem e não reveladas ativamente, até aí não consegue a figura de seu Menescal, dinâmica ou materialmente, nos dar a ilusão de vida que é inerente à realidade da ficção. Somente a partir da sua conversa telefônica com o Dr. Lousada, a discussão com o linotipista e o diálogo com Ricardo, começa a perceber-se a sua presença no espaço ativo, para definir-se, em formas dimensionáveis, nos dispersos traços fisionômicos que nos oferece o novelista.

Já Ricardo se apresenta sob uma forma simbólica bastante imprecisa, para ser fisicamente esboçado, sendo-nos dada, porém, a sensação da sua permanência no espaço objetivo pelos lineamentos do seu destino e pelas relações que mantém com as pessoas que o circundam. Em outras palavras, a sua personificação se faz pelo modo como atua e se projeta no âmbito das duas novelas, seja quando, na condição de protagonista-narrador, passa a contar certas fases da sua vida, com tôdas as implicações existenciais, ou, quando colocado na posição de expectador, penetra ou se integra no convívio dos seus semelhantes para, como repórter, surpreendê-los em seus dramas de cada dia ou, como prisioneiro do mesmo castelo kafquiânico, participar das suas horas de fuga do cotidiano. Mas, firmando-se apenas em uni-

dades de sentido, seus movimentos se processam como em noite de breu, em que, fundindo-se a imagem na escuridão, só pelos deslocamentos no curso da narrativa e pelas notações vivenciais de que é dotado, pode a sua presença fazer-se perceptível para o leitor e distinguir-se das demais criaturas do seu mundo de estruturas verbais.

Sua concepção do universo reflete, por outro lado, o estágio de cultura de um homem familiarizado com a natureza ambiente e bem informado da vida política e social da terra nativa. Dentro dos relacionamentos estabelecidos pelo novelista, Ricardo se move e agita livremente num determinado espaço físico, sendo aqui o repórter em função da notícia, ali o homem capaz de debruçar-se sobre si mesmo e mergulhar no mundo de mitos da sua infância, transportando-se do regaço de Cristina (a espôsa) para o aconchêgo do ventre materno, como nesse passo de *Barra da Solidão*:

“São Jorge e o Dragão mantêm a estranha coexistência. Mãos se alongam no meu rosto, dedos sensibilizam-me os pêlos da barba.

.....
A lua é a mesma de sempre. Eu é que não sou. As mãos é que não são. Os dedos se encurtam. As unhas multiplicam-se em estalos, céleres, arrebanhando meu sono. O cavalo de São Jorge já não pisa as patas do Dragão. Meu pai, deitado no alpendre, a rêde quase arrastando no chão... Minha mãe sentada na esteira de palha de carnaúba. E eu deitado, a cabeça encostada no seu ventre.” (BS, 48)

Além dessa visão bidimensional da vida e do mundo, outros registros existenciais e sensorio-afetivos demonstram serem duas as esferas espaciais em que se apóia Ricardo Meneses. Na primeira, a sua presença se faz inequívoca, apesar da não configuração da sua imagem; na segunda, as suas atitudes, a sua concepção do universo e o seu comportamento diante da realidade objetiva são suficientes para impor e definir a sua personalidade, garantindo, implicitamente, a sua razão de ser como criatura humana. Se a Ricardo oferece o novelista as condições necessá-

rias para justificar-se pela ação e pelos atributos mentais, é porque talvez pretendesse obter dessa personagem uma autenticidade só atingível quando o ato criador resulta de uma experiência vivida ou testemunhada, caso em que até os fluxos da consciência passam a refletir fases vivenciais com tôdas as dimensões da existência.

"Comunista escrachado" em tempo ido e, como tal, prêso e condenado a quatro anos, segundo o sargento Apolinário, José Francisco é dos poucos habitantes de Barra da Solidão em que se detém o novelista para fazer reparos sôbre certas particularidades da sua composição física e tecer observações acêrca de outras qualidades que o completam e definem como criatura humana. Os poucos traços que lhe oferece são, dêsse modo, suficientes para delimitarem a sua provável idade, marcarem as suas maneiras afetuosas e sinceras e revelarem as suas ocupações subsistenciais. É o homem que se move, delibera e sonha com os pés firmados em terra.

Assim faz José Francisco para compreender o mundo em que vive e para ser entendido pelos que o cercam. Numa simbiose que assinala mais uma facêta shakespeariana da existência, é êle, ao mesmo tempo, um cético e um romântico, isentando-se aqui da lenda criada pelos pescadores sôbre a viagem do padre Aprígio para o céu, de jangada, mas dando conexão acolá a coisas mais do domínio das percepções sensoriais, como nessa seqüência de imagens: "abriram-se sôbre a noite os mistérios de Deus", a lua parecia "nem branca, nem azulada", a "areia da praia (estava) assim como esverdeada" e, por fim, essa representação audiovisual sômente possível de ser mentada por um homem extremamente sensível: "o mar estava tão calmo que a gente podia ouvir o murmúrio dos peixes". (BS, 28)

Dentro da sua concepção do universo, os animais servem de barômetro para medir as condições do tempo ("Olhe as andorinhas passando. Dentro de dois dias não cai mais um pingo.") Entretanto, quando a experiência não lhe permite uma compreensão objetiva do fenômeno, procura José Francisco recorrer a uma escala mais alta de cultura, no caso o Dr. Leopércio, sem esconder contudo uma sombra de ceticismo às suas afirmações acêrca da mudança ocasional do período das chuvas: "O Dr.

Leopércio... disse que essa confusão tôda é porque a terra está com uma banda um pouco torta. Será isso mesmo, compadre Ricardo?" (BS, 29)

Seu ceticismo vai mais longe, estendendo-se ao acontecimento milagroso da Praia dos Mariscos, nos quais diz nunca ter acreditado e só sabê-los por ouvir dizer. Nesse ponto, a sua posição chega a ser de tamanha incredulidade que, a uma pergunta de Ricardo sôbre se a môça era aleijada, categòricamente responde: "Ela ainda é aleijada, compadre. Só que não andava e andou." (BS, 39) Finalmente, José Francisco é um homem que, tirante os raros momentos de ilusões audiovisuais, poetisados por luares de dúbia coloração ou por vagos murmúrios dos habitantes do mar, enfrenta a realidade com o desânimo de um pessimista, conforme se deixa dnunciar nessa informação ao repórter de *O Clarim*: "Barra da Solidão continua o lugarzinho de sempre. Não mudou nada. Nem sentiu, compadre, sua ausência de tantos anos." (BS, 27)

As tintas sombrias de que se vale o novelista para esboçar a figura do sargento Apolinário e assegurar, decorrentemente, as condições ideais para a sua permanência no espaço objetivo, parece-nos empregadas, igualmente, no sentido de marcar, com nitidez absoluta, a existência de um tipo de transição produzido pela sociedade do nosso tempo. Observe-se, ainda, que, apesar da violentação das côres, os traços que lhe são atribuídos não chegam a resultar em desproporções do homem em face do meio, antes convergindo para destacá-lo dentro da paisagem humana nordestina. No desenvolvimento da narrativa, a sua presença começa a ser percebida a partir da sua estada em Juazeiro do Norte quando, ao participar do "cêrco de um grupo de fanáticos", dá "Tôda carga de fuzil no peito do beato Manuel Antônio". (BS, 46) Ao homem já afeito à crueldade, acrescentar-se-ia um revés bastante acabrunhador, que decerto mais haveria de conturbar a sua vida: o abandono da espôsa, ao ser transferido para a vizinha cidade de Missão Velha, sob a alegativa desta de "não deixar Juazeiro por nada dêste mundo. Só se padrim Cícero mandasse. E tomava por penitência". (BS, 46)

O sargento Apolinário erige-se, em conseqüência de fatôres diversos, num moralista bronco, de atitudes reacionárias igual-

mente primárias, de onde a sua visão cruel e trágica do mundo. O rebenque que habitualmente conduz, fotograficamente empunhado à altura do peito, simboliza a palmatória disciplinadora dos seus semelhantes, sempre passíveis de punição. Em Santo Antônio de Pitaguari, sevicia garotos, "sob a alegativa de que se comportavam inconvenientemente na prática do Santo Ofício". Já delegado de Barra da Solidão, passa a ministrar a justiça do chicote no lombo dos "pobres diabos" da comunidade, e faz recrudescer a sua ira na Praia dos Mariscos, mandando quebrar cruzeiros sacrílegos, apesar de saber nada adiantar "prender, perseguir, espancar". (BS, 44)

Numa conseqüência lógica da vida, Apolinário se desencanta, ao final, dos postos de mando, deixando de aceitar a delegacia de Camboí. Confessa já não ser "mais homem para enfrentar certas durezas", que "não tem futuro viver acabando uma briga e começando outra", (AG, 58-59) apesar de afirmar ainda ser homem, e sobrando. Seu passado de lutas o leva a uma concepção profundamente realística da existência, ao chegar à convicção de que "política no interior não se faz com palavras bonitas. É preciso tutano, coragem e audácia". (AG, 58) Mas, escravizado a um processo de conquistas sociais que lhe valera a ascensão ao posto de sargento — em que granjeara fama e respeito —, Apolinário consegue apenas mudar os seus métodos de ação, passando de executor de atos punitivos a agente passivo das habituais e excusas sentenças políticas. Sua última missão para o deputado Adeodato Pinheiro limita-se a ativar uma incumbência confiada a Janjão, ou ao detento Justino (autor do crime da Praia dos Mariscos), a quem, afora a liberdade extralegal, era oferecida a importância de quinhentos mil cruzeiros, para que procedesse à execução do coronel Antônio Mendes Brilhante.

Por informação do próprio Manduca Salustino, toma-se conhecimento de ter êste uma filha de nome Teresinha, aleijada de nascença, e de que Juvêncio, o pescador assassinado, era seu padrinho. Até aí, sabe-se apenas que Teresinha existe, sem passar de uma referência, de uma simples indicação onomástica. Só a partir do instante em que Rosa aparece "tangendo o jumento, a menina aboletada, de banda na cangalha, as pernas

dentro do caçua, em direção da casa do compadre morto”, começa a imagem de Teresinha a ser percebida no espaço ativo, deixando transparecer, inclusive, a sua deficiência física. Ao cair do jumento, realiza-se então o milagre: levanta-se, começa a andar, “mas andar bem direitinho, como se não fôsse aleijada”. Ao grito de Manuel Galdino (“Milagre! Foi milagre! Valei-me minha Mãe Santíssima!”) sucedem-se outros mais, até o alarido abafar o rugido do mar. (BS, 41)

Animada e vitalizada pelo milagre da casa de Juvêncio, Teresinha passa a ser, a partir de então, a figura mais discutida da Barra, com perigo de transformar-se num foco de fanatismo, ou num nôvo Caldeirão. Por força das proporções do drama em que é envolvida, erige-se, momentâneamente, em principal protagonista do acontecimento, passando a situar-se em duas esferas espaciais: na primeira, vive uma realidade sua, imprevista e inexplicavelmente passível de advertências e punição; na segunda, é posta a representar, embora que passivamente, um papel criado pela imaginação do povo que, em romaria e excessos místicos, procura vê-la, tocar nas suas pernas, arrancar-lhe fios de cabelos, numa “verdadeira danação”.

A composição física de Teresinha, dentro da segunda esfera da realidade ficcional, resulta de opiniões heterogêneas, descontraídas, partidas das mentes incultas da comunidade e deromeiros igualmente ignorantes. Um retrato inicialmente feito pelo assombro, pela surpresa, que se vai confusamente obscurecendo pelo medo, pelos reflexos da repressão policial, sem perder, no entanto, as suas dimensões de excepcionalidade. Só na visão do repórter Ricardo Meneses é que Teresinha deixa de ser uma figura composta de brumas, do absurdo, para refluir às suas proporções naturais e reintegrar-se na primeira esfera espacial, em que repousa a sua verdadeira personalidade. Aí é que começa a esboçar-se a imagem da môça bonita, de falar desembaraçado, capaz de perceber e ajuizar a importância do drama moral para que fôra arrastada.

De outro plano do mundo novelesco de Durval Aires, assoma um tipo feito de diferentes unidades de sentido, destinado a representar, simbolicamente, a infra-estrutura de um pequeno jornal, minado de interesses subalternos, não obstante os seus

arroubos de liberdade e independência política. O Dr. Lousada é, em *Barra da Solidão*, apenas o diretor de *O Clarim*, conhecendo-se pouco mais do que isso da sua vida. Sua personalidade condiciona-se, por êsse ângulo da narrativa, a uma só realidade, objetiva e pragmática, limitando-se o espaço que ocupa a uma faixa que se estende do jornal que dirige ao gabinete do Governador.

Seu jôgo se faz claro, às vêzes, com relação à sobrevivência do órgão a que empresta o seu nome e o seu prestígio. Conhece a amplitude das suas responsabilidades perante os amigos e o público, sobretudo os amigos políticos, utilizando-se de todos os meios ao seu alcance para que *O Clarim* saia diariamente à rua. Nos momentos difíceis, quando a vendagem decresce e os compromissos aumentam, sabe aonde ir buscar o dinheiro para o papel e evitar, dessa forma, o colapso do jornal. Porém, como acontece na vida real, o Dr. Lousada é levado a enfrentar situações em que nada dá certo, assim ocorrendo na ocasião em que, esvaziado o cofre e tendo a empresa de quitar-se com a firma fornecedora de papel, sob pena de não receber as bobinas para a edição do dia seguinte, resolve valer-se do seu prestígio pessoal, aflitivamente apelando para o Governador:

“Dr. Amadeu? É o Lousada quem fala. Meu querido, preciso, agora mesmo, dar uma palavrinha com o Governador. Questão de vida e morte. Não, não houve nenhum crime político no interior do Estado. Houve? . . . Dois vereadores? Ambos do PSD? . . . Quer dizer que a UDN tem maioria? . . . Mas era sobre outra coisa que eu queria falar. Um adiantamento, sabe? Se não conseguir, o jornal não sai amanhã.” (BS, 50)

Perdidas as esperanças de obter os recursos de que necessitava, tanto da parte estadual como da municipal, e vendo ameaçado o prestígio da sua empresa jornalística, vê-se o Dr. Lousada compelido para uma dura realidade existencial, obrigando-se a recorrer às reservas financeiras do Dr. Adrianino, “agiota descarado” com quem tem de negociar “tôdas as contas do Estado e da Prefeitura com 30% de abatimento”. (BS, 50) Seus sacri-

fícios pelo jornal, seus momentos de ira e aborrecimentos, em que se vinga de todos e de tudo "mastigando a ponta do charuto. Tamborilando na mesa. Ajustando os óculos ao nariz com o indicador da mão direita. Mesmo sem necessidade de fazê-lo" (BS, 60) são, ao final, règeiamente recompensados. A visita que lhe faz o Governador, seu amigo particular e "um dos grandes acionistas do jornal", (BS, 63) define o seu nôvo destino, vendo-se guindado a uma Subprocuradoria do Estado, em troca do silêncio em tôrno da chacina e do milagre da Praia dos Mariscos.

Sendo-nos apresentado pelo novelista um só aspecto da vida do Dr. Lousada, um só lineamento do seu destino, todos os atos dessa personagem nos pareceram condicionados a uma só esfera espacial — a das relações tangíveis —, revelando-se para o leitor, conseqüentemente, apenas um lado da sua existência, por sinal cheia de peripécias e facêtas interessantes. Embora feito Procurador do Estado, procura não afastar-se da gente da imprensa, por julgar "uma necessidade manter os vínculos. Mesmo como simples fonte de informação. Para não perder o prestígio". (AG, 13) Sua trajetória no curso da narrativa se processa num lapso de tempo relativamente curto — só o suficiente para justificar-se como pessoa humana e, como tal, sujeita às mudanças circunstanciais e imponderáveis da existência.

Na segunda parte dêste livro, em que foi estudada a caracterização das personagens, concluímos pela afirmação do Governador como tipo novelesco, em virtude da consistência dos traços que lhe empresta Durval Aires. Feito de pinceladas dispersas, como ocorre com outras figuras do mundo durvalino, sua composição física vai aos poucos se organizando, até atingir a forma ideal da biotipologia humana e confundir-se, transposto o deslinde, com uma individualidade qualquer da vida real. Já encarnado em personagem de ficção, é o Governador levado a apoiar-se numa esfera espacial instável e movediça, daí decorrendo a multiplicidade do seu comportamento no curso da narrativa. Em dados momentos, deixa lembrar Luís XVI, transformando-se eventualmente na figura central da sátira. Mas, logo evolui para um estado de perfeito equilíbrio do senso moral, impondo-se, já então, como a serena autoridade de uma repú-

blica de amigos em que todos trabalham, ativa e arduamente, visando ao bem comum das suas próprias famílias.

Os recursos deformadores de que se utiliza o novelista para forjar um tipo que, escapando às medidas convencionais da personagem picaresca, se enquadrasse na idealidade da sátira, resultam, efetivamente, na modelagem de uma encadernação humana que não nos parece estranha, e também a alguns leitores mais atentos, conhecedores da vida política cearense. Seu corpo flexível, vergado, as sobras da cabeça, o inexistente pescoço, os braços compridos, enormes, como se as palmas das mãos estivessem pregadas nos pés, são aspectos fisionômicos que lembram, efetivamente, a compleição desarrumada e extrapolante de conhecido homem público.

Opõe-se, de princípio, a essa configuração simbólica o fato de a experiência política do novelista, evidenciada em algumas referências que escapam de *Os Amigos do Governador* e, também, em certas tomadas de posição de outras personagens, parecer datar de época mais recuada, quando na crista do governo se achava um homem de dimensões físicas opostas: esguio, desenvolvido, de feições apuradas, guardando na distribuição esquelética a mesma proporcionalidade. Dessa fase vivencial é sim o seu conhecimento com dois tipos tomados de empréstimo ao mundo real e, por conseguinte, identificáveis: o desembargador José Bolão da Silva Azevedo, famigerado empreguista que impusera ao serviço público filhos, noras e genros, e o comerciante J. S. da Costa Guimarães que, não obstante o peso das banhas, era dos amigos mais sacrificados, tendo que dividir o seu tempo entre os negócios e as constantes visitas ao Governador. (AG, 20) O outro é o Dr. Pereirinha, com o seu "porte mingado, que não ia além de 1,58" e que, espirituosamente, se dizia "pequeno por fora, mas grande por dentro". (AG, 22) Essa personagem faz lembrar a composição física de um dos parlamentares frequentadores do Palácio do Governo, verossimilhança observada e admitida pelo próprio político.

Se procedentes as observações feitas, resolvido o problema do espaço, com base numa experiência testemunhada, e carecendo de um tipo capaz de oferecer à realidade criada as proporções da farsa, teve o novelista que proceder a um recuo no tempo para, tomando de empréstimo valores e conceitos pertencentes

cêntes a uma fase anterior da história política, poder incorporar certas conotações existenciais à esfera espaço-temporal em que se apoia a narrativa. E, integrando-os temporalmente na ação, passou a exagerar-lhes as medidas físicas, a deformar-lhe o comportamento, até poder atingir o clima de sátira costumista, cujo momento maior é o da alegre reunião de amigos, de que participa incidentalmente o repórter Ricardo Meneses.

A deformação envolve também a primeira dama do Estado, cujas dimensões não chegam a refletir, física e espiritualmente, as da época do Governador magricela, de falar manso, sem afetação, do qual fôra o ficcionista auxiliar indireto. Fazendo uso do tempo com a liberdade que lhe facultam as licenças da moderna ficção, Durval Aires colocou no seu lugar uma personalidade feminina bastante impetuosa, socialmente deslumbrada e, como tal, capaz de dirigir as habituais tertúlias palacianas. Referindo-se aos pendores da primeira dama por êsse tipo de festas, escreve o novelista.

“Todos estavam lembrados do fabuloso sucesso alcançado com o lançamento da versão estilizada do “Rato”. Numa festinha íntima do palácio.

Adorei, Guimarães. Estou realmente encantada com o disco. O “Rato” é a maravilha do século. Daqui por diante será o hino das nossas festinhas oficiais.

E cantarolou, rodopiando, ágil, na ponta dos pés:
Rato, rato, rato... por que motivo tu roeste meu baú...” (AG, 20-21)

Demonstrando interêsse pela criação de passarinhos e simpático às aventuras poéticas do Dr. Amadeu Carvalho de Sá, seu ex-chefe de Relações Públicas e nôvo diretor de *O Clarim*, o Governador participa da vida literária da província, freqüentando a Casa de Juvenal Galeno, onde, a convite do ex-auxiliar e amigo, faz a apresentação oficial de *O pouso das gaivotas*. Como o seu corpo apaideguado e mole, também a sua personalidade é susceptível de flexões, inclinando-se ao sabor das opiniões dos amigos e das circunstâncias políticas. Assim acontece, quando, solicitado a pronunciar-se sôbre a morte do coronel An-

tônio Mendes, se dispõe a falar, mas só depois de ouvir o Dr. Pantaleão e o coronel Kardec, secretários da Justiça e da Polícia, respectivamente.

Sua personalidade lembra a sombra do Xixi Piriá, de Mário Palmério, crescendo e encurtando de acôrdo com a extensão política do problema. Por ocasião do desdobramento das Secretarias, reage às pretensões do Dr. Pereirinha, seu líder na Assembléia Legislativa, que pleiteia 30% das nomeações para a bancada situacionista. Sensata são, na oportunidade, as suas ponderações, ao alegar ter também de atender às reivindicações dos desembargadores, dos ministros do Tribunal de Contas, que tinham parentes e amigos por empregar. Mas, a êsse raciocínio pragmático e condicionado à realidade político-social do Estado, em que deixa demonstrada a sua habilidade intelectual, contrapõe, logo em seguida, um ato de pura ingenuidade, arteriosclerótico, que é a entrevista concedida ao jornal paulistano *A Encíclica* sôbre a liberdade de imprensa. (AG, 24)

Com a publicação dessa entrevista, volta o Governador a fazer o papel de *clown* entre os seus pares, a exemplo do seu comportamento na "alegre reunião de amigos" e no lançamento de *O pouso das gaivotas*. Porém, como nos casos anteriores, êsse estado de obnubilação mental só tem a duração necessária para deixar fixada na imaginação do leitor mais uma facêta da sua personalidade. É que, logo adiante, reassume o primeiro mandatário do Estado a postura sensata e absoluta de chefe político quando, sabendo da trama que culminara com a eliminação do coronel Antônio Mendes, matricamente inocenta o deputado Adeodato Pinheiro, e deixa de aceitar o pedido de exoneração do coronel Kardec, cunhado e amigo do parlamentar em apuros. Suas ponderações revelam, já então, um homem atilado, coerente nas atitudes e conhecedor dos métodos de ação dos adversários, justificando-se a sua maneira de pensar, ou seja, que o afastamento do Secretário de Polícia só poderia ser interpretado como uma confissão de culpa.

Dentro dessa linha de comportamento, mostra-se o Governador bem informado da vida do sargento Apolinário, sôbre quem afirma ser comprovadamente um doente mental e fazendo ver não se revestir, conseqüentemente, de nenhuma validade o seu depoimento contrário ao deputado Adeodato Pinheiro e ao

vereador Absalão de Castro. Contudo, se deforma a composição psíquica do ex-delegado de Barra da Solidão, é para tranquilizar e confundir o seu próprio auxiliar — o coronel Kardec. No desenvolvimento do seu raciocínio, demonstra acreditar que, só em pleno domínio da razão, teria êsse homem protegido e orientado Janjão no cumprimento da sua missão assassina no Cariri. Tanto assim é que, mesmo depois de qualificá-lo de debilóide, não consegue esconder que de Apolinário dependia o bom êxito da trama contra a vida do coronel Antônio Mendes, sendo imprevistos, isso sim, os rumos que os fatos tomaram, já depois de consumada a operação criminosa: "Podia ter dado certo, meu caro. Podia. Se o sargento Apolinário não tivesse atirado no Dr. Abdoral Rodrigues." (AG, 68)

Com respeito ao Dr. Abdoral, conhece os pormenores do tiroteio no Abrigo Central, tirando conclusões lógicas da atitude impensada do sargento Apolinário. Logo depois, procura reparar o atentado desnecessário, como se culpado pelo desfecho do plano urdido pelo seu correligionário Adeodato Pinheiro, nomeando o juiz do Crato para a Augusta Côrte de Justiça, na vaga do falecido desembargador José Bolão da Silva Azevedo.

Pelas páginas de *O Clarim*, na mesma nota em que ressalta as qualidades intelectuais e cívicas do Dr. Abdoral, resolve o Governador reabilitar o finado coronel Antônio Mendes, considerando-o uma figura exemplar de cidadão e sustentáculo das melhores tradições cristãs do povo caririense. E assim o faz, conhecendo a tragédia moral do homem assassinado: um jumento de lote, com inúmeros filhos soltos no pasto. Comentava-se que, só num dos sítios da sua propriedade, três moradeiras se revezavam, prenhas, estando o Governador inteirado, afora isso, da paixão do velho pai-de-chiqueiro pela sua afilhada Maria do Socorro, engravidada e obrigada a botar o bucho fora antes do tempo. (cf. AG, 66)

Não eram estranhos ao Governador outros fatos igualmente importantes registrados nos domínios do coronel Antônio Mendes, tais como: a prevenção dêste contra Pedro Quirino, por desconfiar da existência de encontros amorosos dêsse cabra com a sua afilhada e amante; a morte de Pedro Quirino, em tocaia botada por Henrique de Sousa, a mando do conquistador enciumado; a paixão de Justino pela mesma mulher, com quem

sonhava morar em Barra da Solidão, e trabalhar com o sargento Apolinário na reeleição do deputado Adeodato Pinheiro. Não ignorava também que, “desaparecido o coronel, rompida a hegemonia da UDN, Joaquim de Borba Macário teria aberto, facilmente, a porteira da Prefeitura de Camboí”. (AG, 65) De tudo isso sabendo e sobre tudo ajuizando com inteiro equilíbrio mental, assim procedendo faz o Governador esquecer, por um momento, a ridícula figura das pagodeiras palacianas, para refluir, outra vez mais, à condigna postura de primeiro mandatário do Estado.

Apesar de fisicamente dimensionável pelas particularidades anteriormente conhecidas, tôda a vez que enfocada a sua personalidade, apresenta-se o Governador sob um nôvo disfarce, escoregando-se como uma enguia ante quaisquer tentativas de conceituação do seu retrato moral. E, justamente por não se processar em linha reta o seu comportamento psico-sócio-político, é que se registra, no curso da narrativa, tamanha multiplicidade de facêtas do seu caráter. Figura central de pantomimas, como a da “alegre reunião de amigos”, em que aparece semidespido, com as “pernas azuladas, gordas, escorregando da bermuda”, logo depois evolui o Governador para um estado de pleno equilíbrio mental, ao praticar atitudes dignas da sua posição e autoridade. Em suma, o que pretendeu o novelista foi, talvez, criar um tipo inseguro no comportamento, contraditório nas atitudes e, sobretudo, flexível a tôda a sorte de conchavos e jogos políticos para representar, simbôlicamente, a expressão totalizante de um homem de govêrno envolto, por imposições naturais, nos lençóis da chicana partidária e da corrupção generalizada.

No estudo das proporções existenciais, na parte relativa aos condicionamentos geo-sócio-culturais, merecem ser ressaltados três tipos de *Os Amigos do Governador*, feitos de diferentes unidades de sentido, mas igualmente envolvidos no processo de aviltamento dos costumes políticos de que é palco o território imaginado por Durval Aires. Para flagrá-los em plena exaltação bélica, em defesa da propriedade ou do contrôle do mando, bastará seguir o curso da narrativa até penetrar a região cariense, onde uma verdade contingente é transportada para o plano da ficção, sem perder os traços característicos e as dimen-

sões biotipológicas do homem sertanejo. Nessa esfera do mundo conceitual, a ação se opera num espaço objetivo e pragmático, expressando-se as atitudes das personagens por um realismo sem projeção interior, como se tais criaturas fôsem desprovidas de consciência, imunes de reações anímicas ou afetivas.

Os coronéis Antônio Mendes Brilhante, José Inácio de Figueiredo e Joaquim de Borba Macário são os principais representantes desse mundo de homens forjados pelo meio e fortalecidos pelas ambições materiais, e que, pelo trato com a violência, servem de veículo para as conquistas políticas daqueles que permanecem a distância, no convívio civilizado do litoral. Conquanto atados por vínculos de parentesco, José Inácio de Figueiredo e Antônio Mendes Brilhante "mantinham, acesas, desavenças antigas. Questões ligadas à partilha de uma herança. E medição de terra", permanecendo unidos, todavia, sob a legenda da UDN, "para enfrentar os Borbas e Macários. Famílias possedistas chefiadas por Joaquim de Borba Macário, fazendeiro rico e belicoso". (AG, 12-13)

A trama arquitetada por Durval Aires para, dentro de uma conceituação empírica, representar a disputa entre José Inácio e Antônio Mendes pelo alargamento das suas propriedades, e a luta destes contra Joaquim de Borba Macário, tendo em vista a retenção do domínio político do município de Camboí, fundamenta-se numa realidade tangível, histórica e sociologicamente incontestável, a que está ligado o homem nordestino, por um determinismo da natureza agreste que o gerou. Apenas, usando o espaço com as liberdades que lhe permitia o fazer criativo, procurou o romancista situar numa área relativamente pequena valores e condicionamentos de natureza regional, não esquecendo as proporções existenciais dos habitantes dessa terra violenta.

O coronel Antônio Mendes firma-se numa realidade bidimensional, sendo, ao mesmo tempo, o animal ardoroso, irrefreável, diante da fêmea indefesa e passiva, e o lutador sem medo na conquista da propriedade contestada. Sua vida amorosa não tem segredos, nem para D. Eulália, a esposa, que muito bem conhecia essa faceta da sua personalidade. Se era certo que José Inácio desconhecia, ou fazia por ignorar, as safadezas do cunhado, especialmente o caso de Maria do Socorro, assim não acontecia com Justino, o detento feito pistoleiro, nem tampouco com o

Governador que, através dos seus contatos no interior, se mantinha bem informado do seu comportamento sexual entre as próprias moradoras. Paralelamente a essa silhueta de Casanova, ergue-se o outro homem, inflexível e resoluto, capaz de pegar em armas para defender uma nesga de terra. Num desses românticos, encontra finalmente a morte, "enganchado no arame farpado, com cinco tiros nas costas. O sangue em bica pelos dedos, os braços balançando, moles. Metade do corpo dentro das terras do coronel José Inácio de Figueiredo". (AG, 12)

"Um velho de feições duras sentado numa rêde branca" (AG, 11) — eis como nos apresenta o novelista o coronel José Inácio de Figueiredo, através da visão impressionista do tenente Aristeu Fernandes. Com o seu cunhado Antônio Mendes retinha o poder político em Camboí, apesar de com êle viver em estado de belicosidade, por questão de limites de terras. Dentro do seu código de honra, usa de todos os meios para impedir a demarcação judicial do sítio Cana Brava, desencantando-se ao final da disputa improfícua. E, numa decisão inesperada, quando de volta de uma cervejada no cabaré de Maria Augusta, ordena expressamente:

"Antônio Mendes pode fazer o que bem quiser. Abrir picadas, fincar estacas, derrubar cêrcas. O que lhe der na veneta. Só não permito é que a Justiça interfira. Nem mesmo em meu favor. Já ganhei essa questão duas vêzes. E perdi duas. Quem é que tem razão? Quem é? . . .

Ouviu o que eu disse? Ouviu bem, Pedro Quirino." (AG, 50)

A prisão do coronel José Inácio, sem resistência, na Fazenda Sete Léguas, reflete um condicionamento político temporal: encontra-se "de baixo", numa fase de desprestígio diante do govêrno estadual, e, por isso, vê-se constrangido a aceitar a desconsideração do tenente Aristeu Fernandes, e entregar-se ao policial em sua própria casa-grande, "tinindo de cabras, armados". (AG, 49) De princípio, o raciocínio das autoridades conduz o leitor à crença de que sòmente êsse homem poderia ter cometido ou

mandado praticar o delito em questão, logo verificando ser “absolutamente improvável que fôsse o mandante do crime”. (AG, 50) Prêso, e em seguida posto em liberdade, mediante habeas-corpus concedida pelo Dr. Abdoral Rodrigues, juiz do Crato, mesmo assim não deixa o poderoso chefe udenista de pagar o elevado tributo devido a todos aquêels que, nos confins do mundo sertanejo, são atingidos com a desgraça do govêrno.

Na tripeça dos homens fortes de Camboí, sobressai ainda a figura do coronel Joaquim de Borba Macário, pessedista que “somava mais prestígio eleitoral do que José Inácio de Figueiredo e Antônio Mendes Brilhante, isoladamente”, e que, como grande chefe que era, “não abria parada. Era macho, tinindo”. (AG, 28) Mas, em que pêsse à sua fortaleza eleitoral, eram Antônio Mendes e José Inácio, coligados, que mantinham o contrôle administrativo do município, elegendo para prefeito o filho e sobrinho, Dr. Epaminondas Mendes de Figueiredo. Daí o plano arquitetado na capital, com o assentimento de Joaquim de Borba Macário, visando ao extermínio do coronel Antônio Mendes e à conseqüente ruptura da hegemonia da UDN, que assim haveria de perder a prefeitura para as hostes adversárias.

Na engrenagem dos condicionamentos políticos-sociais de *Os Amigos do Governador*, outros aspectos existenciais poderiam ser arrolados, para que, por si sós, demonstrassem o equilíbrio espacial formulado pelo novelista no sentido de armar e reproduzir um quadro da vida sertaneja, com todo o seu aparato de violência e crueldade. Em Camboí — e nessa configuração simbólica se inclui o Cariri inteiro —, repete-se, em têrmos de ficção, um episódio da história política regional, já acrescido, em seu contexto, de novas fôrças determinativas do fenômeno. Daí a permanência do enigma: se a morte do coronel Antônio Mendes Brilhante decorreu, conforme evidenciam os fatos, de uma sentença política, ou se foi tragado pela própria estrutura coronelesca em decomposição.

Não importa saber de onde vinha Justino, vez por outra, para comprar peixes na Praia dos Mariscos. O que interessa e se deve levar em conta é que êle mercadeava com pescado, e que, no exercício dessa atividade, obrigava-se a demorar “dois-quatro dias na casa de Juvêncio, esperando para juntar uma carga”.

(BS, 87) Explica-se, dessa forma, a razão do “bôlo de dinheiro, com muitas notas de conto”, (BS, 58-59) que trazia escondido no matulão, ao pedir arrancho na fazenda Conceição de Cima, do coronel Jerimias. Mas, para o vaqueiro Benedito das Chagas, êsse montão de notas de mil, aliado às condições físicas do homiziado (“ferido no braço direito, todo sujo de sangue”), havia de ter alguma ligação com a chacina da Praia dos Mariscos, que assim ganhava, pelas suas deduções, a importância de latrocínio. Deixando-se levar pelo desafogo do positivo do coronel Jerimias, também o padre Espedito se encaminhava para a mesma conclusão, ao afirmar: “o sujeito pode muito bem ser o criminoso. Ou pelo menos um dêles. Apareceu ferido. Tem dinheiro. Quem sabe se não matou para roubar?” (BS, 59)

Com a interrupção do fio narrativo, perde-se o contato com o desconhecido da fazenda Conceição de Cima e, só posteriormente, quando “andava aparecendo um lobisomem na Praia dos Mariscos”, (BS, 86-87) volta a sua imagem a projetar-se, ainda borradamente, no espaço ativo da narração. É o velho Quincas Avelino quem dá pela sua aparição, achando estranho que o “bicho” procurasse justamente a Rua do Sol, bem na frente da sua morada, para espojar-se. Descarrega a espingarda sôbre o vulto, mas não ouve nenhum baque de corpo: “só o retinir de chocalhos velhos e latas, cachorro correndo e latindo — uma zoada infernal”. (BS, 87) E depois, apenas um pé de sapato, todo sujo de calça, que Quincas Avelino identifica como do lobisomem. Com essa pista, o delegado José Francisco vai bater em cima do sujeito calçado num pé só, encontrando-o a terminar o capote da casa de José Ciríaco.

Mais uma vez utilizando o espaço com as liberdades estéticas permitidas pela criação literária, traça o novelista um roteiro existencial em projeção inversa, em que Justino aparece em cena, pela primeira vez, como um desconhecido a pedir hospedagem na fazenda Conceição de Cima. Em seguida, ressurge na Praia dos Mariscos, misteriosamente para Quincas Avelino, e não para José Ciríaco, que lhe contrata os serviços de pedreiro. Aí então é fisgado pelo delegado, após “uma brigada doida”, em que se encastoa na faca, enquanto José Francisco se faz no jucá. Só depois de prêso, e de receber os habituais apertos da polícia, vê-se obrigado a confessar a autoria da morte de Ju-

vêncio, Etelvina e Alzira, revelando-se aí, já sem mistério, a sua presença no curso da narrativa. Concluída essa etapa da sua existência em *Barra da Solidão*, fica-se sem conhecer a razão do seu retôrno ao local do crime, quando a essa parte só se dirigia para comprar peixes, como também permanece sem conexão a mudança que se opera em sua vida: de negociante de pescado para trabalhador de construção. Mas, apesar dêsses lapsos existenciais, seu destino se delinea, afirmativa e convincentemente, no universo conceitual da ficção.

Dentro do processo narrativo do novelista, da mesma forma que acontece em *Barra da Solidão*, ocorre em *Os Amigos do Governador*: um forasteiro consegue trabalho no sítio Estrêla d'Alva, do coronel Joaquim de Borba Macário, mantendo-se arredo, sem falar com ninguém, exceto com o dono da casa-grande, com quem é visto conversando, "como se fôssem velhos conhecidos". Porém, mal firma os pés na terra, enrabicha-se pela cabrocha Maria do Socorro, que conhecera em tempos idos, quando trabalhador de eito do coronel Antônio Mendes. A denúncia de um ato de violência contra essa mulher dá motivo ao seu primeiro contato com a polícia caririense, fazendo-se conhecer por Janjão. Em seu auxílio, dizendo-se amigo e considerando-o um "rapaz muito direito", acorre o sargento Apolinário, informando ao delegado ser êle cambiteiro do engenho do coronel Joaquim de Borba Macário.

Numa ação temporalmente inversa, porque só mais adiante é que se verifica a morte do coronel Antônio Mendes, mas de continuidade lógica direta, com relação aos disparos contra o Dr. Abdoral, são já os dois, Apolinário e Janjão, procurados para averiguações, por ordem do tenente Aristeu, concluindo-se por haverem batido asas para o Cariri. Conseqüentemente, "um sujeito dizendo ter fugido da cadeia há mais de dois meses" (AG, 54) se apresenta à direção da penitenciária da capital. Um retrato de mulher e o enderêço de uma pessoa, cujo nome não chega a ser revelado, conduzem a polícia à identificação do desconhecido, que não é outro senão Justino, encoberto com a alcunha de Janjão. Com a ação ainda fluindo em sentido contrário, com o efeito se antecipando à causa, é então conhecida a trama assassina do deputado Adeodato Pinheiro, cujos têrmos ganham ressonância na voz do sargento Apolinário:

“Você fica de fora, Apolinário (teria afirmado o parlamentar). Lembra-se de Justino?...

Aquêlê que matou um pescador, a espôsa e a filha? Foi na Praia dos Mariscos...

Isso mesmo. Trinta anos de cadeia, Apolinário. Um homem assim não tem mais esperança! Pois bem. Absalão de Castro requisitou o criminoso. O juiz despachou favorável. Pôsto em liberdade, foi para o Cariri. Tudo acertado. Para trabalhar no engenho do coronel Joaquim de Borba Macário. No dia que fizer o serviço tem meio milhão de cruzeiros. Começar vida nova noutra lugar.” (AG, 59)

Outra, porém, é a versão do Governador, para quem, com a libertação de Justino, visavam Absalão de Castro e Adeodato Pinheiro unicamente angariar “as simpatias da família do criminoso. Por sinal, bastante numerosa. Gente da Barra da Solidão, Praia dos Mariscos, Água Amarela. Em tôda parte”. (AG, 65) Se contraditória a opinião do governante é, todavia, através do seu raciocínio tendencioso que se fica sabendo o motivo do retorno de Justino ao local do crime (em *Barra da Solidão*): tinha familiares ali, e também amigos (José Ciríaco, por exemplo). Ademais, talvez se considerasse insuspeito pela monstruosidade cometida.

Conhecidos êsses aspectos existenciais, há de ressaltar-se, na multiplicidade de comportamentos de Janjão, um fato que não chega a suceder com nenhum dos coronéis de Camboí, nem tampouco com Apolinário, velho algoz que termina os seus dias de vida num asilo de alienados. É que, enquanto essas personagens são limitadas a existir só externamente, pela ação, a Justino concede o novelista uma composição orgânica bem mais complexa, que se sustenta e organiza em duas esferas — objetiva e subjetiva —, sendo animado para atuar como um homm ora insensível e brutal, ora capaz de imergir em si mesmo, em reflexões como a em que submete a ponderações subjacentes o seu dilema no Cariri. (Cf. AG, 68)

Porém, nas suas reflexões, não chega a trair-se, jamais. E fica-se sem saber se teria êle apertado o gatilho do seu rifle, e

assim eliminado, já não o inimigo político do coronel Joaquim de Borba Macário, mas o velho depravado, a quem haveria de justificar pela desonra da sua bem-amada Maria do Socorro. O próprio Janjão negaria mais tarde, por um ou por outro motivo, a autoria da emboscada fatal: "Não matei o coronel Antônio Mendes. Foi o sargento, seu delegado. Juro. Por Jesus sacramentado!" (AG, 60) Entretanto, seu apêlo haveria de ressoar em vão. Era embalde lutar contra a evidência dos fatos ou contra a instituição a que se vendera. Por isso, sua sorte estava definida. Chegava ao fim.

No universo da ficção, também constituem unidades passíveis de dimensionamento e análise os ambientes e coisas, fundamentando-se êsses valôres em duas esferas de realidade, da mesma forma que acontece com as criaturas feitas de estruturas verbais. Na primeira, êsses elementos existem apenas nominalmente, enquanto que na segunda chegam a corporizar-se na imaginação do leitor, fazendo-se não só mensuráveis, como até reproduzíveis figurativamente. Nas duas novelas de Durval Aires, tanto os lugares com os objetos e coisas se situam nesses dois planos, sendo no segundo caso tão nítidos, às vêzes, os traços oferecidos pelo novelista, que se pode tomar por reais algumas das localidades imaginárias que ocupam espaço em sua geografia ficcional.

Em sua narrativa, começa Durval Aires por estabelecer a sensação de existência da Barra da Solidão no espaço objetivo, ao afirmar que "a Barra realmente existe", (BS, 5) que é mesmo um lugar com presença garantida no mapa, e que só inventara a solidão para marcar-lhe, talvez, a condição de ilha desgarrada nos confins do litoral. Sua configuração urbana traduz a impressão de uma localidade anquilosada, com sua "rua comprida e estranha... a capela, o cemitério", (BS, 27) tendo como contraste, em sua paisagem ociosa, apenas a cantina do capitão Constantino. Segundo o novelista, sua fisionomia só mudava um pouco nos dias de domingo. Não por causa da missa, mas pelo ônibus que fazia a linha de Aracati, vindo de Fortaleza.

Para acordar a comunidade sonolenta e passiva, cria o novelista a figura de uma jovem aleijada de nascença que, ao fazer-se protagonista de um fenômeno tido por milagroso, ameaça

transformar a Barra num nôvo Caldeirão. Porém, logo adiante, estabelece conseqüências contrárias à divulgação do sucedido, tais como a repressão policial, a perseguição à própria parálitica e outras medidas postas em prática, num misto de precaução e violência, pelo famigerado sargento Apolinário. Erige-se a Barra, então, num "lugar paralisado pelo medo e pelas necessidades", (BS, 42) sendo evitada, inclusive, por seu Dudé do caminhão, que suspende o transporte do peixe, enquanto se amontoam "mais de dez mil quilos encalhados aí pelas praias". (BS, 42)

Tudo isso junto, empresta à Barra da Solidão uma autenticidade quase palpável, a ponto de a sua paisagem imaginária confundir-se com qualquer comunidade de pescadores do litoral cearense. O que é importante ressaltar é que a capacidade inventiva do novelista não se satisfaz com a mera criação de um ambiente, extrapolando-se na ideação de um pequeno mundo, com todo o seu cortejo de conflitos, misérias, emulações e sonhos. Ergue-se, pois, na Barra, uma realidade polivalente, cujo equilíbrio emana dos seus próprios contrastes: a missa dominical e a cantina do capitão Constantino, a repercussão do milagre e a ofensiva policialesca do delegado, a pobreza dos homens e a abundância do mar, a ignorância do povo e as reflexões de José Francisco. Daí por que, mesmo só existindo na imaginação do autor, dificilmente a Barra deixará de ter a sua "existência garantida no mapa", com solidão e tudo o mais.

Praia dos Mariscos, por sua vez, existe, de princípio, apenas nominalmente. Mesmo com o assombro do milagre, não chega a configurar-se espacialmente, em virtude da escassez de traços que lhe empresta o novelista. Assim também acontece com Água Amarela, Fundão e Barrocas, aglomerados humanos que completam o arquipélago criado por Durval Aires, e incorporado à geografia literária do Ceará. Pode-se, todavia, formar uma idéia da posição dessas comunidades no mundo durvalino. Praia dos Mariscos, por exemplo, fica situada ao nascente da Barra. (BS, 39) E, pela estrada que vem do Aracati, transposta a cantina do capitão Constantino, é só seguir margeando a orla marítima para se deparar, uma a uma, com essas imaginárias expressões urbanas. O itinerário finda em Barrocas, onde as águas do rio, que corre também ladeando a estrada, mergulham numa bai-

xada de lama, desaparecendo, quase de todo, na vegetação escura do mangue. (BS, 48)

Colocada simbolicamente numa posição de passividade e dormência, a Praia dos Mariscos não chega a sentir, orgânicamente, a monstruosidade da chacina de Juvêncio, Etelvina e Alzira, nem tampouco consegue agitar-se diante do acontecimento extraordinário que envolve Teresinha, a paralítica. Faz-se necessário que o romancista estabeleça uma nova estrutura de sentido, para que os seus habitantes tomem consciência do mundo de relações fenomênicas em que são protagonistas, alentando-os para uma participação ativa nos problemas da existência. E vem a descoberta de José Ciríaco: de um momento para outro, o mar se comisera do homem e enche-se de lagostas, que são apanhadas, "enganchadas umas nas outras, lembrando até sururu". (BS, 85)

Com a divulgação da notícia, instaura-se uma revolução econômica na Praia dos Mariscos. Cria-se a Companhia de Pesca do Nordeste, para controle das atividades pesqueiras locais, e o dinheiro passa a correr a rãdo, com gente ganhando num dia o que não fazia numa semana. (BS, 79) Atraído pelo fenômeno da lagosta, inaugura o capitão Constantino uma filial da sua cantina, e cria nova bossa na localidade em euforia — a peixada — não obstante a dificuldade já encontrada para adquirir a cavala. O problema se generaliza, em face das exigências exclusivistas da empresa estabelecida, prevendo-se que, dentro em pouco, quando desejar comer uma peixada, ter o habitante da Praia que ir pescar ou sujeitar-se a comprar o peixe nos caminhões-frigoríficos. (BS, 79)

Enquanto isso, a localidade se deixa ocupar por novos habitantes, que disputam a preferência das casas de taipa construídas em massa, para entrega em apenas três dias. (BS, 86) O caminhão, até então usado no transporte do pescado, passa a carregar material de construção, e as próprias autoridades da Barra são obrigadas a deslocar-se para a nova canaã, inclusive o padre Espedito, que se aproveita da dinheirama dos pescadores para erigir uma capela. Mas, apesar de tãda essa prosperidade, de todo o crescimento imposto pela ocupação dos adventícios, a Praia dos Mariscos não chega jamais a organizar-se urbanisticamente na imaginação do leitor. Ao contrário da Barra, ela permanece informe, como se projetada através de uma visão onírica.

Feita de unidades de sentido, como Barra da Solidão, Praia dos Mariscos etc., Camboí é, todavia, mais do que uma povoação imaginária, englobando em si uma realidade regional, com as suas disputas de terras, seus preconceitos éticos, suas competições eleitorais. Porém, apesar da sua importância como entidade política, não se faz delinear urbanisticamente, sustentando-se numa estrutura conceitual em que a sua corporização só se pode operar intuitivamente, mas sem perder de vista as proporções estabelecidas pelo ambiente cuja verdade reflete. Assim procedendo, quis o novelista, por certo, condensar numa dada localidade a paisagem humana do Cariri, com prevalência sobretudo das suas heranças atávicas e feudais.

Por isso, será tarefa improfíqua convencionar medidas e fronteiras para Camboí, devendo-se, sim, buscar a sua razão de ser no continente de que se origina como entidade-símbolo e, como tal, catalizadora do processo político-social de uma terra violenta, habitada pelos últimos representantes do coronelismo sertanejo. Partindo dêsse princípio, pouco importará saber em que altura do mapa se encontra Camboí, porque a sua existência se explicará em qualquer parte do Cariri, podendo ser confundida, em sua configuração feudal, com êsse ou aquêlê município da região, exceto com Crato ou Juazeiro, onde a história, firmada em realidades diferentes, determinou a formulação de outros padrões de cultura.

Para se ter uma idéia de como Camboí paira no contexto geográfico caririense, fixando-se onde uma nova realidade se projeta, ou demorando-se em órbita das duas principais cidades da zona sul, bastará que se ponha em confronto os dois passos seguintes da narrativa. No primeiro, o novelista estabelece a noção de proximidade entre Crato e Camboí, quando se refere à noite de cervejada no cabaré de Maria Augusta, (AG, 50) em que, após a farra, o cel. José Inácio se desloca para a sua residência, com o cavalo banhado de cerveja. (AG, 49) No segundo, já se presume não ser a mesma a relação de medida, bandeando-se a sua localização mais para o lado de Porteiras, de onde sai Janjão, em certa noite de novena, em demanda do sítio Estrela d'Alva, do coronel Joaquim de Borba Macário. (AG, 51)

Se considerados êsses aspectos dimensionais sob critérios lógicos externos, e, portanto, alheios à problemática da ficção,

não seria possível nem justificável essa correlação (Camboí entre Crato e Porteiras, a pequena distância-horas); mas o será internamente, dentro da própria obra de criação, em que o ficcionista, trabalhando em termos de síntese, pôde organizar, num espaço densificado, tôda a soma de observações e experiências que haja captado no mundo das relações fenomênicas.

Ao lado de Camboí, assomam outras comunidades igualmente arquitetadas de estruturas verbais, tais como Bananeiras, Várzea do Meio, Baixa do Saco e Bebedouro. Mas a sua projeção no espaço só se faz nominalmente, e mesmo assim para estabelecer um confronto entre a sua insignificância como organismos políticos e a expressão eleitoral de Camboí, que tem nos seus coronéis a fôrça necessária para operar mudanças na vida parlamentar do Estado. Essa condição das pequenas comunidades sertanejas que o novelista incorpora à ficção reflete o estado em que vivem os seus eleitores: "entregues à própria sorte, desassistidos, cansados, descrentes". (AG, 28)

Além desses valores externos, um elemento é utilizado por Durval Aires com tamanha fôrça criativa que por si só bastaria para marcar a paisagem coronelesca de Camboí: a Fazenda Sete Léguas, do coronel José Inácio. Casebres de taipa perdidos na distância, o açude, o curral, as criações, a contrastarem uns e a se identificarem outros com o chão agreste propício ao mandarocarú, ao xiquexique, ao rabo de rapôsa e, no centro de tudo, a casa-grande tinindo de cabras armados — eis como esboça o novelista a realidade do mundo sertanejo, em cuja sistemática se apóia Camboí. Completa a grandeza simbólica do quadro "um velho de feições duras, sentado numa rêde branca". (AG, 12 e 49)

Crato e Juazeiro integram êsse continente ocupado por cidades imaginárias e por fazendas de criação caracterizadoras da rusticidade dos seus homens, mas não se envolvem no processo político-social que delas imerge. No máximo, lhes empresta um pouco do cenário, o juiz, o delegado regional. A participação dessas duas cidades se dá noutra plano da narrativa, e em cenas que se originam de fluxos da consciência, em que são protagonistas ativos Ricardo e seu amigo de infância Abdoral. Nesses mergulhos no passado, o todo urbano se omite, obscurecido para que se projetem imagens isoladas, mitificadas pelo tempo, como

o poço das panelas e a Rua da Pedra Lavrada, no Crato, a Rua do Brejo, o Salgadinho, a Feira Nova, Malvas, Timbaúba, no Juazeiro.

Essas imersões no plano interior não se realizam, pura e simplesmente, para reviver cenas inconseqüentes ou projetar visões retrospectivas alheias ao contexto da narrativa. Pelo que se pode deduzir, são êsses elementos reanimados para criar uma relação de afinidade entre o repórter Ricardo Meneses e o Dr. Abdoral Rodrigues, juiz do Crato, em cuja jurisdição se processam as investigações sôbre a morte do coronel Antônio Mendes. Daí o tom íntimo usado pelo magistrado, ao inteirar o repórter dos resultados do seu trabalho a respeito do sucedido. (AG, 53)

Outros aspectos existenciais, de pessoas e ambientes, poderiam ser arrolados nesta tentativa de análise de *Barra da Solidão* e *Os Amigos do Governador*. Do material abordado, procurou-se fazer confrontos e estabelecer proporções entre a verdade contingente e a realidade da ficção, concluindo-se pela verossimilhança entre a coisa viva, de natureza ontológica, que se projeta fisicamente, e o seu correspondente em imagem e espécie movido esteticamente através de formas simbólicas, feitas de estruturas verbais. Não se pretende afirmar que o universo organizado por Durval Aires esteja perfeitamente equilibrado nas esferas espaciais em que deve sustentar-se a obra de criação. Ao final de tudo, a conclusão a que se pode chegar é de que a sua humanidade existe e que biotipológica e socialmente está misturada e confundida no continente que se estira do litoral ao sertão agreste.

Das Dimensões Temporais

“Tradicionalmente, la novela ha de tomar em serio la dimensión de tiempo”, especialmente o grande romance como *Guerra e Paz*, em que “los hombres nacen, crecen y mueren”. (60) Evoluindo para uma concepção de brevidade do tempo na ficção, teoriza Stang que a novela pode encerrar, apenas, “aspects of life and phases of character”, (61) duração em que se apóia o romance contemporâneo. Essa medida do tempo chega a reduzir-se ao mínimo no *Ulisses*, que é o registro de um só dia, mas em que, mítica e microscòpicamente, se desdobra tôda a história da condição humana. Porém, a tendência para o uso do tempo no romance moderno não parece ser o joyciano, tão denso e profundo, mas o tempo-médio faulkneriano, em que a narrativa se processa aparentemente sem ordem preestabelecida e entremeada por referências ao passado. (62)

Conhecida, em linhas gerais, a evolução do emprêgo do tempo na literatura de ficção, agrada verificar que o processo narrativo de Durval Aires esteja filiado às correntes do romance moderno, inclinando-se, todavia, mais para a técnica de Camilo José Cela, que se caracteriza pela indisciplina ao tempo novelesco convencional, o que resulta no desbaratamento da ordem lógica dos acontecimentos. Dentro dêsse princípio celiano, deixa

60) Wallek & Warren, *op. cit.*, p. 258.

61) Richard Stang. *The Theory of the Novel in England*. New York Columbia University Press, 1966, p. 152.

62) Assis Brasil. *Faulkner e a técnica do romance*. Rio de Janeiro, Editora Leitura, 1964, p. 71.

de existir seqüência temporal, permitindo que cada lance se realize sempre no presente, mesmo que os enfoques se façam sobre cenas ocorridas no passado. (63) Os recursos formais de que se vale o romancista cearense não só se identificam com a técnica de Cela, como também com a de Ayala que, através do monólogo interior indireto, "saca a la superficie las respectivas consciencias de los personajes, lo que obliga a un continuo cambio de enfoque... sirviéndose del diálogo para verificar los cortes". (64)

Em *Barra da Solidão*, o tempo começa a mover-se num dia 12 de julho, indefinido dentro do calendário convencional, mas mesmo assim uma referência que deve ser anotada, porque imprescindível para estabelecer a duração linear, lógica, da fase existencial a que se restringe a ação da novela, excluindo-se as cenas indiretas, oriundas de fluxos da consciência, em que o correr do tempo se processa livremente. Na ordem da narração, deve-se anotar o dia 25, (BS, 12) data aprazada por seu Menescal, tesoureiro de *O Clarim*, para pagar a Ricardo o resto do seu salário-férias, sendo igualmente importante o registro cronológico da manhã seguinte ao da sua última estada no jornal, quando informa ter de folga "vinte e dois dias pela frente". (BS, 14)

A ação se inicia, portanto, com um informe cronológico (cap. "As férias"), que é também o começo de uma fase da vida do repórter Ricardo Meneses. Cerca de vinte quadros enchem o espaço ficcional deste capítulo, cujo fluir do tempo vai do momento da sua afirmação "entrei de férias, hoje", ao em que respira aliviado, após receber das mãos de seu Menescal a metade do seu salário. Nos dois primeiros, o fio narrativo é, seguidamente, cortado por cenas indiretas livres que, emergindo ao primeiro plano da história, chegam algumas a projetar-se objetiva e coloquialmente no presente, como a conversa telefônica entre o Dr. Lousada e seu Menescal e a discussão deste com o linotipista. (BS, 11) Noutros passos dos dois quadros em estudo, as interrupções já se realizam por meio de cenas revividas dentro do passado, expressando-se por combinações discursivas, a exem-

63) Paul Ilie, *op. cit.*, p. 126.

64) Keith Ellis, *op. cit.*, p. 180-182.

plo de uma ocorrência de vinte anos atrás, quando seu Menescal reagia ao apelido de Cabina de Aço.

No mesmo dia (12 de julho), ainda participa Ricardo de dois quadros, ambos com a ação fluindo em forma de monólogo. No primeiro, perambula pela rua, "violentando o pisado cotidiano". Detém-se na calçada do Jalcy Avenida, diante de "um homem (que) assava milho verde — as espigas pipocando no fogareiro de carvão", enquanto "outro vendia flôres e frutas". (BS, 13) Uma jovem mulher o cumprimenta com intimidade, compra flôres e laranja, manda sorrisos para o mundo, e continua "andando, rebolando miúdo — entre indo e voltando — balançando, mastigando". (BS, 14) No segundo, entra na fila do coletivo e reencontra "as mesmas caras, as mesmas conversas, os problemas de sempre". Quando o ônibus deixa a praça, debulha os últimos caroços e desfaz-se do sabugo. Em seguida, mergulha mais em si e fixa um ponto: "era exatamente ali que o Prefeito anunciava a construção de um mictório público", concluindo interrogativamente: "e o povo, onde ia fazer o resto?" (BS, 14)

No segundo dia de férias (5.º quadro), Ricardo acorda cedo, mas, após breve reflexão, adormece novamente, transferindo-se o enfoque da história para Cristina, cuja ação se processa num plano interior, limitando-se a indagações sobre os pequenos problemas que precisava resolver. (BS, 14) Quando o dia termina, o protagonista apresenta como saldo da sua participação no ciclo fenomênico da existência, apenas algumas palavras que, na indisposição da sua dor de cabeça, emite para informar à espôsa que Adroaldo, amigo da família, aceitara o encargo de vigiar a casa em recesso.

No terceiro dia de folga (14 de julho), o mundo cresce na vida de Ricardo, projetando-se os seus atos, ativa ou passivamente, nos demais quadros que completam o capítulo I de *Barra da Solidão*. Logo cedo, incorpora-se à realidade cotidiana, quando, do jardim da sua residência, defronta-se com seu Steffano, o vizinho que se entrega alegremente às tarefas domésticas, enquanto a espôsa se ausenta no emprêgo. Em seguida, anota as compras para a temporada na praia distante e dirige-se para o centro da cidade, onde testemunha o "mesmo não-fazer de todos os dias. A insistência de dedos sugerindo o bar, apontando o

Abrigo". (BS, 15) Ao meio-dia, almoça no "Repasto" de seu Palmiro, para não perder a tarde, e, de volta ao lar, surpreende-o o aglomerado de gente que aguarda os detalhes do seu quase atropelamento.

Em meio de tudo isso — da discussão a respeito de Antonioni, das cenas do mundo cão presenciadas no restaurante de seu Palmiro, da conversa com o lojista sôbre a relatividade das coisas, só um mergulho no passado, e a afloração ao presente narrativo de um fragmento da vida guardado na memória, sem data, atemporal. Ao sentir o gôsto de lembrança na cerveja que partilha com o companheiro Antônio Andrade, vem à mente de Ricardo o Café da Imprensa: "A noite comprida. A madrugada tardia, sempre manhã. Homens mergulhando no poço, como se a estrêla realmente tivesse caído. Músicos improvisando conjuntos para aumentar a solidão" e, variando do monólogo visionário a uma tentativa de exteriorização que não chega à fala: "Hoje não canto nada alegre. Só Dolôres Duran. Será que ela morreu mesmo fumando saudade? bebendo tristeza?" (BS, 16)

Salvo de ser atropelado, e após munir-se de apetrechos de caça e pesca, de medicamentos de urgência, marca o repórter em férias para a madrugada do dia seguinte (15 de julho) a partida para a Barra, no que é contrariado por Cristina que, alegando a tenridade de Tetê (com um mês de nascida), as dificuldades para acordar oito meninos, "desarmar rêdes, fazer trouxa, café, mingau", impõe que a saída só se dê às quatro da tarde, ou às cinco, no que acede Ricardo: "Está bem, minha filha. Você dá as ordens. Você manda, Cristina!" (BS, 19)

De antemão, deve-se ficar atento para a disposição dos quadros que compõem a seqüência objetiva, lógica, da permanência de Ricardo nessa localidade litorânea desde o momento do seu reencontro com Zé Francisco à manhã de têrça, dia 25, que assinala o seu regresso à capital, para apanhar o resto do seu salário. (BS, 35) É que, tirando de parte os fluxos ou *recuerdos* formados por cenas indiretas livres, a própria ação exterior não se desenvolve linearmente no contexto narrativo, dando a impressão de processar-se em dois tempos: um cronolôgicamente seqüenciado e outro aparentemente retardado. Ver-se-á, ao final, que o que ocorre é uma dispersão dos elementos constitutivos da narração, dentro da ordem superficial dos capítulos, e que, sub-

metidos a um tratamento lógico, convergem para a fusão da estrutura novelesca.

O capítulo "As andorinhas fazendo verão" inicia-se com o repórter e seu pessoal já na Barra da Solidão. Tendo deixado a capital, ao entardecer, depreende-se que a sua chegada se faz com o dia claro, permitindo a Ricardo a observação de que a casa, além de grande, cheia de janelas, é "muito arejada". (BS, 27) Conversa com José Francisco que, em quadros descontínuos, lhe informa ser a Barra o lugarzinho de sempre, sem nada mudar, nem sentir, sequer, a "sua ausência de tantos anos". (BS, 27) Diz, finalmente, precisar ir andando, porque ainda tem que despescar os currais. Outra referência serve para indicar a proximidade da noite, e esta se dá através de Ricardo, quando afirma: "Hoje jantamos camarão. Gosta de camarão, Cristina?" (BS, 30)

A continuidade temporal se verifica com um referência anterior (camarão), que se repete no quadro seguinte, quando Ricardo, em pesadêlo, sente lhe subirem pelas pernas enormes camarões. (BS, 30) Seguem-se dois quadros relacionados ainda com a primeira noite de Ricardo e Cristina no casarão da Barra. Pela manhã (dia 16), visita o mar, em rápidos mergulhos, mas retorna incontinentemente, pois tem "anzol para encastoar. E botar chumbada nas linhas". No resto dêsse quadro e no seguinte todo, ocupa-se Ricardo em divagações sobre o "caçador mais solitário do mangue", sem quebrar a seqüência temporal, que se encadeia (através do signo "madrugada") no fio narrativo, quando afirma: "O que você ouviu de madrugada, Cristina, foi um guaxinim"... (BS, 31)

Em três linhas apenas, (BS, 32) o novelista ensaia um passo no tempo, e outro dia desponta na vida de Ricardo e sua gente. A história dos animais soltos na rua, em relinchos e correrias, antecipa-se, por sua vez, ao espetáculo das andorinhas fazendo verão, outro salto operando o ficcionista quando anima o repórter a advertir: "Espere, Cristina. Isso das andorinhas foi ontem de manhã. Pois de noite Ricardinho não dormiu..." (BS, 33) A cena da cantina do capitão Constantino, não oferece senão uma referência ao passado (lá estivera havia cinco anos). Mas, pela inexistência de outras implicações no fluir da história, pode enquadrar-se a ocorrência no dia posterior ao da pescaria no mangue. (BS, 33)

O quadro em que permanece Ricardo na preguiçosa, espí-chado, (BS, 34) parece situar-se depois do da cantina, conclusão a que se chega pela própria ordem natural dos fatos. Por ocupar o espaço ativo da narração sem oferecer nenhuma referência temporal, inclui-se no mesmo caso o quadro seguinte, em que, do diálogo com Cristina, passa o repórter ao tom de leitura, fazendo assomar ao plano externo da narrativa uma visão sentimental de pessoas e coisas do Cariri, com o Salgadinho a engolir as terras do brejo e o arroz ficando amarelo, da côr de opilação. (BS, 35)

Embora isolado do quadro em que Ricardo atrai seus pais, como personagens passivas, para a ação novelesca, a cena final do capítulo "As andorinhas fazendo verão" é apenas o fecho do diálogo com Cristina, iniciado na página anterior. Mas, não se restringindo a isso, serve também para marcar o tempo ("amanhã é terça, dia 25") e preparar o leitor para o milagre que estava pregado no seu pensamento.

O capítulo "São Jorge e o dragão" encerra, em sua quase totalidade, uma ação que se processa num tempo aparentemente retardado. Na verdade, o que se verifica é uma deslocação de quadros no espaço da ficção, pois, pertencentes ao lapso que vai do dia da visita de Ricardo à cantina do capitão Constantino ao da sua viagem a Fortaleza, só nesse capítulo é que vêm a aflorar, incorporando-se à narrativa. Recorde-se que o capítulo "As andorinhas fazendo verão" chega ao seu final quando o repórter se prepara para dar um pulo até a capital, onde tem negócios a acertar. Até aí, faz ver só lhe estar pregado no pensamento a história do milagre, nada exteriorizando sôbre o crime da Praia dos Mariscos.

O primeiro quadro de "São Jorge e o dragão" situa-se num tempo posterior ao da conversa estropiada de Balbino e Pedro Queirós, quando vêm à luz, para surpresa de Ricardo, as primeiras versões do crime. Nessa fase da narrativa deixa o repórter de falar de pescaria, para dedicar-se ao esmiuçamento dos fatos relacionados com a cura de Teresinha. Acrescenta-se ao seu interesse a revelação do assassinio de Juvêncio, mulher e filha, não mencionado na cantina. Pela seqüência natural do tempo, pode admitir-se que a sua estada nesse local haja se dado quatro

dias depois da sua chegada na Barra, datando daí, portanto, a sua preocupação com o estado de coisas dessa localidade de pescadores.

A partir do instante em que Ricardo muda de comportamento, trocando a pescaria ociosa pelo mister jornalístico, faz-se impraticável estabelecer a seqüência natural do seu dia-a-dia, não obstante a ação processar-se dentro de um cadeamento lógico. Dêsse modo, o tempo perde a razão da sua divisibilidade convencional, e a narrativa passa a fluir livremente no lapso que se estende de 20 a 26. A única referência que medeia êsse segmento da estrutura novelesca serve apenas para confirmar que a ação está dissolvida no todo, e não em unidades temporais isoladas. Senão, como justificar um só quadro antes da entrevista de Manduca Salustino (que é a conseqüência imediata da cena da cantina) e dez a começar daí, quando o repórter, mesmo adiando a sua viagem, só conta com dois dias pela frente para ouvir pessoas e juntar fatos (e fotos) para as reportagens que pretende escrever?

Quando Manduca Salustino afirma que "no dia 27... completa dois meses depois de amanhã", (BS, 40) acordara com Manuel Galdino batendo na sua porta, duas referências ficam consignadas. Uma que se confirma pelo próprio texto, precisando a data da tragédia da Praia dos Mariscos, e outra que, mais veladamente, marca o tempo da conversa do repórter com o pescador: 27, menos um amanhã e um depois de amanhã, eis como o novelista estabelece aí a contagem do tempo. Após êsses informes, a ação se afunda numa visão retrospectiva daquela manhã sangrenta para, ao fim, refluir ao presente, com estas palavras ditas por Ricardo: "Vire um pouquinho o rosto. Levante a ponta do queixo. Isso, seu Manduca! A fotografia vai ficar muito boa..." (BS, 41)

Nos quadros seguintes, o repórter continua voltado para os sucessos da Praia dos Mariscos e, em decorrência das suas inquirições, novas cenas vão se corporizando no contexto narrativo, e dando sentido ao mistério que até o capitão Constantino se esquivara de revelar à imprensa. Em dado momento, a narração empaca, enquanto a ação retrocede aos dias imediatos ao do acontecimento, para que Joaquim Valeriano fale: "Eu vi, padre Espedito! Eu vi quando a môça andou!" (BS, 42) No quadro

seguinte, essa testemunha já é um homem morto. (BS, 43) Nos demais segmentos da narrativa, a ação se desenvolve no plano exterior, com Ricardo procurando ouvir o padre Espedito e Teresinha, esta somente abordada pelo repórter na véspera da sua viagem.

Relacionado com o dístico “São Jorge e o dragão” está apenas o último quadro desses dias de diligências de repórter policial. Aí, Ricardo se abstrai de tudo — das pescarias ociosas, do crime, do milagre — e, de uma visão romântica da lua, de súbito se transporta a um passado distante, vendo-se criança, com a cabeça deitada no ventre da sua genitora. No final desse capítulo, Ricardo já se encontra em Fortaleza, na redação de *O Clarim*. Mas só no capítulo seguinte se acha consignada a referência temporal reveladora da data do seu reencontro com os companheiros de trabalho. Dia 26, e não 25, pois assim confirma seu Menescal, ao cochichar para Ricardo: “Seu saldo está guardado. Desde ontem. Compromisso é compromisso...” (BS, 54)

De volta da Barra da Solidão (capítulo “A reportagem proibida”), onde interrompe as férias com a família para resolver assunto de dinheiro na capital e transformar em reportagens o material colhido sobre o crime e o milagre da Praia dos Mariscos, no dia 26, e não 25, como ficou acertado com seu Menescal, reaparece Ricardo na redação de *O Clarim*. Na primeira reportagem que publica (evidentemente, no dia imediato ao da sua chegada), introduz uma referência temporal já observada anteriormente: “família estúpida e massacrada há mais de dois meses...” (BS, 54) Pela conta de Manduca Salustino, seriam exatamente dois meses. Mas, talvez para reforço da denúncia, haja o novelista determinado essa medida de tempo, cujo acréscimo indefinido corre por culpa da memória do protagonista-narrador.

Escrita a primeira reportagem, Ricardo ruma para casa, deparando-se com seu Steffano, que o cumprimenta, dizendo: “Ouvi o rádio, seu Ricardo. Amanhã, bem cedinho, mando comprar *O Clarim*. Que crime horrível, hem?” (BS, 55) Nos cinco quadros seguintes, o protagonista se enreda numa seqüência de monólogos interiores (alguns em forma de relatos) que se interrompem, por breve instante, quando Adroaldo chega,

faminto de sono. (BS, 57) Esse dia só termina para Ricardo quando também adormece, antes se libertando do plano subjacente a que a leitura do relatório do padre Espedito o conduzira. (BS, 59)

Ao afirmar que chegara tarde ao jornal, propositadamente, para sentir a repercussão da reportagem, estabelece Ricardo a ligação entre a etapa temporal vencida e o amanhã esperado por seu Steffano para a leitura de *O Clarim*. Esse novo dia é confirmado por seu Menescal, quando informa que “às sete da manhã não havia mais um jornal nas bancas”, (BS, 60) e ratificado pelo secretário José Ariolo, ao reclamar: “Hoje gostaria de receber a matéria mais cedo, Ricardo. Mais tempo para craniar com o diagramador.” (BS, 61) Essa nova fração de tempo, a que se condiciona Ricardo, já flui sem retrocessos ou cenas indiretas emersas da sua imaginação, permitindo um evoluir da ação em linha reta, para facilidade da marcação temporal, apesar de as referências se fazerem mais vagas.

Digno de destaque, nesse dia, é apenas o comportamento do Dr. Lousada, diretor de *O Clarim*, que transita do empolgamento ao quase desespero. No primeiro momento, é tomado de euforia pela vendagem do jornal, telefonando seguidamente para dizer que queria uma edição extra. Mais tarde, vê-se obrigado a recuar, mudar de atitude, e, quando chega à redação de *O Clarim*, já é um homem “reservado, de cara trancada mesmo”, (BS, 61) em razão de conversa mantida com o coronel Kardec, a quem se endereçava a reportagem. Dentro desse quadro, deve o leitor atentar para esta referência: “Por que o sargento Apolinário só foi demitido há quatro dias?” (BS, 61) Voltando às pgs. 45-46, verificará que a demissão dessa autoridade e a nomeação de José Francisco se deram, exatamente, no dia 24, véspera da viagem de Ricardo para Fortaleza, só depois transferida para 26 de julho. (BS, 47)

A segunda reportagem — “Cura milagrosa na Praia dos Mariscos”, poderá ser datada do dia 28, levando a essa conclusão as referências temporais examinadas atrás. Ao concluir o seu trabalho, diz Ricardo para o secretário José Ariolo: “Amanhã escreverei o restante das reportagens. Com mais quatro, encerro o assunto. Quero voltar para a Barra. Cristina já deve

estar ficando preocupada com a demora.” (BS, 62) Mas, nessa noite não escreve uma linha e, no dia seguinte, acorda, sol alto, “com Antero buzinando, impaciente”. (BS, 62) Dirige-se para o jornal, onde é solicitado pelo diretor a suspender as reportagens sobre os acontecimentos da Praia dos Mariscos. Pouco mais das dez horas, atende um telefonema do Palácio, dando conta da nomeação do Dr. Lousada para Subprocurador do Estado. (BS, 64)

Ricardo ainda permanece no recinto de *O Clarim* (capítulo “Uma rua na infância”), quando lhe chega às mãos um telegrama procedente de Juazeiro, inteirando-o do mal estado de saúde do seu genitor. Viaja no dia seguinte (“Hoje a gente sai de Fortaleza às 6 da manhã e uma hora depois está aqui”), demorando-se uma semana nessa cidade. (BS, 68) Ao retornar à capital, do aeroporto mesmo segue em demanda da Barra, (BS, 73) lá chegando quando a petromax da cantina do capitão Constantino fazia as vêzes de farol dentro da noite. (BS, 78)

Nessa mesma noite participa de uma reunião de pescadores e, quando a poeira dourada do sol lhe pousa nos olhos, uma nova manhã é acrescida à sua existência. Até aí o tempo pôde ser medido, orçando em 25 os dias de férias ativamente vividos por Ricardo. As referências que se registram, a partir de então (capítulos “Os confrades se divertem” e “E os milagres?”), já não mais permitem uma contagem seqüenciada dos dias, que continuam fluindo livres. Apenas uma notação restabelece a temporalidade da ação: “Estava (de férias). Mas estorei o tempo. Apresento-me amanhã.” (BS, 89) Depois disso, só as despedidas e a promessa de retornar à Barra “quando estiver de férias”, ou “ocorrerem novos milagres”. (BS, 92)

O fio narrativo parte quando Ricardo se despede de José Francisco, sob a promessa de retornar ao seu convívio em outro período de férias ou motivado pela ocorrência de novos milagres. Daí por diante, o tempo passa a andar num espaço vazio, nada se registrando na vida das personagens, cujos lineamentos dos destinos ficaram conhecidos pelo leitor, que merecesse a atenção do novelista. Só cinco anos mais tarde a ação é reativada. Mas, já então, os procedimentos são outros, como outra é também a realidade que se projeta em *Os Amigos do Governador*. Neste enfoque do mundo durvalino, algumas personagens de

Barra da Solidão voltam a defrontar-se cara a cara, enquanto outras são ontologicamente animadas, ganhando forma e lugar no espaço objetivo, para representarem o papel que lhes cabe no novo contexto novelesco formulado por Durval Aires.

Passados cinco anos, após a carnificina da Barra da Solidão (AG, 59), o nome de Justino volta a ser lembrado e, dessa feita, para cumprir missão do pistoleiro no Cariri, por mando do deputado Adeodato Pinheiro. Tomada essa referência como eixo do tempo em *Os Amigos do Governador*, levando em consideração o depoimento do sargento Apolinário, (AG, 58-59) deve-se proceder ao recuo da ação, até o enfoque narrativo alcançar a reunião do partido em que, mesmo vitorioso politicamente, não deixava o deputado Adeodato Pinheiro de reconhecer a força dos seus novos adversários (Antônio Mendes e José Inácio), que juntos somavam mais prestígio eleitoral do que o seu correligionário Joaquim de Borba Macário. (AG, 28) A cena do Clube do Advogado, em que inicia a comemoração da vitória partidária, prometendo entregar-se à embriaguez (AG, 29-30) é o ensaio para a noitada de excessos, que culmina no Baiúka quebrando cadeiras, gritando palavras de baixo calão e chamando pelo nome do sargento Januário, com quem queria falar no dia seguinte, cedinho. (AG, 37)

Em lugar de Januário, que nunca existiu, (AG, 42) quem é levado à presença do deputado Adeodato Pinheiro, "no comecinho de janeiro", é o seu velho protegido sargento Apolinário que, no encontro, se inteira da missão de Justino (ou Janjão) no Camboí e quanto iria embolsar, realizado o trabalho: "No dia que fizer o serviço tem meio milhão de cruzeiros." (AG, 59) A referência "comecinho de janeiro" conduz a uma data anterior, em que o juiz haveria despachado favoravelmente a uma requisição do vereador Absalão de Castro, e Justino era pôsto em liberdade. Pela ordem dos acontecimentos, êsse tempo é anterior à reunião do partido e à farra no Baiúka, pois é no delírio alcoólico do parlamentar que vem à luz o nome do ex-delegado da Barra. Logo, a ida de Justino para o Cariri se dera antes de janeiro. Em dezembro, talvez.

Aceito êsse marco temporal como o da fuga consentida de Justino, importará saber, em seguida, o período consumido

pelo presidiário para a execução da sua incumbência no Cariri. “Há cêrca de dois meses — diz o próprio contexto — um sujeito conseguiu trabalho no sítio Estrêla d’Alva”, (AG, 51) ou, mais precisamente, no engenho do coronel Joaquim de Borba Macário. (AG, 59) Essa referência é confirmada, com um acréscimo de dias, pelo Dr. Clodoaldo Leite, ao informar ao repórter Alonso Vicira: “Temos novidade. Um sujeito dizendo ter fugido da cadeia há mais de dois meses...” (AG, 54) Mas o tempo só é reduzido à sua medida exata, quando Ricardo adverte: “E cuidado... um assassino some da prisão, passa dois meses fora, e retorna por sua livre e espontânea vontade para a cadeia.” (AG, 56)

Pelo próprio depoimento do sargento Apolinário, fica-se sabendo da sua ida para Crato, em atenção ao deputado Acedato Pinheiro, e que lá chegara depois de meia-noite. Só no dia seguinte, cedinho, é que vem a saber que o coronel Antônio Mendes amanhecera estrepado, cheio de buracos nas costas. (AG, 59-60) Numa cena deslocada no contexto narrativo, e só aparentemente anterior ao da sua chegada ao Cariri, faz séria incriminação ao coronel José Inácio, isso na presença do tenente Aristeu, apontando-o como responsável pelo fuzilamento do seu próprio cunhado. (AG, 52) À falta de outros dados mais concretos, há de tomar-se como básica essas referências que, apesar de oferecidas por “um velho matreiro... acostumado a rastejar” (AG, 53) permitem situar entre a viagem de Apolinário e a fuga de Justino todos os acontecimentos que precedem à morte de Antônio Mendes.

Morto Pedro Quirino, na vida do coronel Antônio Mendes surge um nôvo rival, seu ex-trabalhador de oito, que, camuflado de cambiteiro do engenho Estrêla d’Alva, passa a interessar-se por Maria do Socorro. A novena das Porteiras pode ser colocada nesse meio tempo; não com a versão da tentativa de violentação, (AG, 51), mas com a sentimentalidade recíproca da dedicatória mencionada pelo Governador. (AG, 68) A tocaia frustrada do pistoleiro Henrique de Sousa (AG, 67) seria a conseqüência dêsse amor proibido, posse exclusiva que era Maria do Socorro do seu padrinho Antônio Mendes.

A noite de farra grossa no cabaré de Maria Augusta é, por sua vez, anterior à primeira tocaia de Henrique de Sousa, pois

Pedro Quirino ainda está vivo para receber ordens do coronel José Inácio para deixar Antônio Mendes “fazer o que bem quiser... o que lhe der nas ventas”. (AG, 50) A conversa deste com o Dr. Abdoral é, evidentemente, posterior à bebedeira de José Inácio, de vez que, em sua exacerbação, se refere à orgia do cunhado. Em represália, diz aceitar o desafio, seguindo em demanda da terra contestada, para dar início à abertura de picadas e à fixação de marcos. Sai antes do amanhecer, desarmado. “Pouco depois, tiros. Rifle matraqueando compassado. Emboscada sem pressa. As costas varadas de bala.” (AG, 49)

A revelação de Justino, em forma de monólogo, (AG, 68) completa a cena anterior. E, quando nega a autoria do crime, (AG, 60) põe em xeque as afirmações de Apolinário quanto à data da sua viagem ao Cariri. Só uma personagem deixa certa dúvida, quanto à sua participação nessa parte da narrativa: o cabra Pedro Quirino, mandado bacamarrear pelo coronel Antônio Mendes. (AG, 49 e 67) Conseqüentemente, idêntica será também a situação do agrimensor, que ambos só na cena que se projeta através das palavras do Dr. Lousada, se acham temporalmente justificados no contexto narrativo.

Em *Os Amigos do Governador* a ação se desenvolve, sem ordem preestabelecida, num tempo que mede da fuga ao retorno de Justino à prisão (dois meses), excedendo dessa dimensão apenas o necessário para que se conheçam os reflexos dos seus procedimentos, que ressoam ainda depois da sua morte. Essa última fase da sua existência, em que se enredam outros destinos que habitam o universo durvalino, transcorre dentro de um compasso temporal livre, sem a convencional marcação do dia-a-dia e, por isso mesmo, só possível de ser dividida em etapas. Dêse modo, pôde estabelecer-se um primeiro lapso do tempo narrativo: da madrugada da morte de Antônio Mendes ao “comecinho de janeiro” de que fala Apolinário, e daí, sempre regressivamente, até a data em que o vereador Absalão de Castro consegue a liberdade do criminoso da Praia dos Mariscos.

O segundo lapso de tempo começa com a prisão do coronel José Inácio, no dia seguinte ao da morte do seu cunhado. (AG, 49) Deve ser pouco mais de “comecinho de janeiro”, quando o ten. Aristeu Fernandes se dirige à Fazenda Sete Léguas, lá che-

gando ao entardecer. (AG, 12) A referência “recolhendo milho, feijão” situa o tempo ficcional num fim de inverno, especialmente a palavra “milho”, que é um cereal cuja colheita se realiza quando as chuvas escasseiam, desaparecem, e o estio volta a queimar o verde do sertão. Os registros “cascos retinindo o chão duro” e “poeira nos olhos, no corpo, no rosto, nos dedos” (AG, 11) ratificam a mudança ciclicamente operada no mundão de mandacaru e xiquexique de Camboí.

A cena da prisão do coronel José Inácio assoma das palavras de Ricardo que, incumbido de fazer a cobertura jornalística dos acontecimentos de Camboí, para lá se desloca, retornando mais de uma semana depois com um saldo de “versões contraditórias, informações duvidosas, intencionais.” (AG, 12) Em Crato ouve o Dr. Abdoral Rodrigues que, numa projeção prismática, lhe transmite a visão do ten. Aristeu Fernandes da Fazenda Sete Léguas, em cuja moldura ressalta a figura de “um velho de feições duras, sentado numa rêde branca”. (AG, 11) Mas, apesar de trazer fotografada na memória a paisagem onde os fatos se desenrolaram, não faz idéia da causa do fuzilamento do coronel Antônio Mendes, valendo-se, para tanto, da experiência do Dr. Lousada em assuntos de tal natureza.

Interessado em conhecer a repercussão do assassinio de Antônio Mendes na área política, encaminha-se Ricardo para a residência do Governador, participando de alegre reunião de amigos, em que, através de rápido diálogo entre o Dr. Pantaleão e a môça de cabelo curto, logra saber da preocupação do coronel Kardec. Faz-se ciente de que o “Governador não quer falar. Talvez nem mesmo amanhã”, (AG, 25) mas toma conhecimento da concessão de habeas-corpus em favor do coronel José Inácio e da vinda a Fortaleza, na quinta-feira, do juiz Abdoral Gonçalves. No domingo, na Feira dos Passarinhos, entra em contato com “um homem alto, simpático, bem vestido”, (AG, 26) que identifica como seu companheiro de travessuras na Rua do Brejo e na escolinha de D. Eufrásia. O menino que atendia pelo apelido de Dudu e que se fizera bacharel em Direito, realizando-se como magistrado.

Do domingo do encontro com o velho amigo de infância salta Ricardo, engolindo o tempo, para um sábado de fuga ao

trabalho, destinado a cervejinhas, em companhia do confrade Antônio Andrade. Cenas emersas do passado vão se corporizando, descontínuas, no espaço da ficção, até que a figura de seu Menescal o faz voltar à realidade presente: "Confusão no jornal, ilustre... e não tem quem feche a primeira página." (AG, 37-38) Ricardo confirma o tempo da ação, quando pondera: "Dia de sábado é assim. Some todo mundo." (AG, 38) E, feito o serviço, ainda se encontra na portaria de *O Clarim*, quando Alonso Vieira entra correndo e, batendo com força no seu ombro, descambucha: "Uma tentativa de assassinato. No Abrigo Central. O Dr. Abdoral Gonçalves, Juiz de Direito do Crato, escapou por um triz. É seu amigo, chefe?" (AG, 41-42)

Chega outro domingo, dessa vez com respingos sobrados do aguaceiro da véspera, (AG, 47) naturalmente caído durante a noite, pois não há referência do fato no contexto anterior. Alonso Vieira, presente ao tiroteio do Abrigo Central, traz do Pronto Socorro um recado do Dr. Abdoral: "Diga ao Ricardo Meneses que preciso falar com êle. Urgente. Agora mesmo." (AG, 48) E, cenas adiante, dá-se o reencontro do repórter com o homem alto e bem vestido da Feira dos Passarinhos, e que em Crato lhe fornecera os primeiros informes sôbre a morte do coronel Antônio Mendes. Dessa conversa vem à tona o relatório do tenente Aristeu Fernandes, das suas páginas emergindo a cena da noite de novena nas Porteiras. (AG, 50-51)

Quando Ricardo deixa o Pronto-Socorro, encontra Alonso Vieira inquieto, "andando de um lado para o outro da sala", pois tem pressa em comunicar-lhe que "um sujeito dizendo ter fugido da cadeia há mais de dois meses" (AG, 54) acabava de se apresentar ao plantão do presídio da Rua Senador Jaguaribe. A referência, já citada atrás, é aqui repetida a fim de que o leitor atente para a extensão do tempo vencido: sessenta dias, ou um pouquinho mais. Para trás, portanto, fica tôda a ação iniciada quando o vereador Absalão de Castro faz abrir as portas da prisão, para que Justino volte a matar, já então como um assalariado do crime.

Completada a última fase da existência de Justino, o tempo ainda continua fluindo. Mas a sua marcha só se prolonga o lapso indispensável para que se fique sabendo do fim do presidiário e

dos reflexos do seu depoimento na alta esfera política. O resto são lembranças de Noel e Aracy no bar de Divina, que, com a sua voz derramada, lenta e fanhosa, se incorpora ao grupo nostálgico de jornalistas boêmios. Com a morte de seu Menescal, interrompe-se também o período existencial de Ricardo em *Os Amigos do Governador*. Corta-se em definitivo, o curso da narrativa.

Do Instrumental Lingüístico

Conhecidos os diversos aspectos da técnica da ficção em Durval Aires, importará conhecer a infra-estrutura em que faz apoiar as unidades de sentido, os valores existenciais, as reações sensorio-afetivas que redundam no equilíbrio ficcional de *Barra da Solidão* e *Os Amigos do Governador*. Para tanto, impõe-se, de início, proceder a uma abordagem do vocabulário, incluída a sua escala conotativa no contexto das duas novelas, evoluindo-se, daí, para o estado das ordenações sintáticas, das peculiaridades expressivas, do andamento rítmico da frase e de outros recursos estilísticos postos em prática pelo novelista para animar e fazer projetar-se, válidamente, num espaço habitado por formas simbólicas, personagens cujos destinos se cruzam num dado momento da vida.

O vocabulário de que se utiliza Durval Aires resulta, em princípio, da linguagem canônica, de emprêgo corrente, não se isentando, mesmo assim, de alterações morfológicas em seu contexto interno. Todavia, se tais alterações se operam no corpo do vocábulo, não chegam a alcançar o plano das recriações artificiais, prevalecendo a tendência da evolução natural da vida da palavra. Dêsse modo, certos termos se fundem ou apequenam, como decorrência de pressuposta emissão vocal da pessoa falante, ou se alongam, pela incorporação de prefixos ou sufixos, sem perder a sua conotação enumerativa comum. No caso das sufixações, por exemplo, o que se observa na prosa durvalina é um comprometimento com o linguajar local, de onde aflora a uni-

dade verbal, em dadas vêzes, enriquecida apenas de notação afetiva ou coloquial.

Quando faz uso do sufixo *inbo/inba*, é a sua expressão verbal justamente encaminhada para um dêesses pólos, especialmente para o segundo — o coloquial —, cuja estrutura expressiva trabalha o novelista com propriedade e sem intenção artificiosa. Por vêzes lança mão de palavras ainda não dicionarizadas, para, logo depois, cair na área de signos já visitada pelos nossos lexicógrafos, como acontece com o advérbio de tempo *agorinba*, (65) que incorpora à sua prosa de ficção com o sentido de “agora mesmo, neste instante”, consagrado pelo uso popular. Não resultando, então, de uma preocupação formal, o fato lingüístico se configura naturalmente, denotando, como particularidade, possível influência do meio com relação a certas formas no diminutivo. É o que se verifica neste passo da narrativa:

“Olá, Dr. Lousada! Há quanto tempo, homem! Como passa êsse ilustre Procurador-Geral? Cheguei de lá ontem à noite... Comecei a escrever *agorinba*.”
(AG, 12)

Outras formas em diminutivo são utilizadas pelo novelista, tais como a locução substantiva *na borinba*, a conjunção coordenativa *mesminbo que* e a locução adverbial *de tardinba*. A primeira, ainda não registrada em dicionários nacionais, fôra arrolada por Raimundo Girão, em seu *Vocabulário Popular Cearense*, sendo abonada com um exemplo do próprio autor. A segunda e a terceira não se encontram dicionarizadas, apesar de, pelo menos a última, ter seu uso consagrado pelo povo. Êsses três casos de sufixação se apresentam assim dispostos na prosa durvalina:

“Por sorte, o fotógrafo estava comigo. Bateu (a fotografia) *na borinba*.” (AG, 42)
28)

65) Cf. Cândido de Figueiredo. *Nôvo Dicionário da Língua Portuguesa*. Lisboa, Imprensa Portugal-Brasil, 3a. edição, 1922.

"E Manuel Galdino correndo e gritando, *mes-minho* que nem um doido." (BS, 40)

"*De tardinba* ela vinha fazer uma visita." (BS,

O substantivo *chuvisco* (chuv(a)isco), que já traz em seu contexto etimológico um sufixo para dar a idéia de "chuva fina, miúda", (66) na prosa de Durval Aires se apresenta com uma formulação duplamente diminutiva, com o acréscimo do sufixo *inbo* para expressar, não só um cair de chuva em flocos finíssimos, como para oferecer o sentido de uma coisa enervante para Ricardo e entristecedora para o velho Menescal: "Lá fora caía um *chuvisquinbo* aborrecido. A tristeza de seu Menescal ganhava novas dimensões." (AG, 16)

O sufixo *ado/ada*, que se soma ao substantivo para lhe dar a noção de coletividade ou conteúdo, (67) tem na linguagem durvalina a significação que lhe é comum. Todavia, em certas formulações expressivas, evolui para a combinação de valores afetivos do domínio apenas de uma determinada área geográfica. É o que se depreende, por exemplo, das palavras do padre Aprígio: "Empunhe o rapa-côco, criatura. Hoje vamos ter uma *cangulada*." (BS, 28) Claro está que só um homem do litoral, de paladar tão sensível às diferentes espécies marítimas e empiricamente conhecedor do seu potencial nutritivo, poderia antegozar uma dessas pugnas glutônicas a que estão afeitos os habitantes da orla marítima. É, portanto, a palavra que se organiza em função do homem, dos seus hábitos alimentares e da sua realidade existencial.

Quanto à prefixação, não parece Durval Aires preocupado em dar nova roupagem à palavra mediante êsse processo de reconstrução morfológica. Daí a maioria dos casos, em sua narrativa, comportar-se na mesma linha canônica em que se firma o seu vocabulário de composição sufixada. Mas, se algumas formas verbais ou substantivas usadas pelo novelista não oferecem novidade, porque já dicionarizadas com as conotações mais comuns, como *desbotar* (perder a côr), *descarregar* (desferir), *despescar*

66) Aurélio Buarque de Holanda. **Pequeno Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro, Editôra Civilização Brasileira, 1967.

67) Eduardo Carlos Pereira. **Gramática Histórica**. São Paulo, Edição de O Estado de São Paulo, 1919, p. 203.

(retirar o pescado da tarrafa ou curral) ou *desesperança* (desesperação), tal não ocorre com o substantivo *desobriga* (cumprimento de missão eclesiástica ou quitação de serviço), que em Durval Aires ganha nova conotação, assim tomada de empréstimo ao povo: "A desobriga a gente fazia ali do lado, perto das dunas." (BS, 27)

Consoante ensina Ernesto Guerra da Cal, "o substantivo, por ser a palavra objetiva por excelência, será também o ingrediente estilístico menos revelador dos movimentos emocionais e das vivências estéticas de um escritor, e o que denuncia com menos vigor as inclinações peculiares do seu espírito e as preferências seletivas da sua sensibilidade", concluindo que "esta opacidade relativa do substantivo far-se-á sentir com muito maior evidência no estilo de um romancista do que num poeta, pela própria natureza de ambos os gêneros literários". (68) Anotada a lição do crítico galego, resta-nos verificar se o substantivo na linguagem de Durval Aires se ressentia da mencionada falta de transparência e vibratibilidade, ou se, estabelecendo uma extensão ideativa, consegue transpor os limites da mera objetividade, impondo coloração e plasticidade à narrativa.

Dentro dessa última prospeção, haverá de exigir-se que o substantivo, além da sua condição de elemento enumerativo, se transforme em núcleos capazes de gerarem vibrações sonoras ou cargas sensoriais. E é assim, diga-se de princípio, que a palavra se apresenta, quase sempre, na linguagem de Durval Aires, contribuindo, dêse modo, para a poetização do contexto literário. Em linhas gerais, as formas substantivas que se pretende submeter a estudo se acham dispersas nas duas novelas dêse escritor, podendo resumir-se em dois grupos: um de unidades léxicas de formação histórica e, portanto, sujeitas às leis da lingüística geral, e outro de palavras de criação arbitrária ou, mais propriamente, de origem popular.

As unidades expressivas da primeira ordem se potencializam na prosa durvalina por diversos meios e artifícios formais. Pode dar-se essa projeção conotativa por simples associação imagística, como nesse passo da narrativa:

68) Ernesto Guerra da Cal. — *Linguagem e Estilo de Eça de Queirós*. Lisboa, Editorial Aster, s/d., p. 89.

“A mão despregou-se do pacote, as *notas* dispostas na mesa como *cartas de baralho*.” (BS, 12)

Ou evoluir para estados sensório-visuais de tendência surrealista, em que a imagem da coisa nomeada se transfigura mediante uma ideiação visionária, para ganhar uma nova representação simbólica, perceptível e aceitável, apesar dos excessos que engloba a ideiação. Ao que o novelista realiza, que é tudo isso, soma-se mais uma particularidade, que consiste em fazer que um significado, no caso *dedos*, de uma única projeção no espaço narrativo convirja, por meio de tomadas ou angulações diferentes, para duas formas de significantes. É o que ocorre nos excertos abaixo:

“Os *dedos* escorregaram. *Enguias de plástico*, sumiram-se.” (BS, 13)

“Seu Menescal voltou-se mais uma vez para o cofre. Os *dedos* escorregaram. Deslocaram-se. Parece que tinham *pernas*.” (BS, 13)

O substantivo apresenta-se, às vêzes, com uma função meramente designativa. Mas, quando assim acontece, a nomeação dos seres ou coisas se processa dentro de uma ordenação sonora que faz lembrar o aparato harmônico parnasiano. Numa seqüência de sons, a cadência se opera mediante as incidências tonais em *o, i, ei, u e ai*; noutra, as alternâncias ondulam através das vibrações em *u, a, é, i e ó*; finalmente, numa composição de significados em que a projeção imagística quase chega a sobrepor-se a essa singularidade formal, o andamento sonoro varia em *a, e, ã, ei, i e é*. Esses casos de poetização da palavra, com estrutura sintática nem sempre definida, estão assim dispostos na prosa durvalina:

“A clientela é que não recomenda. Jogadores, vigaristas, maconheiros, prostitutas. Policiais.” (BS, 17)

“Anotei as compras: chumbo, landuá, espolêta, linha, iôdo.” (BS, 15)

“Cangalhas, celas, mantas, esteiras, brides e cabrestos.” (AG, 11)

Quando a poetização da narrativa deixa de ser feita com a predominância de vibrações sonoras, as unidades substantivas passam a fundir-se, sem perda do seu contexto ideativo, de outros elementos sensoriais. É o que se dá quando, da paisagem e das coisas que se configuram numa cena de rua, destaca o novelista as palavras *flôres* e *frutas*. No segundo fragmento da seqüência, volta a insistir no enfoque imaginário de *flôres*, já não ao lado do coletivo indeterminado *frutas*, mas de um signo que se projeta seletivamente em forma de *laranja*. A série de imagens, dispostas progressiva e paralelamente, conclui-se com a desintegração de ambas em gomos e pétalas, conforme o andamento seguinte:

“Um outro (homem) vendia *flôres* e *frutas*.”
(BS, 13)

“A môça bonita cumprimentou-me com intimidade. Comprou *flôres* e *laranja*.” (BS, 14)

“E continuou andando, rebolando miúdo... mastigando. *Gomos* ou *pétalas*?” (BS, 14)

A palavra nomeada dilata-se, muita vez, dentro do seu ciclo ideativo, seguindo-se de procedimentos correlatos, ou motiva a revelação de hábitos, condições de trabalho, particularidades regionais. O artesanato com base nesses recursos formais demonstra que ao novelista não interessa tão-sòmente a designação da coisa, mas também a captação de tudo aquilo que a cerca, o que redundando numa afirmação do seu mundo de formas simbólicas. Os exemplos seguintes são apenas uma amostra dessa realidade conceitual:

“Da cozinha veio o cheiro do *café* torrado. O *pilão* anunciando que o *moca* não tardava.” (BS, 29)

“E pode até ser que a gente agarre uns *camarões-canelas*. Ainda é bom na *tarrafa*?” (BS, 30)

“No barro batido do *pátio*, meio polido, *mulheres* ainda recolhendo *milho*, *feijão*.” (AG, 11)

Noutros passos da narrativa, ganha o substantivo fôrça suficiente para marcar a paisagem agreste do sertão (“mandacaru,

xiquexique, rabo-de-rapôsa”) ou, exercendo função especificamente toponímica, determinar a geografia em que Durval Aires situou a sua realidade novelística. Em *Os Amigos do Governador*, êsse mundo começa no litoral (Fortaleza) e termina no Cariri, com Juazeiro, Crato, Missão Velha, Porteiras e as localidades imaginárias Bananeiras, Várzea do Meio, Baixa do Saco, Bebedouro e Camboí. Já em *Barra da Solidão*, salvo as incursões proustianas feitas por algumas personagens em outras terras, a ação novelesca se desenvolve num arquipélago mais denso, de distâncias mínimas, conforme se depreende desta visão do narrador:

“O ônibus que fazia a linha de Aracati, vindo de Fortaleza, ampliava o itinerário. E, passando pela Barra, atingia Água Amarela, Praia dos Mariscos, Fundão e Barrocas. Tudo no mesmo estirão de praia...” (BS, 33)

Pode aceitar-se, em princípio, que não seja o substantivo um ingrediente de grande força na revelação dos movimentos emocionais ou das vivências estéticas de um escritor, segundo ensina Guerra da Cal. Mas, na linguagem do Durval Aires, êle nos parece capaz para transpor esta linha de valor, atribuindo-se de uma missão mais alta no contexto literário, mediante a sua revitalização em núcleos poético-musicais ou estabelecendo correlações na sua área de significados.

Quem se der ao trabalho de examinar, mais detidamente, a linguagem de Durval Aires, haverá de concluir pela não intenção do novelista de construir ou reformular a palavra, dentro da linha roseana ou palmeriana. A unidade expressiva de característica popular, de formação consciente ou arbitrária, ou a de origem culta que, por questão de esforço físico, negligência ou ignorância, teve o seu contexto modificado, morfológica ou foneticamente, ou ainda a que, resultante do progresso da ciência ou da tecnologia, não conseguiu obter a chancela do uso popular, submetendo-se a nôvo batismo, de acôrdo com a sua utilidade, feitio ou aparência, a unidade léxica assim considerada foi incorporada à prosa durvalina, sofrendo apenas ampliações conotativas.

Do patrimônio vocabular do povo carregou Durval Aires para a sua novelística substantivos não dicionarizados, mas de uso comum, palavras já arroladas pelos nossos lexicógrafos, com a respectiva gama conotativa e, finalmente, formas substantivas cuja plumagem semântica não se encontra ainda anotada nos dicionários brasileiros. No primeiro caso, citamos *geladinha*, (BS, 16) para significar cerveja gelada, e *saideira*, (AG, 49) para dizer da dose alcoólica que se ingere já em posição de retirada; no segundo, apontamos *biqueiras*, (BS, 41) *cabaços*, (AG, 51) *chamas* (AG, 26) *chacota*, (AG, 41) *pileque* (AG, 35) e *talagada* (AG, 49); no terceiro, *bitácula* se reduz a *bitaca*, evoluindo de receptáculo de bofetada (69) para gola de paletó, dentro da mesma cadeia de significantes, (AG, 30) e *pirocas* que, mantendo a sua integridade formal, alcança novo estágio semântico, já se aplicando à idéia de "boa vida", daquele que não faz *pirocas*. (AG, 13)

O substantivo, até então de uso comum, isola-se finalmente numa área de cultura, incorporando-se a um vocabulário especial, sob a inspiração de métodos ou instrumentos de trabalho, (70) e cuja etimologia, nos casos em que se configura a invenção espontânea ou consciente, revela "un afán de expresividad, na necesidad y al deseo de convertir las palabras en la manifestación más directa posible de la idea a que van asociadas". (71) Deve-se advertir, todavia, que embora pertencente a essa categoria de valores, a unidade expressiva resulta em Durval Aires, quase sempre, de uma transposição do conteúdo ideativo, que assim se junta ao vocabulário comum, de formação histórica, restringindo-se o seu emprêgo às pessoas cuja existência está condicionada ao exercício do jornalismo.

Com relação ao vocabulário especial, o que ocorre na prosa durvalina é, sobretudo, uma reconceituação do signo lingüístico, em termos estritamente semânticos, uma vez que a forma permanece inalterada. Assim, quando o repórter Ricardo Meneses afirma: "Tenho um *estouro* de assunto", (BS, 53) nada mais faz do que repetir uma palavra já registrada em antigos dicionários da

69) Cândido de Figueiredo, op. cit.

70) W. v. Wartburg. *Problemas y Metodos de la Linguística*. Madrid, Instituto Miguel de Cervantes (*Revista de Filología Española*), 1951, p. 180.

71) Idem, *ibidem*, 212-213.

língua portuguesa. (72) Mas o sentido que lhe empresta o novelista, através da fala da sua personagem, já se apresenta com outra projeção conceitual, em virtude do seu condicionamento a uma nova ordem de valores. *Cobertura* (que Moraes aponta como procedente do francês) é do mesmo modo submetida a novo tratamento semântico, passando a ser uma espécie de anotação de fatos com vistas ao trabalho jornalístico: "Mandaram-me fazer a *cobertura* de uma reunião..." (AG, 35)

Outros substantivos são atraídos para o vocabulário profissional, do domínio das personagens que trabalham em *O Clarim*, sem prejuízo para o seu contexto formal. *Limpeza*, por exemplo, deixa de significar coisa limpa, assada, para, numa extensão do ciclo ideativo, expressar o ato de escoimar uma peça escrita ou redação: "Escrevi. Fiz a *limpeza* da matéria. Titulei." (BS, 54) O termo *montagem* é também incorporado à linguagem de Durval Aires para dizer da "disposição de fotos ou gráficos para a confecção de um só clichê". (73) *Texto-legenda*, por sua vez, passa a ser mais do que a "matéria que acompanha as gravuras e a elas se refere", (74) que é o que se diz da legenda em si, alargando-se o seu conceito para definir um resumo da notícia jornalística: "Nenhum apontamento para escrever o *texto-legenda*." (BS, 41) Mas, dos substantivos que Durval Aires introduz em sua narrativa, *salga* é, sem dúvida, o que mais sobressai em invenção de sentido, ganhando a idéia de saldo ou parte da coisa que se restitui por não ser vendida: "Não guardara os 500 exemplares do capitão Constantino, esperando pela *salga*." (BS, 60)

Porém, tanto as palavras de origem popular, do tipo *argot* ou *patois*, quanto as que, resultantes de um processo diacrônico, se vêem inoculadas de novo conceito, arbitrariamente criado, têm em Durval Aires uma função estética ou cultural. O que vale dizer que a sua nomeação não se faz gratuitamente, com o simples propósito de violentar a cadeia expressiva da linguagem comum ou coloquial. Mediante a inclusão desses elementos na frase, o novelista consegue estabelecer os padrões de cultura

72) Cf. Antônio Moraes Silva. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Lisboa, Tipografia de Antônio José da Rocha, 1844, tomo I.

73) Faria Guilherme. *Manual de Revisão*. Fortaleza, Imprensa Universitária, 1967, p. 121.

74) Idem, *ibidem*, p. 119.

das suas personagens, marcando as suas relações sociais, seu ambiente de trabalho e os instrumentos de que se utilizam no exercício das suas diferentes profissões.

Ao relegar a plano secundário o papel do substantivo na estrutura da frase, reforçava Ernesto Guerra da Cal a sua tese sobre o poder de matização do adjetivo, que o passava a considerar "o mais flexível e rico dos instrumentos verbais" (75) de que poderia valer-se o escritor no artesanato e aprimoramento do seu estilo. De fato, captador de procedimentos anímicos e reações intelectuais, essa unidade expressiva ressalta-se da hierarquia das palavras para, no desempenho da sua missão qualificativa e contaminadora, estabelecer a escala de "valôres que regem a estética de um autor, e inclusive a de um grupo, ou de uma época". (76) A opinião do crítico galego sobre os efeitos que proporcionam à linguagem literária essas formas epitéticas do adjetivo encontra ressonância nas teorias de um dos maiores mestres da estilística moderna, em cuja obra são estudados todos os recursos expressivos dessa natureza. (77)

Em Durval Aires esse instrumento lingüístico se enquadra, em princípio, nas lições de Bally e Guerra da Cal, evoluindo, todavia, para a organização de estados sensório-afetivos, em que a linguagem vacila entre o domínio das combinações acústicas e o das formas plásticas, a que, nesse caso, se vinculam predileções de côr, matiz ou tonalidade. É oportuno lembrar que a Durval Aires não é estranha nenhuma dessas atividades estéticas, pois, além da sensibilidade já demonstrada no exercício da poesia, (78) é um homem fascinado pelo jôgo das notas musicais no espaço acústico, sendo-lhe perceptível também a linguagem sensorial que escapa do fundo ideativo ou visionário da obra de arte plástica.

De todos êsses experimentos e vivências, saiu Durval Aires para a formulação de tonalidades móveis, através da fôrça mati-

75) Guerra da Cal, op. cit., p. 108.

76) Idem, ibidem, p. 109.

77) Cf. Charles Bally. **Linguistique Générale et Linguistique Française** (Berna, A. Francke S.A., 1950, p. 232 e segs. e **Traité de Stylistique Française** (Paris, Librairie C. Klincksieck, 1951, vol. I, p. 163 e 305).

78) Cf. **Antologia de poetas cearenses contemporâneos**. Fortaleza, Imprensa Universitária, 1935.

zadora do adjetivo, conseguindo efeitos impossíveis de serem captados por processos estáticos de configuração da imagem. Dessa maneira, transpunha para o campo das figurações dinâmicas, no caso o cinema e as câmeras, a função de desenvolver a projeção ideada. É o que se verifica nesses passos da sua narrativa:

“Os olhos *azuis* banharam-se em *amarelo*, em *verde*, em *vermelho*. E injetaram-se, suavizando em *papoulas*.” (BS, 13)

“A mossa de cabelo curto... Olhos *amarelo-esverdeados*. Mistura de capim verde e cana madura.” (AG, 28)

Noutra projeção imagística, ainda oscila o adjetivo na sua atribuição de dosar ou qualificar a matéria configurada, proporcionando essa dubiedade o clima de mistério que o novelista necessita infundir à narração: “E mais estranho era a lua. Nem *branca* nem *azulada*.” (BS, 28) Mas, restabelecido o seu valor epitetico, não só se capacita para qualificar o substantivo, em termos inequívocos, como promove a atração no sentido da coisa nomeada, de expressões de refôrço para a qualidade definida: “As rosas *vermelhas* pareciam ter levado um *banho de sangue*.” (AG, 19)

Noutros passos da narrativa esse instrumento é trabalhado de modo que possa criar a noção de procedimentos opostos numa certa individualidade, seguindo-se uma repetição para marcar o segundo comportamento e, logo em seguida, três qualificativos contrários que fixam, em definitivo, o caráter do tipo estudado: “Homem *estranho* e *engraçado*. Tragicamente *engraçado*. *Frio*, *ausente*, *imune*.” (BS, 11) O adjetivo, novamente disposto em série, é também utilizado pelo novelista para proporcionar uma dimensão ascendente a uma personalidade, estabelecendo, por esse meio, procedimentos que vão desde *sincero* a *violento*: “Bom companheiro o Antônio Andrade. *Sincero*. Não era de círculos elásticos. *Sisudo*, *rispido*, *fechado*. *Violento*, por vêzes.” (BS, 16)

Os recursos de que se vale o novelista para que esse instrumento verbal defina ou qualifique uma situação ou coisa, são escorregadios e múltiplos. Com exceção do “certo, certíssimo”,

(BS, 13) usado com a mesma finalidade qualificativa e quantificadora, tôdas as intenções do escritor convergem para um processo de violentação ideativa e formal da linguagem, mediante o qual novos conceitos são criados ou estabelecidos para qualificar um gesto ou atitude: "A ambulância do SAMDU levou seu Menescal. *Duro. Digno como um peixe.*" (BS, 13)

O adjetivo que, entre os seus atributos, reúne a condição de indicar uma qualidade inerente ao substantivo, na linguagem de Durval Aires chega a divergir dessa lei da gramática, modificando só figurativamente a situação do significado a que corresponde. É o que acontece com *catinga* (cheiro desagradável), que da sua condição de substância somente perceptível pelo olfato, passa a gerar uma sensação de calor moderado (sentido físico), para, em seguida, revestir-se de uma das suas qualificações essenciais, como nessa passagem da narrativa: "*Uma catinga morna, gaturenta, entrou dentro de minha bôca. E comecei a vomitar.*" (BS, 40)

Utilizando-se dêsse recurso formal para dimensionar a forma concreta, matizar a imagem projetada no espaço ativo ou determinar as exteriorizações sensório-afetivas afloradas de dentro da criatura humana, Durval Aires contribuiu, ainda uma vez mais, para a reconceituação de algumas palavras que integram o nosso vocabulário, acrescentando-lhes conotações condizentes com a sua ficção igualmente marcada pela novidade, pela desobediência às velhas normas da narrativa e, conseqüentemente, pela busca de novos caminhos na construção do mundo novelesístico.

Para Charles Bally, o advérbio é o suporte do elemento subjetivo do pensamento, decorrendo da variabilidade da sua entonação o doseamento da idéia que o acompanha. (79) Dessa peculiaridade expressiva não se desperceberam poetas como Verlaine, que o empregaram largamente explorando os seus efeitos substanciais e sugestivos, tendo o seu uso logrado pleno desenvolvimento na prosa de Eça de Queirós, em cuja pena êsse recurso estilístico chegou a atingir a escala mais alta na literatura portuguesa, pela sua variedade e atrevimento. (80) Êsse instru-

79) Bally, *Traité* vol. I, p. 320.

80) Guerra da Cal, *op. cit.*, p. 169.

mento, que na sua forma simples se limita a modificar o verbo, o adjetivo ou o próprio advérbio, careceu de, no entanto, tomar por empréstimo o contexto de um elemento de outra categoria (o adjetivo) para, incorporando-lhe a palavra *mente*, transformada de substantivo em apêndice sufixal, poder alcançar a projeção conquistada na estrutura da frase.

Também na linguagem de Durval Aires o advérbio não é apenas a palavra destinada a modificar o substantivo ou o adjetivo, excedendo-se dessa atribuição específica e primária para, revestida de missão mais ampla, influir no sentido de orações inteiras. Exemplo dessa natureza ocorre quando o novelista, referindo-se à obesidade de um dos amigos do Governador, afirma: "*Desmesuradamente* gordo, não conseguia acomodar as banhas na cadeira-de-balanço." (AG, 20) Observe-se que de tal forma foi modificado o conceito do adjetivo *gordo*, que pareceria desnecessária a inclusão no contexto narrativo da parte complementar da oração. Acontece, todavia, que a cadeira não parece ser mencionada à-toa, pois a sua projeção no espaço ativo é que oferece condições de dimensionamento da gordura informe da personagem, justificando-se, num reflexo imagístico, tôda a fôrça carregada para o advérbio.

O advérbio de modo ainda dotado de energia suficiente para irradiar-se no contexto da oração e, às vêzes, em todo o núcleo ideativo, chega, em certos passos da narrativa, a estabelecer situações determinísticas, dentro da ordem natural das coisas, tudo então confluindo para o seu eixo polarizador. Êste o estado que se configura quando o novelista escreve: "Teria que acontecer. *Inapelavelmente*. . . Não se tratava de admitir, de aceitar. Simplesmente acontecia." (BS, 32) Exclua-se a forma adverbial *inapelavelmente* e, claro, o sentido do contexto permanecerá. Já não, por certo, com a dimensão conseguida por Durval Aires, mediante a inclusão desse elemento no processo de consubstanciação da idéia. Com menor fôrça expressiva, mas com idêntica predominância na estrutura da frase, registra-se essoutro caso de polarização do advérbio, dessa feita em projeção reflexa: "Tôda a carga do fuzil no peito do beato Manelantônio. À queima-roupa. *Perversamente*." (BS, 46)

Noutras partes da narrativa, o advérbio continua a modificar frases inteiras, conforme preceitua a moderna gramática. (81) Porém, a idéia que infunde à oração já é tão-somente de refôrço, de alargamento da perspectiva, dentro do espaço ficcional: "A casa parece que tinha crescido. *Demasiadamente.*" (BS, 56) Essa mesma noção de amplitude, já não da coisa simbòlicamente representada, mas de uma atitude ou procedimento, configura-se nesse outro passo da narração: "Riu, com intensidade. Quase *convulsivamente.*" (AG, 54) E, colocando-se entre duas formas objetivas em confronto, já a sua fôrça se exerce no sentido de tornar mais distantes um do outro êsses valôres, criando-se assim uma impressão de grandeza fora do comum: "A nossa patativa-azul é *incomensuravelmente* melhor que o canário-belga." (AG, 21)

Segundo Bally, uma simples vírgula, aposta entre o verbo e o seu elemento modificador, pode alterar totalmente o contexto ideativo da frase. Assim é que, de uma atribuição puramente objetiva, ("II a péri *balheureusement*") se investe o advérbio de uma função oposta, subjetiva, por fôrça de uma pausa introduzida na pronúncia ("II a péri, *malheureusement*"). O deslocamento da entonação rítmica não só redundava num estado de afetividade ou interêsse, como estabelece "un dialogue entre le moi et l'objet de la pensée". (82) Êsse tom afetivo, mas num sentido de avareza ou talvez meticulosidade, alcança Durval Aires quando escreve: "Dr. Lousada examinou as fôlhas de pagamento. *Cuidadosamente.*" (BS, 13) Numa evolução conceitual, noutra parte da narrativa, a ação já se apresenta despojada de intenção pragmática, resultando num procedimento anímico como que independente de qualquer impulso exterior: "D. Clementina abria os olhos. Parava de separar as contas do têrço. E levantava-se, *automaticamente.*" (AG, 84)

Na linguagem de Durval Aires o advérbio chega, porém, a cindir o equilíbrio lógico da frase, deixando de modificar o verbo e até a oração inteira para, invertendo a ordem dêsses princípios, divergir da ação ideativa do próprio verbo, em prejuízo da ine-

81) Cf. Artur de Almeida Tôrres. *Moderna Gramática Expositiva da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Editora Fundo de Cultura, 1960, p. 133.

82) Bally, *Traité*, p. 320.

rência que deve unir o elemento modificado ao modificante. Essa divergência conceitual, a que se convencionou chamar de “estética da inexatidão”, (83) atinge na prosa durvalina diversos estados metafóricos, desde o mais sutil como: “Os olhos azuis... fitavam-me *significativamente*”, (BS, 12) até o mais aberto, porque visionariamente engendrado na mente do povo, como: “Padre Aprígio não morreu. *Simplesmente* foi para o céu viajando de jangada...” (BS, 28)

Essas liberdades gramaticais de que se toma o advérbio no contexto da frase vão, todavia, além da criação de estados metafóricos, representados por olhares significativos ou viagens de jangada para o céu, evoluindo para situações antitéticas, discrepantes, em que a forma adverbial chega a colocar-se em posição inteiramente contrária à ação verbal que deveria modificar. Tal discordância de conceitos se configura nos exemplos seguintes:

“*Aparentemente*, nada demais. Tudo normal... Mas, a verdade é que o velho está bem próximo do fim.” (BS, 35)

“Estou me sentindo *absolutamente* bem. Só uma dorzinha miúda, quase nada, mas *gasturenta, enjoada*.” (AG, 53)

O advérbio tem ainda na linguagem de Durval Aires inúmeras atribuições, dentro de várias escalas expressivas. Em dadas vezes se interpõe no contexto da frase somente para emprestar-lhe melhor entonação rítmica (“as grades se abriram misteriosamente”). Noutras, ao contrário, se faz profuso o seu emprêgo, criando até situações rítmicas que contrastam com o jôgo sonoro do autor (“a notícia *raramente* acontecia *independentemente*”). Mas, no cômputo geral, o que predomina em sua prosa é a tendência para a surpresa, para a perspectiva nova, esta às vezes revestida de plumagem metafórica mas, talvez, sem mistério para o leitor, em virtude da simplicidade vocabular, das intenções não-formalistas em que se apoia o seu universo verbal.

83) Guerra da Cal, *op. cit.*, p. 173.

Graças à sua armadura flexional — escreveu Charles Bally —, o verbo é, ainda hoje, um sistema fechado em que as palavras de outras categorias não conseguem penetrar senão quando acrescidas de sufixação ou desinências próprias, dentro das normas que regulam a derivação parassintética. (84) Em compensação, no seu interior, as transformações se operam facilmente, redundando em economia para a linguagem, em suas formas expressivas. Mas, não possuindo a maleabilidade do adjetivo e do advérbio — acrescenta Ernesto Guerra da Cal —, o verbo se limita a reproduzir a clara alternativa dos seus dois sentidos — próprio e figurado — cabendo ao escritor proceder à escolha entre um e outro. (85) E será justamente êsse o seu maior esforço, sob pena de não escapar às construções estereotipadas, envelhecidas e convencionalizadas pelo uso comum.

Os dois sentidos a que se refere Guerra da Cal se fundamentam na classificação geral proposta por Brunot — verbos objetivos e verbos subjetivos — para alargar-se, numa sinopse mais específica, em treze estados de ação verbal em que se comportam todos os meios de expressão em uso na linguagem técnica, científica, profissional, literária e coloquial ou familiar. (86) Como palavra determinadora de ação, estado ou fenômeno na estrutura da frase, especialmente de cunho literário ou coloquial, consoante as lições de Bally, Guerra da Cal e Brunot, será o verbo estudado na linguagem de Durval Aires, apontando-se peculiaridades e formas convencionalizadas no concêrto sintático de *Barra da Solidão* e *Os Amigos do Governador*.

O artesanato da frase, visto pelo enfoque dêsse instrumento de conexão, toma em Durval Aires diferentes aspectos, indo da ação comum, objetiva, ao plano das enunciações subjetivas, em que o verbo se apresenta como impulsor da idéia para a área livre das representações metafóricas. É justamente nesse campo em que o romancista mais desenvolve a sua capacidade inventiva, atingindo as mais variadas escalas da ação verbal, seja conduzindo o fio ideativo para um sentido figurado lógico, seja para projetar os fluxos de consciência, aparentemente esbo-

84) Bally, *Linguistique*, p. 311.

85) Guerra da Cal, *op. cit.*, p. 193.

86) Cf. Ferdinand Brunot. *La Pensée et la Langue*. Paris, Masson & Cia. Éditeurs, 1936, p. 216-219.

çados, arbitrária e ilógicamente, mas que parecem guardar, no fundo, as proporções dos fenômenos e das coisas que ocupam o universo particular de cada personagem.

Os verbos objetivos funcionam quase sempre como conectivos, ou veículos de ação, sendo mínimos os seus atrativos estéticos, ainda que seu uso se faça na prosa mais escorreita. Mas, se na linguagem de Durval Aires chega a configurar-se êsse tratamento sintático, por uma necessidade expressiva a que não pode fugir nenhum escritor, deve-se ressaltar os meios de que se utiliza para quebrar êsse sistema de estruturas convencionalizadas, o que realiza mediante a inclusão no contexto da frase de unidades verbais novas, de formação parassintética, e originárias de radicais do domínio popular. É o que se verifica nos exemplos seguintes:

“Era muito homem para *topar* a parada com o coronel José Inácio de Figueiredo.” (AG, 37)

“Não respeita as caras, cabra de peia? Queria *papar* a donzela?” (AG, 51)

“Foi chegar, e se *enrabichar* por uma cabrocha.” (AG, 51)

Noutras passagens da narrativa já o verbo, de idêntica derivação, começa a precipitar a objetividade da ação, encaminhando o complemento para estados visionários, em que o fenômeno ou fato enunciado se representa figurativamente. Dentre os casos anotados, merecem destaque: *corujar subversão*, (BS, 17) *espichar o pescoço* na janela, (BS, 22) *beliscar os nervos*, (BS, 30) e *tropicar nas palavras*. (BS, 34) Pela declaração do verbo e a enunciação correlata do seu objeto, fica patenteada a quebra da linha normativa, lógica, para, eventualmente, descer ao plano das configurações subjetivas. Já evoluindo para estados metafóricos, a ação complementar do verbo se aprofunda verticalmente, chegando às camadas sensorio-afetivas da existência da personagem, até resultar em fluxos ou visões como estas:

“Uma *bola* colorida *dançava* na praia. A *maré* se *esticava* — sinuosa e convulsa — invadindo os limites do campo imaginário.” (BS, 29)

“As *águas* descem do pé da serra, escorrendo por entre os cafèzais, *mordendo*, fundo, *as raízes* dos buritis e abacateiros.” (BS, 48)

“O *sol* *deitando-se* *sobre as águas*. Sem fôrças.” (BS, 92)

Êsses fluxos sensório-afetivos vão progredindo à medida que a ação verbal se adentra na metáfora. Aí então as perspectivas já se situam num plano de idealidade e as sensações atingem as dimensões do pesadêlo. O verbo assim trabalhado pelo novelista infiltra-se, em definitivo, na área de significantes da linguagem expressiva, transportando-se da lexicografia comum, de conotações meramente enumerativas ou, no caso, de ação objetiva, para ingressar nos domínios da semântica. É o que se conclui pelos excertos abaixo:

“Os *olhos endureceram*. Perderam a côr. Acinzentaram-se. Os dois homens fitavam-se como se estivessem medindo a distância do salto.” (AG, 39)

“Mais de duas horas da manhã. E não consigo dormir. O frio *rói-me as carnes*.” (BS, 30)

“*Ondās quebravam* nas minhas *pálpebras*. E enormes camarões subiam nas minhas pernas.” (BS, 30)

Dominando êsse instrumento com a dosagem metafórica necessária para fazer que *aboios galopem nas quebradas* das serras, (AG, 11) e que o zunido da *cigarra se alongue* dentro da casa, (AG, 24) o novelista passa a organizar estruturas sintáticas capazes de estabelecerem relações fenomênicas entre o sujeito, o verbo e o seu complemento. Por meio dêsses recursos formais, as *andorinhas fazem verão* (BS, 32) com as suas revoadas espetaculares e, sumindo-se em êxodos denunciadores da mudança do tempo, consigo *carregam o inverno*. (BS, 45)

Examinados alguns aspectos do problema relacionado com o sentido dos verbos, segundo a classificação de Brunot, (87) já

87) Idem, ibidem, p. 216-219.

nesta parte dêste estudo será o nosso trabalho dirigido para outra área da linguagem, em que o verbo também funde e unifica o contexto da frase, mas dentro de atribuições que lhe são mais próprias, consoante a normativa gramatical. Considerando-o, então, pelas suas flexões mais exigidas na estrutura frásica e pela posição que ocupa nas diferentes formas que tomam os fatos expressivos da linguagem, veremos como na prosa de Durval Aires se comporta êsse instrumento de integração do discurso. Os casos em que a oração se organiza dentro de princípios gramaticais rígidos, e portanto comuns, cederão lugar àqueles que, decorrentes de uma formulação mais livre no contexto sintático, melhor se prestam ao artesanato da prosa de ficção.

Pelo uso da transição, experimenta Durval Aires um desses recursos dinamizadores da narrativa quando, promovendo mutações no tempo verbal, se detém no presente ou presente histórico, conforme Epifânio Dias, fazendo assomar ao plano externo cenas do passado, eventualmente vindas à tona. A utilização desse artifício — o presente em lugar do pretérito perfeito — permite fazer que o narrador fale como se “estivesse naquele momento a presenciar os fatos” expostos. (88) É o que ocorre no quadro em que Ricardo se transfere do colo da sua esposa, na Barra da Solidão, para o da sua mãe, num bucólico recanto do Crato. Iniciando-se pela narração no pretérito perfeito (“estendi”, “sentou-se”, “deitei-me”), o novelista promove, de súbito, a mudança do tempo verbal para o presente (“é”, “mantêm”, “faz”, “reencontram-se”, “correm”), dando a uma ação remota a ilusão de atualidade. (BS, 46)

A exemplo do que fizeram Vieira, Garrett, Camilo e outros clássicos portugueses, usa Durval Aires o presente do indicativo pelo futuro imperfeito; (89) não talvez por influência desses escritores, mas provavelmente por assimilação do falar do povo que, às formas verbais “viajarei amanhã”, “mandarei depois”, prefere as indicações “viajo”, “mando” etc. Representando um futuro provável mas suscetível de variação temporal são, por exemplo, afirmações como: “No dia 25, *pago* o resto. Ou antes,

88) Epifânio Dias. *Sintaxe Histórica Portuguesa*. Lisboa, Livraria Clássica Editôra, 1933, p. 184.

89) Cláudio Brandão. *Sintaxe Clássica Portuguesa*. Belo Horizonte, Imprensa da Universidade de Minas Gerais, 1963, p. 500.

se aparecer dinheiro”, (BS, 12) ou, em tom indagativo, proposições como: “Amanhã é terça, dia 25, é Cristina?” (BS,35) Já correspondendo ao futuro perfeito, o presente é assim empregado pelo novelista: “No dia 27 de setembro, de madrugada — *completa* dois meses depois de amanhã... (BS, 40)

Apesar de, na narrativa de Durval Aires, os câmbios verbais se darem, mais amiudadamente, entre o passado perfeito e o presente, de cujo processo resultam as transposições do plano interno para o externo, também se utiliza o novelista de outra forma do indicativo para a obtenção de efeitos estilísticos. Trata-se do imperfeito que, aos inúmeros e sutis estados ou movimentos que determina, se acrescenta a finalidade de estabelecer a ilusão de um passado móvel, em cuja duração a narrativa pode alcançar diferentes compassos e matizes.⁽⁹⁰⁾ Dêsse processo de vitalização da linguagem se valeu Durval Aires em numerosos passos das suas duas novelas, anotando-se os exemplos seguintes:

“*Timba* direito, é? Então falasse com o diretor... E assim *acontecia*. Inapelavelmente.” (BS, 12)

“Embora jovem, não *era*, decididamente, afeito a inovações. *Usava* a tradicional batina preta...” (BS, 46)

“Conheci o *finado*. Ainda quando eu *era* vigário do Mucuripe. *Cortava* peixe no mercado.” (BS, 14)

Essas particularidades verbais, que se alternam no arranjo da frase sob os mais variados aspectos, correspondem, algumas delas, às classificações de Epifânio Dias e Cláudio Brandão. Outras, resultantes da linguagem coloquial e firmadas, sobretudo, na armadura do estilo indireto livre, já acrescentam alguma coisa a essas filigranas da ação verbal, comportando-se, por isso mesmo, noutras escalas expressivas. No primeiro dos pequenos segmentos acima, com as formas do imperfeito “*tinha*” e “*acontecia*” tomando direções diversas, verifica-se uma interrupção no andamento lógico da frase, que se completa com uma ação livre, à maneira das construções anacolúicas. Já nos dois

90) Zdenka Stavinochová. “Quelques notes à propos de l'emploi de l'imparfait”. In *Études Romanes de Brno*. Brno (Tcheco-Eslováquia), Universita J. E. Parkyne, 1966, vol. II, p. 79-90.

últimos casos, com destaque nas formas "usava" e "cortava", configura-se a duração prolongada ou repetida, com limites imprecisos, a que se refere M. Said Ali. (91)

Com a finalidade referida por Said Ali e Epifânio Dias, usa Durval Aires o pretérito perfeito para marcar o tempo da ação em suas duas novelas. Mas, além de variar entre estados temporais definidos e indefinidos, estabelece o novelista, às vèzes, condições de um passado tão imediato, que o seu núcleo ideativo ainda continua a formular-se, em parte, no presente. Assim acontece quando escreve: "12 de julho. *Entrei* de férias, *hoje*." (BS, 11) A referência *hoje* corresponde o enunciado seguinte: "Seu Menescal *sabe*, mas *faz* que não." (BS, 11) Se a ação já estivesse tãda no passado, claro que as indicações temporais haveriam de efetuar-se nas formas "sabia" e "fazia". Pode admitir-se, ainda, que a situação pretérita "entrei" esteja valendo pela indicação "entro" (o passado pelo presente), que no segmento em estudo estaria substituindo a perífrase verbal, no infinito — "*acabo de entrar* de férias..."

91) M. Said Ali. **Formação de palavras e sintaxe do português histórico**. São Paulo, Companhia Melhoramentos, 1923, p. 103.

Do Poder Gradativo das Perífrases

Vistos os casos mais freqüentes do emprêgo do verbo, na sua forma simples, resta-nos examinar aquêles em que êsse elemento se faz representar por formações compostas, perifrásticas, e que assim constituído tende a oferecer, quando bem manejado, mais plasticidade e maiores gradações expressivas ao contexto da frase. Resultantes de um verbo auxiliar ou eventualmente com essa atribuição e de uma forma impessoal, mas investida de funções conceituais (infinitivo, gerúndio, particípio), as perífrases, que são a soma de tudo isso, têm em Durval Aires um papel bastante significativo, revelando, inclusive, peculiaridades pouco comuns na prosa de ficção.

Os meios de que se vale o novelista para obter os estados mutativos e direcionais no curso ideativo da frase, mediante a utilização de perífrases verbais, correspondem, em alguns casos, às lições dos nossos clássicos; (92) noutros, vão encontrar equivalências no moderno espanhol. (93) Mas, algumas formas há que rareiam na armação sintática de ambas as línguas, a ponto de não serem arroladas pelos estudiosos do assunto. Êsses casos, como os demais que as perífrases verbais encerram, serão aqui observados dentro do desenvolvimento temático que imprimiram aos seus estudos Cláudio Brandão e Sylva Hamplová, po-

92) Cláudio Brandão, *op. cit.*, p. 531 e segs.

93) Silva Hamplová. "Acerca de la manera de acción y el problema de su expresión mediante las perífrases verbales en español". In *Philologica Pragensia*, Praga, Československá Akademie Ved, 1971, n.º 4, p. 209-230.

dendo-se verificar, então, o que existe de velho e de nôvo na linguagem de Durval Aires.

As observações que se pretende alinhar, neste estudo, iniciam-se pelos casos em que a perífrase se acha composta de um verbo modal no finito e uma forma infinitiva, convergindo a noção conceitual para uma situação incoativa, indicadora do princípio da ação: "Meu estômago *começou a embrulhar*... e comecei a vomitar." (BS, 40) Noutra parte da narração persiste ainda a idéia de partida, mas já valorizado o contexto oracional com a inclusão do elemento *foi* que, embora atuando como simples expletivo, serve para dar mais impulso ao ato: "Teresinha caiu. E, quando se levantou, *começou foi a andar*." (BS, 41)

Com o verbo *ir* verifica-se idêntico fenômeno, pois, ao juntar-se a um infinitivo de condição modal, com êste origina uma perífrase de fase, (94) redundando num movimento que não chega a projetar-se além do estágio inicial. Assim ocorre quando escreve o novelista: "*Vamos pôr* as coisas em ordem, compadre José Francisco." (BS, 35) Às vêzes, porém, não consegue êsse núcleo verbal exprimir nem o estado de partida, ficando só no enunciado: "Hoje *vou dar* umas voltas com o compadre José Francisco." (BS, 35) Em certas armações sintáticas chega, no entanto, a determinar posições diametralmente opostas, fazendo convergir o sentido do discurso para uma fase conclusiva: "Em São Paulo *foi parar* numa delegacia." (BS, 21) Ambas as maneiras de ação, resultantes do verbo *ir* mais um infinitivo conceitual, foram percebidas por Sylva Hamplová, em seu citado trabalho.

Segundo Cláudio Brandão, (95) o verbo *querer* se agrupa a determinadas formas infinitivas para proporcionar uma impressão de vontade ou desejo de praticar uma ação: "Parece que o Governo *queria dar* uma ajuda." (BS, 29) ou "Também *queria contar, sabe?*" (BS, 32). Quanto ao verbo *dever*, êste se junta ao infinitivo para expressar, em certos casos, uma ação temporalmente vaga, não iminencial, conforme estabelece o novelista: "A môça assassinada estava noiva e *deveria casar* dentro de mais alguns dias." (BS, 54) Ou, apesar da noção de atemporalidade que oferece, revestir-se de um conceito de responsa-

94) Silva Hamplová, *op. cit.*, 212-213.

95) Cláudio Brandão, *op. cit.*, p. 534.

bilidade, incluindo-se assim no rol das perífrases obrigativas, de acôrdo com a classificação de Cláudio Brandão: "O diretor *deve saber* quando há dinheiro no cofre, não deve?" (BS, 12) Essa repetição, além da fôrça que inocula no primeiro membro da perífrase, permite seja com êle dividido o conceito do enunciado, geralmente contido no segundo, ou seja, no infinitivo, gerúndio ou particípio.

Usa o novelista a perífrase do tipo potencial (96) para criar uma impressão de possibilidade, de capacidade de executar uma ação, dando a êsse estado, às vêzes, a idéia de uma inevitabilidade iminente: "Talvez o compadre não *possa ficar* nem mais um dia aqui na Barra." (BS, 41) Noutro passo da narrativa, tira-lhe essa noção última, e, procedendo a uma mudança da ordem da sentença, num mero jôgo formal, faz que o núcleo conceitual convirja para uma ação hipotética, indagativa: "Como *poderia atender* ao pedido do padre se não tivesse conhecimento do relatório?" (BS, 62)

Dá-nos o novelista exemplo de uma perífrase reiterativa, quando escreve: "Os meninos *voltariam a levar* muxicões, descomposturas bem postas?" (BS, 14) Mas, ao armar a estrutura da frase interrogativamente, deixa de declarar um estado de ingressividade natural, para criar uma noção de incerteza ou probabilidade remota. Porém, pelos elementos que dispõe no contexto oracional, fica-se sabendo que os meninos costumavam levar muxicões, descomposturas, o que permite formular a idéia de reiteração ingressiva, que é o espírito lógico dessa espécie de perífrase verbal.

A teoria de Sylva Hamplová de que repousa normalmente no infinitivo, gerúndio ou particípio o núcleo conceitual da perífrase encontra em Durval Aires a confirmação dessa particularidade lingüística, quando diz: "Não *adianta prender, perseguir, espancar. E Apolinário sabe disso.*" (BS, 44) O verbo *adiantar*, no finito e em função impessoal, apenas se limita a oferecer apoio às formas infinitivas a que se agrupa, nelas se concentrando as três fases conceituais que expressam o tríplice procedimento da personagem.

96) Cláudio Brandão, *op. cit.*, 535.

As perífrases compostas de um verbo auxiliar ou modal e um gerúndio, ou de uma forma gerundiva e um particípio, apresentam numerosos aspectos na armação da frase, constituindo núcleos propulsores ou veículos direcionais da ação nos segmentos de que se compõe a narrativa. Said Ali, (97) que estudou o gerúndio em suas mais variadas funções, escreveu que os nossos clássicos dêle fizeram uso freqüente para, agrupando-o aos verbos *andar*, *ir* ou *vir*, obter efeitos de locomoção e simultaneidade, como o fêz Camões: “E vereis *ir cortando* o saldo argento os vossos Argonautas...” (*Lusiadas*, I, 18) ou, juntando-o ao verbo *estar*, conseguir um estado de duração ou atualidade, como ainda está exemplificado em *Os Lusíadas*:

“Uma suave e angélica excelência
Que em si *está sempre* as almas *transformando*.
(Canto 3.º, 143)

“E da casa marítima, secreta,
Lhe *estava* o deus noturno a porta *abrindo*.”
(Canto 2.º, 1)

Referindo-se ao gerúndio, ensina Andrés Bello que sua significação é como o do infinitivo, porquanto representa a ação do verbo de modo abstrato, tendo todavia a sua atribuição ampliada pelo fato de poder modificá-lo da mesma maneira que o fazem os advérbios. (98) Antecipando-se a Andrés Bello, já os gramáticos da Real Academia Espanhola haviam observado as diversas funções de que se revestia o gerúndio, circunstancial e abstratamente, e do que era capaz no contexto da frase, quando amparado por outra forma verbal. (99) Mas, ambas as correntes concluíam, ao final, pela existência de duas formas gerundiais: uma simples, que servia para indicar uma ação em andamento, não acabada, e outra composta, em que se evidenciava uma anterioridade mais ou menos remota da mesma época. (100)

97) Cf. *Formação de palavras e sintaxe do português histórico*, cit., p. 157.

98) Cf. Andrés Bello. *Gramática de la Lengua Castellana*. Buenos Aires, Editorial Sopena Argentina, 1952, p. 154.

99) Cf. *Gramática de la Lengua Espanola*. Madri, Espasa-Calpe, 1931, p. 410.

100) Andrés Bello, *op. cit.*, p. 233.

Todo êsse prólogo para mostrar que não se abordará aqui matéria inteiramente nova. As perífrases verbais gerundivas são encontradas em Camões, Fernão Lopes, Luís de Sousa, Manuel Bernardes e outros clássicos portugueses, e delas se ocuparam, entre outros, Sylva Hamplová, Cláudio Brandão, Said Ali, Andrés Bello e os gramáticos da Real Academia Espanhola. O que se pretende saber, já agora, é até onde a linguagem de Durval Aires andou apoiada nos grandes mestres da prosa portuguêsã, e até que ponto chegaram as suas audácias na construção da frase, tendo como núcleo um verbo auxiliar ou modal e uma forma gerundiva, esta geradora de conceito, estado ou ação.

Depois de pôr em confronto as opiniões e discordâncias dos lingüistas espanhóis e latino-americanos em tórno da construção de *estar*, no indicativo presente mais uma forma gerundiva conceitual, concluiu Sylva Hamplová que a sua função mais típica consistia em “expressar el hecho de que la acción transcurre en el momento del acto de la palabra”, (101) correspondendo êsse estado à forma progressiva inglêsã *I am writing*. Êsse aspecto de duração e atualidade, já visto em Camões e percebido pelo nosso Said Ali, se configura na linguagem de Durval Aires, revitalizado o contexto oracional pela semantização do seu segundo elemento:

“Agora é voltar para o trabalho, que o linotipo *está esfriando*.” (BS, 11)

“Passei a noite em claro, Ricardo. *Estou morrendo de sono*.” (BS, 30)

O gerúndio em sua forma simples, ou de duração não acabada, junta-se ao imperfeito de *estar*, fazendo prevalecer a mesma noção de movimento ou progressão indeterminada. A única diferença é que, já então, a ação se passa num estado subjacente, tardio e distante, por conseguinte, do centro de atenção da pessoa falante. (102) Mas Durval Aires começa por formular uma ilusão de movimento, como se o ato mal tivesse transposto o limite do presente, permanecendo êsse conceito de quase-atualidade no mesmo segmento da narrativa. É o que se presume da cena em

101) Silva Hamplová, trab. cit., p. 217.

102) Idem, ibidem, p. 218.

que Ricardo, embalando a rêde com a ponta dos dedos, monologava: "Bichinho fofoqueiro de uma figa (êste corrução). Pois não é que *estava embirrando* com o casaca-de-couro?" (AG, 57) A forma verbal *é*, em vez de *era*, estabelece uma noção de atualidade, ou de um fato recém-presenciado, dentro do passado narrativo da personagem. Logo adiante, porém, consegue o novelista armar um contexto oracional em que fica evidenciada a ação durativa num passado atemporal, conforme se pode ver: "Convenhamos que eu *estava exagerando*. *Estava*, sim. E não era pouco." (AG, 63)

Impregnado já de um conceito de locomoção, o verbo *ir* se agrupa ao gerúndio para indicar uma ação em curso, progressiva, sendo a sua posição no espaço marcada pela temporalidade de um verbo modal, de apoio, outras vèzes, por ambos os elementos. Essas duas noções — crescente e decrescente — ocorrem nessa fala de José Francisco: "A conversa está boa, compadre. Mas tenho que *ir andando*. A Deolinda *vem vindo* com um bocado de meninos." (BS, 30) Observe-se que a perífrase *vem vindo*, decrescente, apenas encerra a parte conclusiva da ação, ficando omissa no seu contexto a noção do movimento inicial. O mesmo fato acontece quando o novelista escreve: "Escute, seu encenqueiro. O Dr. Eudório Campos *vem chegando*." (AG, 55)

Na opinião de Sylva Hamplová, a perífrase formada pelo verbo *andar* e uma forma gerundial serve para expressar ações que progridem mediante movimentos sem direção fixa, reais ou virtuais, dos seus respectivos agentes. E é justamente essa a idéia que nos oferece Durval Aires, ao escrever: "Bom a gente *andar* por aí, *violentando* o pisado cotidiano." (BS, 13) Já a construção de *ficar* (no sentido do castelhano *quedar*) com uma forma gerundiva conceitual, nos parece inclusa entre os casos que Sylva Hamplová identificou como de ação incoativa com caráter progressivo, e que assim se acha configurada na prosa durvalina: "Era ali que eu *ficava bebericando*. *Quebrando* patas de caranguejos." (BS, 34)

A perífrase verbal, vista sob vários aspectos, tem finalmente a sua estrutura partida, quando Durval Aires começa a solucionar o problema da ação nono contexto da frase com o emprêgo apenas de uma forma gerundial. Advirta-se, todavia, que não se trata de uma experiência sem registro na história da lín-

gua português. Dêsse recurso fizeram uso Camões, João de Barros, Manuel Bernardes, sendo dêste último a frase-título colhida por Said Ali, na *Nova Floresta* "Deus menino *jogando* as cartas com outra Rosa do Carmelo, e *dando* barato; *perdendo* e *pagando* consigo mesmo." O gerúndio, assim pôsto escoteiramente na armação da frase, e investido já então das características do adjunto adnominal, segundo os professôres José Fernandes e Rebouças Macambira, tem o seu uso restaurado ou, mais pròpriamente, redimensionado na linguagem de Durval Aires. Na sua narrativa, que em nada faz lembrar o virtuosismo dos nossos clássicos, o gerúndio volta a concentrar em si a fôrça ingressiva ou progressiva da perífrase, assim passando a dirigir o andamento da oração:

"A insistência de dedos *sugerindo* o bar, *apontando* o Abrigo." (BS, 15)

"Buzinas insistentes *abrindo* passagem. Dois caminhões *engolindo* mais distância." (BS, 78)

"Meninos *chasqueando* nas poças, *construindo* açudes, canais de irrigação." (AG, 47)

Não possuindo as mesmas variações expressivas das combinações perifrásticas já estudadas, as perífrases que se organizam com uma forma verbal subordinante, temporal, e um particípio perfeito, têm por finalidade designar uma ação passada, podendo, quando investido o particípio da função de atributo, e sem que transpareça ambigüidade no contexto oracional, assumir essas construções um plano de atualidade. (103) Na parte do seu estudo dedicada às perífrases participiais, reconhece Sylva Hamplová serem bastante limitadas as possibilidades dêsse tipo de agrupamento verbal na obtenção de câmbios de estado, apontando sòmente dois casos no moderno espanhol (*quedarse* e *ponerse part.*) que "se caracterizam por fuerte matiz resultativo." (104)

Revestindo-se da noção de atualidade, mediante a junção de uma forma temporal apropriada e um particípio conceitual, a perífrase em estudo, que invariavelmente deveria representar

103) Epifânio Dias, *op. cit.* 246.

104) Silva Hamplová, *trab. cit.*, p. 228.

uma situação retrospectiva, pode resultar numa ação momentânea, sensorial ou audiovisualmente percebida por uma das personagens em cena, que a incorpora ao seu centro de atenção, como nessa fala do Dr. Lousada: "Depois, o Senhor Bispo também *está preocupado*." (BS, 63) Descendo, porém, ao plano subjacente, em que a narrativa se processa em forma de memória ou de fluxos da consciência, do mesmo quadro vem a originar-se outra perífrase, em que já se configura um procedimento anímico, surpreendido e assim registrado pelo protagonista-narrador: "Dr. Lousada não podia esconder que *estava desconcertado*. Sem jeito..." (BS, 64) De um plano externo, com uma ou mais personagens vivendo no presente narrativo, pode ocorrer que a perífrase, situada num contexto indireto livre, venha a expressar uma ação que se desenvolve no subconsciente de determinado tipo novalesco, representando, pela sua ligação com um estado atual, um comportamento ingressivo em sentido progressivo, conforme é comum suceder nas construções gerundiais. O fato em estudo está, da maneira seguinte, disposto na linguagem de Durval Aires:

"Outra coisa, Cristina. *Hoje vou dar* umas voltas com o compadre José Francisco. Não me espere.

(A estória do milagre *estava pregada* no meu pensamento).

Tem filme na máquina?" (BS, 35)

Com os auxiliares *ter* e *haver*, embora o verbo subordinante, de apoio, se apresente no imperfeito, a perífrase resultante da sua composição com o particípio já conduz a idéia para um fato consumado: "João Xuxu, meu vizinho de banca, *tinha levado* uma facada nas costas." (BS, 22) A informação, embora falsa, não consegue deixar outra imagem, senão a de um homem ferido, esfaqueado. O mesmo acontece noutro enunciado: "Seis soldados de polícia *haviam cercado* a casa." (BS, 41) É como se a ação estivesse representada no pretérito mais-que-perfeito: *levava* e *cercara*. Nos tipos de perífrases com o verbo *estar*, no presente ou no imperfeito, por indicarem uma situação atual ou passada, mas em curso, tal estrutura conceitual seria impraticável.

Na perífrase em que entram o verbo *ser*, no pretérito perfeito, e uma forma participial, o sentido que dessa combinação resulta é de uma ação consumada, expressa na voz passiva analítica, segundo Cláudio Brandão. (105) Embora haja Epifânio Dias afirmado que o “pret. perfeito do verbo *ser*, com o part. passivo destes verbos (intransitivos ou tomados em sentido intransitivo) corresponde ao pret. perfeito dos mesmos verbos”, (106) a impressão que se tem é de que a redução à forma sintética nem sempre poderá efetuar-se de maneira precisa, especialmente quando a ação se processa desta forma:

“Ex-marinheiro de primeira classe, (o capitão Constantino) *foi reformado* como tuberculoso no posto de sargento.” (BS, 33)

Note-se que, apesar das peculiaridades apresentadas na linguagem de Durval Aires, todos os tipos de construções até aqui estudados podem ser considerados de uso comum na prosa portuguesa. O que se pretende ver, já agora, é uma espécie de perífrase, se assim cabe a designação, em que o participio passado se apresenta sem o verbo de apoio e, apesar disso, englobando em si toda a força expressiva da combinação perífrástica que esteja a representar. É o que se verifica quando o novelista escreve: “O charuto *revolvido* na bôca. Mastigado.” (AG,64) Não obstante a sua aparente função adjetival, em cuja área o participio oscila, o que se ressalta, no caso, é o seu caráter verbal, que se confirma mediante a inclusão no contexto da forma finita *estava*, considerada elíptica. Encontrado esse elemento, a frase assim passaria a armar-se: o charuto *estava revolvido* na bôca.

Noutra parte da narrativa, Durval Aires volta a realizar essa construção insólita, através desse fragmento de monólogo: “O Dr. Lousada, as mãos segurando a cabeça. . . o cigarro *esquecido* na ponta dos dedos. Queimando.” (AG, 83) O processo nos parece idêntico ao da notação anterior: elipse da forma verbal *estava*. Apenas acrescenta o novelista ao núcleo conceitual, em

105) Cláudio Brandão, *op. cit.* p. 475.

106) Epifânio Dias, *op. cit.*, p. 250.

função do objeto configurado, um estado abstratamente progressivo, que é marcado pelo gerúndio *queimando*.

A composição dêsse núcleo verbal com um forma finita subentendida, alcança mais um estágio quando o novelista diz: "Apenas desci, uma tardinha, até a Rua do Brejo. Com minha mãe. Visitar tio Aristides, *acamado* há muito tempo." (BS, 68) Já aí não é apenas um verbo de apoio cuja existência se pressinta elíptica, mas uma aposição relativa representada pelo núcleo subordinante: *que estava*. Seria como se a personagem houvesse dito: fui visitar tio Aristides, *que estava acamado*. Dois casos ainda se incluem nesse tipo de construções, em que o conceito da perífrase se configura ainda que com uma forma subordinante omissa: "Avenidinha bonita (que fôra) *plantada* na frente da igreja" (BS, 70) e "Exibiu uma carta (que foi) *enviada* pelo deputado Adeodato." (BS, 72)

As observações feitas no curso dêste trabalho, tôdas abonadas com exemplos colhidos nas duas novelas de Durval Aires, são suficientes para mostrar como, utilizando formas aparentemente envelhecidas, pode um escritor construir uma linguagem nova, mediante simples arranjos introduzidos no contexto verbal. Mas, para tanto, será necessário que promova a redescoberta da palavra, e seja, por vêzes, insólito, sensorialmente insólito, quanto à sua colocação na estrutura da frase.

Peculiaridades da Sintaxe Fracionada

Estudados os elementos fundamentais da frase — verbo, substantivo, adjetivo, advérbio, — suas escalas conotativas e alternâncias policromáticas na linguagem de Durval Aires, será o nosso trabalho dirigido, já agora, para a abordagem dos valôres expressivos organizados, em que procuraremos ressaltar, no contexto de *Barra da Solidão* e *Os Amigos do Governador*, os recursos formais postos em prática pelo escritor para armar a estrutura narrativa das suas duas novelas.

Do ensaísta e jornalista de frasear complexo, de longas orações que se agrupam ou elastecem mediante os processos gramaticais mais comuns, (107) saiu Durval Aires para a construção de pequenos blocos expressivos, capazes de, apesar da sua reduzida composição sintática, englobarem tôda a extensão ideativa do enunciado verbal. Mas, o que particulariza o seu estilo ficcional é, sobretudo, o fracionamento do discurso, que se multiparte em curtos segmentos, separados por pontos finais, mas integrados, por vêzes, pelos elementos coordenativos ou subordinativos da oração.

De princípio, poderíamos afirmar que, na moldagem da sua prosa de ficção, apenas repetiu, ou antes, reencontrou Durval Aires um processo iniciado por Almeida Garrett (*Viagens na minha terra*) e que atingiu a plenitude na organização verbal de Eça de Queirós. Na sua obra de criação, o trabalho de encur-

107) Cf. **A Universidade Federal do Ceará e sua dimensão no Nordeste em mudança**. Fortaleza, Imprensa Universitária, 1967.

tamento do período oracional se operou, de partida, sob “o desejo estético-estilístico de se libertar da servidão às medidas rítmicas e musicais da frase tradicional”; depois, pela “intenção de aproximar o mais possível o idioma literário da linguagem viva: não só nas formas que reproduzem a expressão oral, como o diálogo, o monólogo, o estilo indireto livre, mas também no corpo da narração, na própria fala do autor”. (108) Na sua elaboração sintática foi o fracionamento levado ao extremo, a ponto de a palavra isolada adquirir valor de grupo rítmico, e a linha da frase aparecer quebrada em breves unidades, significativas em si mesmas. (109)

Além de as palavras já oferecerem outras conotações, pela sua inerência a uma nova realidade espaço-temporal, o estilo de Durval Aires se caracteriza, talvez mais do que o de Eça, pela micro-estrutura da frase que, no seu processo de encurtamento, chega a se compor de uma só palavra, que se incorpora, como uma escala de sentido, ao contexto ideativo geral. Muitas vezes, porém, a unidade verbal assim reduzida e disposta, ainda que isolada entre pontos finais, não consegue libertar-se das partículas de conexão lógica ou de dependência sintática que lhe são próprias, encontrando-se êsses elementos integrando os segmentos oracionais seguintes. Começando, portanto, pela unidade isolada, veremos como êsse fenômeno estilístico se opera e evolui na prosa durvalina, culminando em estruturas sintáticas maiores, mas sempre marcadas por fatores idiossincráticos.

É pelo processo que se convencionou chamar de estilo indireto livre, que a palavra consegue isolar-se do contexto lógico, formando, sòzinha, uma micro-estrutura, significativa em si mesma, como observou Guerra da Cal. Pode o fenômeno apresentar-se sob os mais variados aspectos, evoluindo, de escala em escala, até quebrar a linha da conexão ideativa. Em alguns casos, o primeiro enunciado tende a vincular-se ao segundo, por associação de idéia; noutros, porém, o que se verifica é o encontro de uma ação interrompida com outra que se desenvolve em sua direção, cujo choque redunde em procedimentos imprevisíveis. Êsses estados dependerão sempre do andamento da narrativa,

108) Guerra da Cal, *op. cit.*, p. 235.

109) *Idem*, *ibidem*, p. 239.

podendo resultar em estados sensório-afetivos, tal como ocorre nos exemplos seguintes:

“O sono chegou de leve. *Adormeci.*” (BS, 59)

“Logo mais seria noite. *Silêncio.*” (AG, 12)

“A môça de óculos escuros breçou o Gordine no meio-fio... *Desci.*” (AG, 30)

Apesar de ainda apresentar-se isoladamente, a palavra evolui, numa segunda etapa da organização verbal, para alcançar um estágio em que a conexão já se define, embora elipticamente, permitindo uma seqüência lógica do discurso. Deve-se advertir, porém, que se alguns casos se solucionam com a simples aposição da copulativa e, outros podem rejeitar êsse elemento coordenativo, dispondo-se em segmentos sintaticamente separados, apesar de alinhados numa cadeia de sentidos. É o que se dá nestes dois passos da narrativa:

“Encontramo-nos à porta do elevador. (e) *Subimos.*” (AG, 33)

“Entrei. Deixei a porta encostada. Acendi a luz.” (BS, 56)

Sendo a linguagem o resultado de uma sucessão de frases, curtas ou longas, o que nesse sistema de expressão importa é que cada sentença, seja representada por uma só palavra ou por uma combinação de palavras, exprima um sentido completo. Ao defender essa teoria, mostrava Sampaio Dória que a oração podia reduzir-se a uma simples pergunta ou, menos do que isso, a uma resposta monossilábica, até, como nesse diálogo: “Quem me chama? — Eu.” (110) Êsse processo de construção se encontra na narrativa de Durval Aires, configurando-se com tintas bem suas. Nêle, o fenômeno ora se apresenta dentro de uma estrutura interrogativa, tal como advertiu Sampaio Dória, ora numa armação afirmativa, vocativa, como se pode ver:

110) A. de Sampaio Dória. *Gramática*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1953, p. 24.

"O diretor deve saber quando há dinheiro no cofre, não deve? — *Deve. Devia.*" (BS, 12)

"E os amigos? *Vivendo.*" (BS, 27)

"Veja esta fotografia, meu caro. *Vi.*" (AG, 68)

Na prosa de ficção, a frase parece libertar-se da normativa gramatical, possibilitando com as suas estruturas versáteis que se estabeleça a ilusão de realidades não explicadas, mas vividas, objetiva ou subjetivamente. Contrapõe-se, por isso, à prosa da ensaística, em que o contexto verbal não chega a transpor os limites da informação. (111) Essa foi a linguagem dos cronistas das tomadas e dos panegiristas dos grandes nomes lusitanos, de Fernão Lopes a Latino Coelho. E se algo de considerável se deu nesse largo período histórico, foi que, enquanto no biógrafo de D. João I a frase começava a encurtar-se, (112) ingressando numa fase de deslatinização morfológica e sintática, no autor de *Fernão de Magalhães*, ao contrário, restauravam-se as longas composições oracionais, de armações complexas e amplas ressonâncias musicais. Se em seu estilo narrativo a frase se fez policromática e harmônica, não conseguiu, contudo, ir além das construções inversas, alatinadas, dentro dos fundamentos do *style indirect*, a que se referem Greiner e Billoret. (113)

O que se opera na estrutura sintática para que as imagens se movam por si sós e as palavras alcancem a sensação da fala, é um fenômeno de transposição sensorial que, sob o ponto de vista estético, o próprio ato da criação bastaria para justificá-lo. Ocorre, porém, que toda a realidade que esse mundo de formas simbólicas encerra, está a depender do modo como é trabalhado o contexto expressivo. Trata-se, evidentemente, de um idioma muito conhecido, porque falado e ouvido a todo instante. E até pressentido, quando o ato do pensamento não chega além da intenção, permanecendo em estado subjacente, na expressão muda do monólogo interior. O que existe de difícil em tudo isso é o

111) Cf. Sílvio Elia. *Orientações da Lingüística Moderna*. Rio de Janeiro, Livraria Acadêmica, 1955, p. 137 e segs.

112) Cf. Serafim da Silva Neto. *História da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Livros de Portugal, 1952, p. 406-407.

113) Cf. E. Greiner & R. Billoret. *Grammaire du Latin*. Paris, Librairie Hachete, 1952, p. 290-294.

traslado para a narrativa, não só das vozes acusticamente representadas, como também dos fluxos de consciência, onde haverá de justificar-se os significados e significantes, ou os valores de toda a ordem de que se compõe a língua viva. Se, por vêzes, na organização verbal do escritor êsses elementos parecem libertar-se das normas gramaticais, logo se perceberá que as regras estão sendo cumpridas, senão explicitamente, pelo menos de maneira não tão implícita que não se possa entender e explicar o seu arranjo formal.

Com exceção, portanto, dos casos relacionados com o estilo indireto livre, permanece o escritor escravizado às leis mais comuns da linguagem organizada. Quando a frase se solta, desvinculando-se do contexto lógico do discurso para representar um enunciado à parte, o que se dá, comumente, é um processo de implicação, mantendo-se latentes não só os condicionamentos naturais da sentença (coordenação e subordinação), como o próprio sentido da declaração verbal. O núcleo expressivo "Veja esta fotografia, meu caro. *Vê*", já examinado sob o ponto de vista estético-estilístico, enquadra-se nesse campo da linguagem organizada, submetendo-se às mesmas regras a que estão sujeitas as proposições de natureza explícita. Ao enunciado *vi* corresponde, por conseguinte, a frase "vi esta fotografia". Dessa espécie de oração implícita, ou seja, "a que é representada por um só de seus elementos", (114) fez uso Herculano quando escreveu: "Acaso poderás negá-lo? *Não*." Isto é, "não posso negá-lo." (115)

Importante é ver como êsse fenômeno se manifesta, sob outras formas, na narrativa de Durval Aires, registrando-se novos problemas estruturais em decorrência das peculiaridades expressivas incorporadas à sua ficção. No caso que se segue, por exemplo, o verbo do segundo enunciado não só engloba, elipticamente, o complemento da oração anterior, como lhe acrescenta uma qualificação, verificando-se que a terceira e quarta, que também integram o bloco expressivo, apenas exigem o objeto da primeira que, de acôrdo com a sua estrutura, se transforma em complementos atributivo e objetivo, respectivamente. Na terceira, configura-se a exclusão dos elementos fundamentais da oração — sujeito e verbo —, fenômeno com que já se preocupou

114) Cláudio Brandão, *op. cit.*, p. 132.

115) *Idem*, *ibidem*, p. 132.

Sampaio Dória, aceitando-o como normal na linguagem coloquial. (116) Esse bloco de micro-estruturas sintáticas assim se dispõe da prosa de Durval Aires:

“O delegado comeu macarronada.

É italiana. Legítima!

Dois pratos. E pagou.” (BS, 17)

Noutra parte da narrativa, já o problema se encaminha para soluções diversas. Começa o novelista por omitir do contexto lógico uma unidade natural do desenvolvimento ideativo (Que achava você do grupo?). Quando o processo de configuração da idéia se inicia, já se faz com a absorção dos elementos essenciais da oração subentendida, tornando-lhe inclusive a disposição interrogativa: “Que eu achava do grupo? Não achava nada.” (AG, 23) A terceira unidade oracional (“Pois devia”) dá continuidade ao enunciado verbal, recebendo de empréstimo a forma correlata “achar”, o que significaria dizer: *pois devia achar*. Quanto às quatro micro-unidades seguintes, estas se explicam mediante a inclusão no seu contexto do elemento “grupo”, que há de servir-lhe de sujeito. Dessa forma, a organização de cada período não poderá fugir à formulação seguinte: “O grupo é ridículo”, assim devendo ocorrer com as declarações “chatíssimo”, “medíocre”, “intolerável”, dispostas isoladamente. (AG, 23)

É o pronome do caso oblíquo, colocado mesoclítica ou encliticamente, uma forma gramatical que melhor se identifica com o estilo descritivo, em que a frase, para exprimir um sentido coerente e lógico dentro da cadeia de significados e significantes de que se constitui a narrativa, resulta de um trabalho mais lentamente elaborado, e passível ainda de revisões e corrigendas. Quando o seu uso se realiza na linguagem coloquial ou familiar, a impressão que se tem é de um falar policiado, de textura retórica, o que implica numa inautenticidade na prosa de ficção. Na fluência da conversa, quando o pronome oblíquo não se faz substituir pelo caso reto (*éle/ela* por *o, a*), o que se verifica é um fenômeno muito mais curioso: a exclusão do segundo ele-

116) Sampaio Dória, *op. cit.*, p. 38-41.

mento da relação nome-pronome, ficando a oração conclusiva sem a forma pronominal representativa do objeto imediatamente referido. Trata-se de um processo de simplificação do enunciado verbal, para que contribui Durval Aires com o registro de exemplos como êste:

“Tem ouvido de espingarda? Traga um, por favor. Ê, só um.

Paguei.” (BS, 15)

Do mesmo modo como o sujeito da oração “paguei” é encontrado, será também o seu complemento. O que difere na busca é que, enquanto o pronome-sujeito “eu” tem a sua ação ampliada, emprestando o seu conceito a outros segmentos oracionais, o pronome *o*, elíptico e em função de objeto direto, apenas se limita a guardar relação com “ouvido de espingarda”. Ressalte-se outra particularidade estrutural experimentada pelo novelista: a omissão de frases de ação paralela, e que, apesar de mantidas num plano interno, porque só implícitamente alinhadas dentro do contexto ideativo, conseguem manter o equilíbrio da conversa. Deve-se, portanto, acrescentar aos casos de eclipse de “eu” e “o”, da oração “paguei”, as frases reduzidas “sim” e “só um?” que, na composição do diálogo, deveriam estar propostas a “Tem ouvido de espingarda” e “Traga um, por favor”.

Na sua prosa de ficção, a estrutura da frase parece reproduzir sempre maneiras peculiares de falar, captadas da dinâmica do coloquial, não refletindo, por isso, a preocupação de alinhar as palavras e costurar idéias de acôrdo com as regras da sintaxe tradicional. As unidades expressivas, especialmente aquelas que se compõem só do seu termo central (verbo), variam quanto à maneira de alguns dos seus membros se disporem na narração, permitindo que sujeito e complemento fiquem expressos atrás, integrando o segmento oracional anterior, ou sejam transportados para adiante, fazendo também seus os elementos complementares seguintes. É o que acontece quando, pela fala de Ricardo, diz o novelista: “Escrevi. Fiz a *limpeza da matéria*. Titulei.” (BS, 54) No estilo descritivo, de composição canônica, teria dito: “Escrevi a matéria, fiz-lhe a limpeza e titulei-a.”

As liberdades de que se utiliza Durval Aires para armar uma estrutura frásica capaz de refletir a linguagem do seu uni-

verso ficcional, vai abrindo novos caminhos e estabelecendo fórmulas estilísticas mais audaciosas à medida que o fio novelesco se desenvolve. Nos menores núcleos expressivos, observa-se que as palavras se fazem como que desgarradas na obtenção da cadeia de sentidos de que resulta o pensamento, segundo Brunot, deixando-se escravizar ao ritmo descontínuo e sincopado da prosa durvalina. Mais um exemplo desses condicionamentos formais temo-lo na frase bipartida: "Abraçou-me com fôrça. Rindo." (BS, 27) Se o novelista houvesse dito "abraçou-me rindo, com fôrça", com o complemento atributivo e o adjunto adverbial modal postos na ordem natural, não teria dado tamanha ênfase ao estado de espírito de José Francisco. O jôgo formal procedido pelo escritor redundante na mudança do andamento rítmico da frase, que de descendente (rindo com fôrça) passa a exigir uma emissão sonora em linha ascendente (com fôrça, *rindo*), o que permite marcar o efeito talvez pretendido pelo novelista.

Na prosa de Durval Aires as orações coordenadas se apresentam, quase sempre, dispostas separadamente, verificando-se a sua fusão por um processo bastante ousado de interdependência paratáxica. (117) Esse recurso artesanal consiste no corte dos segmentos de que se compõe o enunciado verbal, ficando o primeiro núcleo isolado, ao modo de sentenças absolutas, enquanto os elementos coordenativos são deslocados para as partes seguintes. Dos casos anotados, ressaltam-se alguns em que as conjunções *e*, *nem*, *ou*, *mas* e *porém* se encontram incorporadas à segunda parte do contexto:

"Acordei cedinho. *E* adormeci de nôvo." (BS, 14)

"Não negava Antonioni. Não. *Nem* o cinema italiano." (BS, 16)

"Tomamos café? *Ou* prefere uma bem geladinha?" (BS, 16)

"A conversa está boa, compadre. *Mas* tenho que ir andando." (BS, 30)

117) Sobre essa terminologia, escreveu Said Ali: "Aos termos **coordenação** e **subordinação** prefere a lingüística moderna as expressões **parataxe** e **hipotaxe**." *Op. cit.*, p. 53.

"Também acho. *Porém*, o que faz o preço da mercadoria..." (BS, 19)

Porém, os casos mais importantes dêsse processo de elaboração da frase são aqueles em que, apesar de configurada a interdependência paratáxica, em que as conjunções coordenativas permanecem em estado latente ou de maneira explicitamente não determinada. Pode-se admitir que os segmentos dispostos isoladamente, mas relacionados dentro do contexto ideativo, tenham o valor de orações absolutas, não obstante a sua forma reduzida, e assim se justifiquem por si mesmas. Mas, o que predomina nessas construções é o sentido da coordenação, fato que se evidencia nas frases seguintes, em que as conjunções *e*, *logo*, *pois* e *por isso* se põem implicitamente entre um período e outro, conforme se pode observar:

"Passei a noite em claro, Ricardo. (e) Estou morrendo de sono." (BS, 30)

"Estou bem. (logo) Não precisa." (BS, 20)

"Desculpe-me. (pois) Viajo amanhã para Fortaleza." (BS, 46)

"Estou sem cancha. (por isso) Vou indo." (BS, 16)

No universo ficcional de Durval Aires as personagens falam assim. Um dialeto de micro-estruturas expressivas, compostas muita vez de uma só palavra. Quando o pensamento se alonga, seu desenvolvimento ainda se faz representar por frases abreviadas que, unindo-se uma às outras, vão marcando as diversas escalas do enunciado verbal. De orações reduzidas, absolutas, vai-se alargando o processo de elaboração sintática, sem chegar, contudo, à composição dos grandes períodos, complexos e harmônicos, que caracterizam a prosa tradicional. Pela natureza da narrativa, a sua linguagem é obrigada a estacionar na área das construções paratáxicas e, se alguma vez transpõe esse limite, dificilmente será pela voz da gente que habita o estirão de mundo que vai de Barra da Solidão, no litoral, às terras contestadas do Camboí.

Estrutura Rítmica da Frase

O fracionamento do enunciado verbal, que constitui um dos aspectos fundamentais do estilo de Durval Aires, conduz a outro fenômeno de natureza estética, através do qual se justificam a micro-estrutura da frase, a precisão do corte e a disposição descontínua dos segmentos de que se organiza a narração. Pela prática desses recursos formais, pôde o novelista cearense encontrar o ritmo lento que caracteriza a prosa queirosiana; (118) apenas, para obter os resultados que particularizam a sua maneira de narrar, o tom cadenciado da frase, não careceu Durval Aires ir tão longe, como o fez Eça, (119) fazendo-se guiar tão-somente pela sua sensibilidade e pela noção de compasso que lhe deu o exercício da música. Embora tenham diferido nos meios, ambos descobriram, a seu modo, o frasear apropriado para a execução das suas experiências rítmicas.

Lowes, que descobriu em Conrad e Meredith essa mesma preocupação pela cadência marcada da prosa, desse fenômeno extraiu a lição de que cada grupo de linhas constitui por si só uma unidade, em cujo núcleo deve apoiar-se um movimento rítmico semelhante à vibração de um pêndulo balançando. (120) Em Machado de Assis, um pêndulo imaginário parece haver dirigido a marcação da sua prosa, especialmente a da maturida-

118) Cf. Augusto Meyer. **Prêto & Branco**. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1956, p. 75.

119) Guerra da Cal, *op. cit.*, p. 265-269.

120) John Livingston Lowes. **Convention and Revolt in Poetry**. Boston-New York, Houghton Mifflin, 1924, p. 258.

de, e a frase nas suas mãos se fêz breve, nervosa, e, quando a linha oracional ganhou em horizontalidade, valeu-se Machado do recurso da vírgula, e os segmentos assim isolados puderam distribuir-se num compasso de três tempos, marcação a que se habituara numa "constância rítmica muito significativa". (121) Em Durval Aires, porém, êsse trabalho se realizou de maneira mais incisiva, através do corte ou do fracionamento do curso ideativo, resultando num dos ritmos talvez mais sincopados da nossa prosa de ficção.

Da mesma forma que a frase, as unidades rítmicas se isolam pelo corte que lhes impõe o novelista, verificando-se uma pausa obrigatória entre um e outro segmentos. As emissões sonoras assim interrompidas, permitindo só se inicie o nôvo grupo tonal depois de amortecida a projeção acústica anterior, estabelece o tempo demorado da prosa durvalina, isso sem levar em conta as variações de compasso que determinam o movimento interno do núcleo verbal. A experiência da leitura em voz alta levará inevitavelmente a essa conclusão, contrariando a impressão de que scjam as grandes composições sintáticas as que se caracterizem pela lentidão rítmica. A ruptura do fio sonoro se opera como se os segmentos oracionais estivessem assim arrumados:

"Fugas.

Soltar arraias no Salgadinho.

Jogar carrapeta na Feira Nova.

E do Capim.

Pegar passarinho no Touro.

Nas Malvas.

Na Lagoa Sêca.

Na Timbaúba.

Gazeando aulas.

Faltando ao catecismo.

Fugindo da missa." (AG, 26)

Deve-se advertir que não se trata de um fenômeno estático, imutável em sua formulação, diversificando-se em cromatismo, movimento e sonoridade. Assim é que, numa cadeia de unidades

121) Peregrino Júnior. "Biografia de um livro sôbre Machado de Assis". In *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1958, p. 57.

expressivas, se duas ou mais se apresentam, seguidamente, dispostas num reduzido espaço sonoro, a última culmina quase sempre num alargamento acústico em que, distanciadas as pausas interfrásicas, deixa o ritmo de fazer-se sincopadamente, para estender-se numa linha de maior curvatura vocal. Vista ou dimensionada sob o aspecto gráfico, a impressão que se experimenta é de que a marcação já não é a mesma, concluindo-se, aprioristicamente, pela mudança de andamento no contexto sintaticamente dilatado. Mas, o que parece acontecer é que êsses núcleos simetricamente ampliados, não somente conduzem a ressonâncias mais retardadas como se investem da importância de marcar, pelo contraste, a projeção acústica das unidades abreviadas. Essa peculiaridade antitética da quantidade sonora está assim configurada na prosa de Durval Aires:

"12 de julho.

Entrei de férias hoje.

Seu Menescal sabe, / mas faz que não." (BS, 11)

"A lua é a mesma de sempre.

Eu é que não sou.

As mãos é que não são.

Os dedos se encurtam.

As unhas multiplicam-se em estalos, / céleres, / arrebatando meu sono." (BS, 48)

O ritmo da prosa durvalina atinge outra etapa, quando o registro das pausas se dá, repetidamente, na própria linha da unidade, mediante o uso da vírgula ou de outros recursos freativos do curso sonoro da frase. É êsse, porém, o processo mais comum de empostação vocal na estrutura sintática, dependendo as suas variações ritmo-cromáticas de fatores idiossincráticos e, portanto, inerentes a condições ou estados anímicos de cada escritor. Mas, em Durval Aires êsse aspecto não se verifica com a regularidade e insistência dos casos anteriores, configurando-se mais como variantes na sua arquitetura verbal. Êsses alongamentos fortuitos, simetricamente construídos, se encontram dessa maneira divididos pela vírgula ou travessão:

“Bom a gente andar por aí, / violentando o pisado cotidiano.” (BS, 13)

“As camisas cheias de vento, / lembrando velas, balões.” (BS, 32)

“No mês passado, / só no mês passado, / vendemos mais de cinco mil sacos de lona.” (BS, 19)

“Um homem assava milho verde / — as espigas pipocando no fogareiro de carvão.” (BS, 13)

“Borboletas indo e voltando, / breves / — asas multicores / — em semicírculos.” (AG, 27)

“Os cascos chiando, / batendo — / chiap-plof, / chiap-plof / — deslocando seixos redondos.” (AG, 67)

Mas o pêndulo que parece regular o tempo rítmico na prosa de Durval Aires não se demora nos longos balanços que marcam o andamento desses períodos já de tendência orquestral, e novamente retoma a linha de curvaturas mínimas em que melhor se realiza o escritor. Não é que lhe faleçam os recursos necessários para as construções de amplas ressonâncias. O problema é de unidade estrutural, em que os valores estilísticos são levados a fundir-se ao tempo narrativo, resultando no pleno equilíbrio da técnica experimentada pelo novelista.

Examinados, em sua estrutura externa, os fatores determinantes do ritmo sincopado no estilo de Durval Aires, importa saber, já agora, como esse processo funciona no contexto interno da frase, permitindo seja o seu andamento feito a dois tempos, a três, a dois por três ou a dois por dois, correspondendo aos ritmos binário, ternário, binário-ternário ou quaternário, tal como acontece na prosa de Almeida Garrett e Eça de Queiroz. Para encontrar essas variações, os caminhos serão os mesmos indicados por Grammont na poesia, tomando-se como ponto de partida o princípio de que, pela incidência da tônica, se identificará o acento rítmico. (122) Dessa maneira, será a cadência marcada por uma ou mais sílabas intensamente proferidas no interior da unidade frásica, ou pelo prolongamento ou ampliação de um grupo con-

122) Cf. Maurice Grammont. *Le vers français*. Paris, Édouard Champion Éditeur, 1913, p. 386.

sonante, cujo tom se faça ligeiramente mais alto do que o das sílabas vizinhas. (123)

Para Kayser, os acentos na prosa se revelam, de maneira surpreendente, iguais e pesados. Mas, já partindo para uma diferenciação mais objetiva desses valores, acrescenta estarem eles contidos em duas espécies de sílabas — acentuadas e não-acentuadas —, das quais, conhecido o valor tonal das primeiras, ressalta também as últimas como relativamente nítidas e importantes. Conforme se verá adiante, esse problema das sílabas átonas é, realmente, de muita significação na estrutura rítmica da frase, servindo sobretudo para estabelecer o seu equilíbrio sonoro através do contraste ou da simetria. Porém, o que interessa saber é o que diz o crítico alemão sobre o tempo lento causado pelo realce dessas sílabas, especialmente as agudas, fenómeno que condiciona às “pequenas distâncias a que se seguem os acentos”, ou à “pequenez dos grupos em que o discurso se articula”. (124) Por tudo isso, não será demais repetir que o estilo de Durval Aires apresenta idênticas particularidades, variando as notações rítmicas no seu contexto de acôrdo com o que preceituam Grammont e Kayser.

Segundo Grammont, o movimento que se opera no núcleo do verso (e também da frase) não resulta de um arranjo material, mas de um estado de espírito, (125) conceito de que se haverá de excluir Flaubert e Eça que, deliberada e conscientemente, experimentaram todos os ritmos possíveis de serem contidos em sua revolucionária prosa de ficção. Porém, no caso de Durval Aires, teria havido a mesma intenção formal, ou os ritmos por êle introduzidos em sua narrativa decorreram de um processo de transposição sensorial e anímica? Já foi dito que a sua noção de compasso procede da afinidade que mantém com a problemática da música, área em que se exercita como compositor de apreciáveis aptidões. E será essa, sem dúvida, acrescida da segunda determinante apontada por Grammont, a origem das variações rítmicas que se registram na estrutura multipartida da sua organização verbal.

123) Grammont, *op. cit.*, p. 415

124) Walfang Kayser. *Análise e interpretação da obra literária*.
Coimbra, Arménio Amado Editor, 1968, vol. II, p. 95.

125) Grammont, *op. cit.*, p. 109.

Na estrutura métrica, os versos em díades, ou em duplas tonais são, para Grammont, menos harmoniosos do que os em tríades, ou em três lances sonoros, ⁽¹²⁶⁾ o que significa dizer que o ritmo binário não chega a alcançar a sinuosidade melódica do ternário. Na prosa, o fenômeno haverá de ser colocado dentro das mesmas proporções, só variando, consoante ainda preceitua Grammont, quanto à duração acústica, cujo registro tonal se faz com um quarto a menos do que no verso. ⁽¹²⁷⁾ No caso de Durval Aires, deve-se levar em conta a incidência vigorosa do corte, através do qual se abrem largos espaços entre umas e outras unidades rítmicas. Assim isoladas, a curvatura sonora tende a elevar-se, fazendo-se mais intensa e demorada a sua ressonância. Esse compasso a dois tempos se acha desta maneira configurado na sua narrativa:

“Compreendo, Dr. Lousada.
Uma falha lamentável.” (BS, 11)

“Seu Menescal tombou.
Segurou-se na gravata.” (BS, 13)

“Um caminhão passou.
E parou à nossa frente.
Antero também parou.” (BS, 77)

“No carrascal acinzentado.
Um cachorro aproximou-se.” (AG, 11)

“Meus garotos adoravam.” (AG, 26)

“Conversa arrastada.
A mulher cachimbando.
O homem sonolento.” (AG, 34)

Estes exemplos, arrolados ao caso, são apenas algumas mostras de como Durval Aires consegue fundir idéia e ritmo numa micro-estrutura frásica que chega a confundir-se com a linha

126) Grammont, *op. cit.*, p. 101.

127) *Idem*, *ibidem*, p. 101.

convencional do verso. O esquema do compasso duplo, sôbre o qual já se disse não ter nada de especial, porque tanto foi usado por Eça como por outros escritores, ⁽¹²⁸⁾ organiza-se em Durval Aires de maneira diferente, dispondo-se ou alteando-se as vibrações na sua prosa, sob o comando de um pêndulo que traz a marca do seu próprio inventor. Por isso, o processo de composição binária que experimenta se repete em grupos rítmicos quase sempre iguais, guardando no desenvolvimento dêstes as proporções das unidades expressivas, idiossincraticamente elaboradas, e que se dispõem no contexto narrativo em forma de *flashes*.

O estilo de Durval Aires, que tem nas unidades de duplas vibrações tonais apenas um ponto de partida, vai aos poucos evoluindo em movimento, multiplicando-se em compassos, até atingir as mais complexas combinações rítmicas. O ternarismo sintático que, segundo Guerra da Cal, ⁽¹²⁹⁾ constitui o módulo mais típico da prosa de ficção, encontra no novelista cearense uma preferência bastante acentuada, o que permite seja a sua narrativa, já moderada pelo recurso das pausas interfrásicas, desenvolvida num andamento ainda mais demorado. A frase, de composição preferentemente abreviada, é construída, já então, de modo que a sua sinuosidade melódica alcance os três estágios que caracterizam a marcação ternária, e isso dentro de uma curvatura sonora bem mais suave do que a do ritmo binário.

Com essa estrutura, ou seja, com a modalidade da marcação a três tempos, a frase ganha maior lentidão, fazendo-se, conseqüentemente, quando dita em voz alta, mais agradável ao ouvido. A sonoridade que essa divisão rítmica empresta à prosa de Durval Aires resulta, em grande parte, na plasticidade já percebida por alguns leitores em *Barra da Solidão*. Mas o fenômeno, que não se restringe a essa novela, alastra-se também nas páginas de *Os Amigos do Governador*, alcançando as mesmas escalas cromáticas. Ambos os textos apresentam, portanto, idênticos casos de incidência tonal, alongando-se ou encurtando-se as distâncias do compasso, conforme se pode concluir dos exemplos seguintes:

128) Guerra da Cal, *op. cit.*, p. 253.

129) Idem, *ibidem*, p. 264.

- “As mãos agarradas à gravata.” (BS, 13)
 “O vazio encheu a casa.” (BS, 23)
 “E os meninos brincando na praia.” (BS, 30)
 “Corpanzil flexível, vergado.” (AG, 20)
 “Canários aparecendo nos Carás.” (AG, 26)

Se, na maioria dos casos, as sílabas em que se apóiam os compassos se apresentam sem lugar definido na linha da frase, variando de posição de acôrdo com a predominância fonêmica desta ou daquela palavra, partes há em que os grupos de sentido se organizam com tamanha simetria, tanto na medida como nas divisões tonais, que chegam a formar versos perfeitos. Nessa prosa de múltiplos ritmos e variadas ressonâncias, não admira serem encontrados decassílabos de cadência épica, como êstes:

- “Tinha vinte e dois dias pela frente.” (BS, 14)
 “Os olhos vaguearam, novamente.” (AG, 11)
 “Cristina debruçou-se na janela.” (AG, 47)

Ensina Grammont ⁽¹³⁰⁾ que os grupos em díades, combinados com os em tríades, formam um sistema mais harmonioso do que a maior parte das variações em duplas tonais isoladas. No estilo de Durval Aires são êsses arranjos bastante freqüentes, variando entre binário-ternário e ternário-binário, o que confere ao discurso um equilíbrio rítmico de maior fôrça cromática do que o resultante dos binários ou ternário simples. No primeiro caso, essas combinações são fundidas num compasso de dois por três, como se vê:

- “Na rua do Ouvidor / o mesmo não-fazer de todos os dias.” (BS, 15)
 “Óculos escuros, / bigode reto, agressivo.” (BS, 16)
 “Arrastei uma cadeira. / Bati forte no balcão.” (BS, 34)

130) Op. cit., p. 411.

No segundo caso, já a estrutura rítmica se apresenta dentro de uma escala inversa, com predominância da marcação ternária-binária, em que as frases aparecem assim arrumadas:

“Hoje não canto nada alegre. / Só Dolôres Duran.” (BS, 16)

“Comecei a beber, saboreando. / Tomando gosto.” (AG, 73)

“Alguém tocou-no no ombro. / Queria uma bicada.” (AG, 75)

“A môça foi ser freira. / Depois morreu.” (AG, 77)

“E Aristides ficou assim, / de miolo mole.” (AG, 77)

Essas combinações, que se diversificam em escalas e posições tonais na estrutura narrativa, chegam a atingir um equilíbrio contrapontístico, quando o novelista consegue fundir dois movimentos — em tríade-diáde e outro em diáde-tríade, estabelecendo um jôgo rítmico de invulgar cromatismo. Exemplo dêsse trabalho é o seguinte fragmento de conversa:

“Como o compadre está vendo. / O resto é o mar — / a areia e a praia. / O rio — a lama e o mangue.” (BS, 27)

Dentro do sistema de construções ternárias, pode ser acrescentada outra modalidade cromática, em que o ritmo passa a desenvolver-se de maneira ainda mais lenta, dividindo-se seu andamento em vários impulsos sonoros. É o que acontece quando, na estrutura da frase, se juntam na mesma linha ideativa dois ou mais grupos de tríades, conforme exemplifica o novelista:

“Comprou flôres e laranjas. / Mandou sorrisos para o mundo.” (BS, 14)

“Parecia um espelho, brilhando. / Perdido na solidão dos tabuleiros.” (AG, 11)

“Aboios galopando nas quebradas. / Cascos retinindo no chão duro, / anunciando o garrote fujão.” (AG, 11)

O andamento sintático a quatro tempos, que em Grammont corresponde ao ritmo tetrádico, (131) incide na prosa de Durval Aires sob dois aspectos: no primeiro, configura-se o compasso quaternário pela fusão de dois grupos de binários; no segundo, registra-se o mesmo movimento, mas já numa escala não fracionada, em que o ritmo se desenvolve numa linha cromática só interrompida pelas vibrações das sílabas agudas. Dos seis casos anotados, pode-se observar que nos três primeiros o movimento se faz em díades do tipo 1-2, 3-4 (dupla de binários), enquanto que nos três últimos a seqüência de compasso se processa numa linha que vai de 1 a 4, sem que se registre a pausa anterior, interfrásica:

“Sentindo o vento, / ouvindo o mar.” (BS, 34)

“Acaba-se o mistério, / quebra-se o encanto.” (AG, 36)

“Cheiro de mar, / gosto de mulher.” (AG, 36)

“A cigarra se alongou dentro da casa.” (AG, 24)

“Uma bola colorida dançava na praia.” (BS, 29)

“A boca da barra é estreita e funda.” (BS, 48)

Essas observações sobre o ritmo na prosa de Durval Aires poderiam se alongar ainda mais, a fim de serem mostradas outras peculiaridades do seu estilo em *Barra da Solidão* e *Os Amigos do Governador*. Fica, portanto, neste esboço de análise, o que se poderia dizer de mais oportuno a respeito dessa particularidade da sua prosa de ficção.

131) Grammont, *op. cit.*, p. 408

Da Ordem da Frase e do Estilo Indireto Livre

“La langue passède divers moyens de rapporter, ou ses propres paroles et pensées, ou les paroles et les pensées d'autrui.” (132) Com essas observações iniciais, pretendeu Brunot definir certas variações expressivas que se operam na estrutura da frase, ora mediante a deslocação dos seus elementos fundamentais (mudança da ordem do discurso de direta para indireta, ou vice-versa), ora através da transmutação do enunciado verbal, a exemplo do que se verifica na armação do estilo indireto livre. Nas duas fórmulas mais comuns, que dizem respeito à simples colocação dos elementos essenciais na frase, ensina a gramática tradicional ser “*direta*, quando êles obedecem à seqüência natural do pensamento, vindo primeiro o sujeito e seus modificadores, depois o verbo e seus complementos, postos segundo a sua importância (objeto direto, terminativo, circunstancial etc.); *inversa* ou *indireta*, quando os seus elementos não obedecem à seqüência natural do pensamento”. (133)

A linguagem de Durval Aires, por refletir as formas coloquiais mais simples, em face da sua relação com o estágio de cultura das personagens que ocupam a sua geografia imaginária, apóia-se numa estrutura expressiva em que abundam as composições do tipo direto. Casos dessa natureza, em que os elementos da oração se encontram dispostos naturalmente, poderiam

132) Ferdinand Brunot. *La pensée et la langue*. Paris, Masson & Cie. Éditeurs, 1936, p. 342.

133) Cláudio Brandão, *op. cit.*, p. 131-132.

ser arrolados às dezenas, tomando-se por fontes os textos de *Barra da Solidão* e *Os Amigos do Governador*. Dessa modalidade de organização sintática são os exemplos seguintes:

“Entrei de férias, hoje.” (BS,11)

“A cerveja tinha um gôsto de lembrança.” (id., 16)

“Acomodei Tetê nos meus braços.” (id., 28)

“Jorginho e Anamaria dormiam na sala, o vento balançando as rêdes.” (id., 28)

“O Governador está esperando pelo senhor.” (AG, 19)

“A cigarra se alongou dentro da casa.” (id., 24)

“A môça deixou a rosa cair na calçada.” (id., 30)

Os casos de inversão dos elementos fundamentais da frase incidem, menos assiduamente, na prosa de Durval Aires. E, nos passos do contexto em que essa estrutura se registra, seu arranjo se opera, invariavelmente, na fala de um narrador intelectualmente capaz, que, dirigindo a fabulação ou estabelecendo o intercâmbio da palavra, deixa transparecer o seu grau de cultura. Verifica-se, portanto, ser na conversa de Ricardo Meneses ou José Francisco onde as composições dêsse tipo mais aparecem, conforme extratos abaixo:

“E abriram-se sôbre a noite os mistérios de Deus.”
(BS, 28)

“Surpreendeu-me o padre Espedito.” (id., 46)

“Seguiam-se notas do padre Espedito.” (id., 57)

“Lá fora, caía um chovisquinho aborrecido.” (AG, 16)

“Acabou-se o mistério, quebrou-se o encanto.”
(id., 36)

“Acabaram-se os charutos.” (id., 70)

Mas, não é pela deslocação dos elementos na frase que se dá o rompimento na estrutura da prosa de ficção, constituindo a preferência pelas composições inversas mais um preciosismo verbal do que um recurso vitalizador da linguagem literária. Tanto assim é que, procedida a inversão, na maioria dos casos a idéia permanece inalterada, tal como poderia ocorrer na composição “a cigarra se alongou dentro da casa”, que transmudada

para “alongou-se a cigarra dentro da casa”, continuaria o núcleo ideativo a traduzir a mesma sensação acústica, com variação apenas da escala cromática. É pelo uso do estilo indireto livre que se processa a ruptura da continuidade lógica do pensamento, permitindo que diferentes linhas de ação se fundam numa mesma seqüência expressiva.

Foram os trabalhos de Charles Bally, sobre os meios indiretos da expressão, que despertaram os estudiosos da linguagem artística para a importância desse recurso formal, cabendo a Marguerite Lips a continuidade das investigações do mestre suíço, através da publicação do seu livro *Le style indirect libre*. Dela é a definição de que “le style indirect libre est une forme intermédiaire rappelant à la fois les deux autres types de reproduction: il permet de conserver les exclamations, les intonations, et en général les procédés expressifs propres au direct”, concluindo por afirmar que, na realização desse processo, “la syntaxe des propositions est indépendant, pas de verbe introducteur transitif; comme l’indirect subordonné, l’indirect libre transpose les temps et les pronoms personnels”. (134) Também Ferdinand Brunot teve a sua atenção voltada para o problema, assentando regras com base nas experiências estilísticas de La Fontaine, Michelet, Flaubert, Zola. (135) Do primeiro desses escritores arrolou o texto seguinte, vasado em estilo indireto livre:

“La mouche, en ce commun besoin, se plaint qu’elle agit seule et qu’elle a tout le soin, qu’aucun n’aide aux chevaux à se tirer d’affaire; *le noine disoit son bréviaire: il prenoit bien son temps! Une femme chantoit: c’étoit bien de chansons qu’alors il s’agissoit!*” (135)

O rompimento da estrutura da frase, dentro da lógica gramatical, se dá a partir de *le noine disoit son bréviaire*, permanecendo sem subordinação e, portanto livres, êste e os demais enunciados verbais.

Na literatura inglesa, anota Guerra da Cal os nomes de

134) Marguerite Lips, apud Ernesto Guerra da Cal, *op. cit.*, p. 208-209 (nota).

135) Cf. Brunot, *op. cit.*, p. 342-344.

Walter Scott, Jane Austen, William Thackeray e Oscar Wilde como utilizadores desse processo formal, citando da França apenas Flaubert e Zola, em cujos modelos diz se inspirara Eça de Queirós (especialmente no aparato estilístico do primeiro) para construir a mais arrojada e discutida prosa de toda a literatura portuguesa. No Brasil, foi o estilo indireto livre conscientemente usado por Machado de Assis, ignorando-se, no entanto, as fontes em que se baseara para fazer o seu aprendizado nessa área da expressão literária. E agora aparece Durval Aires a empregar essa sintaxe desconcertante, sem ele próprio justificar onde, na sua convivência com a literatura, viu e assimilou as regras desse jogo verbal.

Na prosa de Durval Aires não é o estilo indireto livre, a exemplo do que ocorre na de Eça, um recurso deliberado para animar ao vitalizar a composição literária, funcionando sobretudo como um meio de fazer traduzíveis somente as essencialidades da ação. Ficam implícitos, portanto, os elementos considerados acessórios que, de acordo com a percepção do leitor, tendem a completar o plano em que esta se sustenta e justifica. É como uma câmera captando das imagens em movimento apenas o necessário para a compreensão dos fragmentos existenciais enfocados, permanecendo inalcançados pela objetiva aqueles atos que, não obstante a sua aparente irrelevância, completam e proporcionam o seu equilíbrio no espaço da ficção. Pela sua afinidade com o texto de La Fontaine, inclusive por começar com uma seqüência lógica, coordenada, para depois irradiar-se, dispersivamente, numa série de procedimentos periféricos e, mais do que isso, expressos em estilo indireto livre, tomamos para exemplo de tais observações o seguinte trecho da prosa de Durval Aires:

“Levantei-me. Escovei os dentes. Lavei o rosto no jardim. Seu Steffano *estava* sempre alegre. Sempre estava. O canário pirrita *fêz* o solo. E a cigarra o acompanhou. A patativa *torcia* a cabeça...

Vai viajar, seu Ricardo?...

D. Rosaura *beijou* o marido na testa. No portão. Saía para o emprêgo.” (BS, 15)

O novelista estabelece a marcação do tempo: meio-dia. Em seguida, cede o curso da idéia ao protagonista-narrador que, num monólogo interior, reflete: "Se almoçar em casa, perco a tarde. O melhor é enfrentar o *Repasto*. Boa a macarronada do seu Palmiro..." (BS, 17) Dessas reflexões salta a personagem para uma cena objetiva, já no interior do *Repasto*, onde as divergências de opiniões, os lapsos sequenciais vão gerando formas descontínuas de expressão, concluindo-se com esta fala em estilo indireto livre: "Afinal, as meias são púrpuras ou vermelhas? *Êsse Dom Helder dá um valor...*" (BS, 17) Convém observar que somente no quadro seguinte se registra a chegada da personagem ao *Repasto*, numa inversão temporal, cuja ação, composta preliminarmente só de um procedimento subjetivo e um movimento insonoro, se inicia com estas duas frases dispostas em estilo indireto livre: "As mesas estavam superlotadas. *Seu Palmiro fez um gesto sem sentido.*" (BS, 17)

Na prosa de ficção de Francisco Ayala, o monólogo interior indireto se apresenta intimamente relacionado com o ponto de vista do narrador, em cujos fluxos de consciência a realidade revivida só se faz evidente, verossímil, quando completada com a realidade, muito mais profunda, revelada pelos seus sentimentos mais íntimos. (136) Os meios expressivos de que se valeu Ayala para armar uma estrutura dessa natureza se identificam com os de que se serviu Durval Aires para recompor vivências, imagens e sensações dispersamente situadas no passado, perdidas num tempo proustiano. No encontro de Ricardo e Antônio Andrade, a "insistência de dedos sugerindo o bar" leva uma dessas personagens a imergir num plano interior, permitindo que fragmentos de ação se arrumem como se numa projeção onírica. O gôsto de lembrança da cerveja conduz Ricardo ao *Café da Imprensa*, passando êle a reconstituir mentalmente situações vividas e presenciadas na "noite comprida", na "madrugada tardia", culminando êsse fluxo de evocações com esta fala que vem interromper o curso lógico da ação: "Hoje não canto nada alegre. Só Dolôres Duran." Esta forma expressiva se desprende da memória, inconseqüentemente, em estilo indireto livre.

Como na prosa de Eça, também em Durval Aires "os estilos se vão mesclando em transições rápidas, desenvolvendo diante

136) Cf. Keith Ellis, *op. cit.*

do leitor uma movimentada mudança de planos, de pontos de vista, que dá à marração um caráter cinematográfico, um dinamismo de câmera móvel". (137) Quando assim realizado, o estilo indireto livre chega a reproduzir na prosa durvalina a mesma carga expressiva da linguagem oral, acrescentando o fato de vir esta despojada de qualquer notação introdutória ou intermediária. Separadas apenas por uma breve pausa, tal a precisão do corte, ou precipitadas pela inclusão de elementos aleatórios, as unidades sintáticas dêsse tipo vão justapostamente se alinhando dessa maneira:

"A conversa ia ser longa.
Vinícius tinha razão.
Era maravilhoso o homem do espaço." (BS, 17)

"O policial olhou, sem fitá-los.
Te manca, pobreza!
E saíram de braços." (BS, 18)

"Que coisa, hem seu Ricardo?
Adroaldo chegou com os sacos de lona.
Desarimei tôdas as rêdes." (BS, 23)

Da leitura de *Madame Bovary*, extraiu Brunot numerosas lições sôbre o emprêgo do estilo indireto livre, ressaltando, num dos casos anotados, o fato de "il ne faut pas s'étonner si parfois on ne sait plus au juste qui parle, le personnage ou l'auteur." (138) Nesse particular, foi idêntica a conclusão a que chegou Guerra da Cal com relação a Eça de Queirós, ao afirmar que êste "conseguia impersonalizar a narrativa dissimulando-se por detrás das suas personagens, dando-lhes uma aparente autonomia (...) ao mesmo tempo que, sùtilmente, se confundia num mesmo movimento com a personagem e com o leitor", (139) que, sensorialmente envolvido pelo livre jôgo expressivo-impressionista, haveria de ficar sem saber se era o autor ou a personagem que falava. (140) Na prosa de Durval Aires essa peculiaridade esti-

137) Guerra da Cal, *op. cit.*, p. 211.

138) Brunot, *op. cit.*, p. 344.

139) Guerra da Cal, *op. cit.*, p. 209-210.

140) Idem, *ibidem*, p. 210.

lística se apresenta com outra roupagem, mas com a mesma obliquidade significativa, tal como demonstram os exemplos seguintes:

“Ondas quebravam nas minhas pálpebras. E enormes camarões subiam nas minhas pernas. *Segurava* a chumbada nos dentes. *Partia* o saco no meio, mas a tarrafa não se abria.” (BS, 30)

“Vamos, seu Ricardo! O Dr. Lousada recomendou a maior pressa! Mas não *adiantava* pressa nenhuma. Pelo visto, a bomba havia estourado.” (BS, 63)

“O Governador tragou demorado. Tossiu, cavernoso. Fiapos de fumaça azulada saindo das narinas. (*Tragar* charuto... quem já viu? Deve ter uma bronquite infernal...)” (AG, 68)

Variando em combinações expressivas, o estilo indireto livre não tende a acomodar-se a regras fixas, preestabelecidas, ficando as suas possibilidades formais à mercê de quem o experimenta e executa. É o que se verifica na prosa de Durval Aires, em que o emprêgo dêsse recurso, feito com o propósito deliberado ou não de sincopar o andamento lógico da idéia, resulta em maior vibração e plasticidade do contexto narrativo. As construções dêsse tipo se caracterizam pela sua divisão em três segmentos enunciativos, assim alinhados: no primeiro, um pensamento é esboçado; no segundo, dá-se a interrupção da seqüência ideativa, sendo substituída por um fluxo livre, alheatório; no terceiro, retoma o pensamento o seu curso lógico, concluindo-se normalmente o enunciado. Essa estrutura expressiva se encontra assim arranjada na prosa durvalina:

“Conheci o finado. Ainda quando eu era vigário do Mucuripe. Cortava peixe no mercado...

As biquaras não vendo! Separei-as para o jantar do padre Osternes!

Mulato de barriga cheia, o Pedro Vidal.” (AG, 14)

“O sono chegou, de leve. Marquei a página do relatório.

Esse sargento Apolinário é mesmo um caso... Adormeci.” (BS, 59)

Esse processo de descontinuidade da organização sintática, que no caso examinado se viu consistir num corte rápido do pensamento (normalmente acionado por um verbo introdutório), na interferência de uma unidade significativa não relacionada com os elementos fraseológicos já declarados, e na imediata retomada do curso ideativo, apresenta mais uma variante na prosa de Durval Aires. Já nessa projeção sintática, o emprêgo do estilo indireto livre se particulariza pelo alongamento do discurso dentro de uma seqüência movida pela oração regente (sujeito, verbo e seus complementos) e a inesperada justaposição de frases que, acionadas por meios expressivos independentes, vêm quebrar a coerência ou logicidade da idéia em desenvolvimento. São dessa natureza os seguintes arranjos verbais:

“Você sabe, Cristina. Entenda, meu bem. Ricardinho tem mais de doze anos. Beto, dez. E Leléu passando dos oito. *Os três sentados na calçada da capela. O sol brilhando, o cruzeiro pintado de novo. E as andorinhas fazendo verão.*” (BS, 32)

“Vi o açude. *Parecia um espelho*, brilhando. Perdido na solidão dos tabuleiros. *Um carão gritou*, estridente — asas imóveis boiando no céu. *Vacas badalando* chocalhos cadenciados. Tardas, mas disciplinadas, espontâneas. No rumo do curral.” (AG, 11)

É o estilo indireto livre, portanto, um recurso tendente não só à dinamização do contexto verbal, como à obtenção de efeitos impressionistas na prosa de ficção. Por isso, a êle haverá de recorrer o escritor quando, através do corte ou da transição, pretenda dar à narrativa a ilusão de uma câmara a captar imagens que se cruzam em movimento. Consistindo a experiência fictiva de Durval Aires numa forma de enquadramento em nada dessemelhante da empregada na montagem cinematográfica, do estilo indireto livre fez uso o ficcionista cearense, tanto na arru-

mação da realidade dissolvida no espaço e no tempo, como nas mudanças de planos provocadas pela emersão de fluxos subjacentes, dispersos ou emaranhados na consciência. Os poucos exemplos colhidos para ilustração do problema estudado cremos suficientes, senão para fundamentar uma técnica, pelo menos para indicar as tendências de um processo narrativo que, possibilitando a plena liberdade do surto criador, permite oferecer ao dialeto literário as mesmas possibilidades expressivas da linguagem utilizada pelo homem no intercâmbio cotidiano da fala.

O Diálogo — Uma Experiência Insólita

De todos os aspectos formais já estudados, é o que se relaciona com o diálogo o que mais profundas inovações encerra a prosa de Durval Aires. Esse processo de representação da linguagem coloquial, que na estrutura da narração se caracteriza pela substituição da voz do narrador, tradicionalmente situada num tempo vivido, passado, por falas articuladas num presente histórico, conduz em princípio aos mesmos resultados na sua organização verbal. Serve-se do vocabulário corrente, empregando-o “em frases, perguntas, respostas, exclamações bastante curtas, de harmonia com tais situações da realidade”, (141) só divergindo das normas gerais na maneira de grafar e dispor êsses elementos no contexto narrativo.

Diz a gramática normativa que, entre outros empregos, tem o travessão a finalidade de indicar a mudança de interlocutor no diálogo, evitando-se com êle a repetição freqüente de orações intercaladas (*disse, perguntou, respondeu* etc.). Acrescenta mais que, nas falas entre duas personagens, inexistindo orações interferentes, a prática estabelecida é a de que cada frase integrante do diálogo se faça precedida apenas do sinal representativo do travessão. Assim trabalharam a estrutura dialogal os ficcionistas do passado, assim fazem, em sua maioria, os que realizam a arte narrativa contemporânea. Apenas, sendo a realidade da moderna ficção mais sentida do que falada, mais revivida nos subterrâneos da mente do que reproduzida sob a claridade meridiana

141) Kayser, *op. cit.*, p. 341.

do espaço objetivo, o que se observa é que alguns ficcionistas quase chegam a desprezar o seu uso, só deixando escapar do interior das suas personagens raras exclamações ou frases isoladas, que não conseguem, pela sua unilateralidade, fundir-se em diálogo.

Quando a ação deixa de ser contada pelo narrador para ser vivida nas falas de duas ou mais personagens, obriga-se o ficcionista a fazer uso do travessão para marcar a transferência do núcleo verbal e assim diferenciar a linguagem expositiva da coloquial. No processo narrativo de Durval Aires assume o diálogo idêntica finalidade, polarizando no seu contexto idênticas escalas significativas visando a darem a ilusão de vozes a se altearem no espaço da ficção. O que existe de diferente, de profundamente insólito na sua maneira de narrar, é a ausência completa do travessão nas formas dialogais. Em qualquer passo das duas novelas, onde se registre a conversa entre dois ou mais protagonistas, a estrutura expressiva se apresentará sempre assim:

“A môça atendeu ao telefone. Alguém querendo saber se o Governador estava.

Quem fala, por obséquio?

Aqui é o Bolão...

Bolão?... Bolão de quê?...

Bolão, do Tribunal. O desembargador José Bolão da Silva Azevedo.” (AG, 19)

Com a inexistência do sinal tradicionalmente empregado para indicar a mudança do núcleo expressivo, deixa-nos o novelista o trabalho de separar do fio narrativo as falas que do seu contexto vão se desprendendo e dando a impressão de que as personagens dêle aflorantes estão vivendo e discutindo os seus próprios assuntos e problemas existenciais. Mas, vencida a estranheza da falta de identificação das formas dialogais, logo nos habituamos com a técnica de narrar do ficcionista cearense, e passamos a perceber normalmente os câmbios que se realizam do narrador para as personagens, e vice-versa. No caso visto atrás, por exemplo, o narrador diz que “a môça atendeu ao telefone. Alguém querendo saber se o Governador estava”, seguindo-se já o diálogo entre a própria môça e o desembargador Bo-

lão. E assim se organiza e configura o diálogo em qualquer passo de *Barra da Solidão* e *Os Amigos do Governador*.

Na prosa de Durval Aires, o diálogo brechado, ou seja, o que se apresenta com uma parte exposta e outra elíptica, constitui mais um aspecto curioso da sua maneira de narrar. Nessa forma de conversação, deixam de ser lingüísticamente reproduzidas as falas de uma das personagens, percebendo-se o sentido das suas idéias pela seqüência conotativa que vai se articulando na voz do seu interlocutor, espacialmente configurado. Deve-se observar que isso somente ocorre no início da conversa, porque logo em seguida a fala até então oculta começa a exteriorizar-se, estabelecendo-se a bilateralidade do diálogo, já com as suas unidades expressivas totalmente enunciadas, explícitas. É o que se verifica no desenvolvimento da conversa seguinte:

“Telefone chamando. Insistente.

É Ricardo quem fala, sim. Olá, Dr. Lousada! Há quanto tempo, homem! Como passa êsse ilustre Procurador-Geral? Cheguei de lá ontem à noite. Passei mais de uma semana. Já comeci a escrever agorinha. Versões contraditórias, informações duvidosas. Intencionais. Exatamente. Será que o coronel José Inácio de Figueiredo é mesmo o mandante do crime? Política, Dr. Lousada? . . .

Difícil dizer, Ricardo. No Cariri, via de regra, a política começa onde terminam os limites das terras.” (AG, 12)

Com a frase “Difícil dizer, Ricardo”, assume o Dr. Lousada a sua integridade física, passando a responder, já explícita e sonoramente, às indagações do repórter Ricardo Meneses. Registra-se, a partir de então, nova liberalidade técnica, que é a duplicidade de falas de uma mesma personagem no desenvolvimento da ação vivida. Terminada a primeira parte da sua exposição, o normal seria que a linha ideativa seguinte fôsse ocupada pelo seu interlocutor. Todavia, não é assim que ocorre, retomando o próprio Dr. Lousada o curso da narração, para dar continuidade ao seu raciocínio. Porém, não se restringindo a casos incidentais, o problema ganha maiores proporções noutra

parte da sua novelística, apresentando a seguinte disposição: duas falas ininterruptas de José Francisco contra uma de Ricardo, e mais uma de José Francisco contra três de Ricardo. Essa estrutura dialogal está assim disposta numa das novelas de Dural Aires:

“A conversa está boa, compadre. Mas tenho que ir andando (...) Quer se lembrar dos velhos tempos? Está dando um bocado de peixe miúdo. E pode até ser que a gente agarre uns camarões-canelas.

Ainda é bom na tarrafa? É capaz de lancar de costas, por cima da cabeça? Fazia isso bonito, compadre Ricardo. Ainda faz?...

Sei não. Tem coisas que a gente esquece. Outras não. Mas posso tentar. A tarrafa é de nove palmos, malha pequena?

Isso mesmo. E havia de não ser?

Então, que estamos esperando?

Cristina! Vou dar uma saída com o compadre José Francisco...

Hoje jantamos camarão. Gosta de camarão, Cristina?” (BS, 30)

Essa forma de reproduzir o coloquial, oscilando entre o diálogo e o monólogo, chega ao ponto de deixar totalmente elípticas as falas do protagonista-narrador, predominando exclusivamente a voz do deuteragonista, ou do seu interlocutor. Interessante é que, no quadro em que essa singularidade se registra, a conversa, incorporada à narrativa, embora emergindo de um fluxo da memória do protagonista-narrador, as palavras que se externam e prevalecem no contexto são as do sertanejo anônimo por êle visitado nos “tempos duros” de guarda da febre amarela. Com exceção da primeira fala, tôdas as demais formas dialogais derivam, inversa e ininterruptamente, de exteriorizações do deuteragonista, ou da pessoa com quem fala, não se conseguindo induzir qualquer manifestação intermediária da sua parte, tirante o fragmento em forma de lembrança em que diz: “E eu enrolava um cigarro de palha de milho.” É o seguinte o texto em questão:

“Higiene... dá licença?... ”

Nem um pingo d'água nos potes, môço. A cimba do riacho secou. A mulher foi buscar no açude Boi Morto, a meninada atrás...

Pode arranjar um bocadinho de petróleo para botar na lamparina? pode?...

Mas tem pó de café e rapadura. Quando a Zefinha chegar...

A brasa chiava, fervendo. Sentando o pó do café. E eu enrolava um cigarro de palha de milho. Conversa arrastada. A mulher cachimbando. O homem sonolento.

Cadê o inverno, môço? Não se ouve um picapau batendo prego. Não se vê um chôro de resina nos angicos!” (AG, 34)

Na diversificação do problema, casos se registram em que, embora as unidades dialogais se apresentem repetidamente seqüenciadas na voz de uma só personagem, a ilusão que predomina é a do perfeito equilíbrio expressivo, como se o interlocutor estivesse a participar da cadeia de idéias que confere autenticidade e consistência à ação em desenvolvimento. Essa estrutura foi experimentada pelo romancista na abertura do segundo capítulo de *Barra da Solidão*, cuja cena se inicia com o protagonista-narrador a fazer a apresentação de José Francisco, num relato introspectivo, para só depois, sonorizando as palavras, fazer audíveis os conceitos em formulação. Sua maneira de abrir o diálogo deixa presumir a idéia de continuidade de uma conversa, prosseguindo as suas falas, como se entre uma e outra exteriorização se desse uma réplica do seu interlocutor. É assim, portanto, que essa forma de coloquial brechado se alinha na prosa de Durval Aires:

“José Francisco Feitosa.

Abraçou-me com fôrça. Rindo. Sem afetação. Parecia não ter mudado muito...

Pois é isso, compadre. Não disse que vinha? Cristina está lá dentro, arrumando as coisas.

Cristina! Vem cá, benzinho. O compadre José Francisco está aqui. Vem logo!...

A casa? Servia demais. Grande, cheia de janelas. Muito arejada...

Nada disso, compadre. Sobrou foi lugar..." (BS, 27)

A verificação da estrutura do diálogo até aqui realizada, além de ressaltar algumas experiências insólitas do novelista, teve como finalidade exigir a participação do leitor na ideação das vozes omitidas pelo narrador. Esse trabalho culmina por descobrir uma seqüência expressiva em que, verificando-se o equilíbrio das falas, deixam de conferir as relações conceituais entre uma das personagens em cena e outra que, não obstante esteja espacialmente deslocada, constitui o móvel da ação. O fato se registra numa conversa entre Ricardo Meneses e Alonso Vieira, cuja incoerência no contexto redundava numa indefinição da personalidade do Dr. Abdoral:

"Alonso Vieira tirou uma caderneta de notas do bôlso... Verificou outros papéis. E nada.

Sabe, chefe? Conheci o Dr. Abdoral quando era juiz de minha terra. Sobral, sim. Homem inteligente, justo, íntegro. E culto...

Sabe que esse juiz tem fumaças de esquerdista? Esquerdista, nada. Pessedista mesmo... E safadão! Utilizando o prestígio do cargo para prejudicar o deputado Anfilóquio do Monte...

Isso mesmo! Se o deputado não tivesse um coração dêsse tamanho, já havia fechado a fábrica.

Eu dava um ensino. Fechava. Todo mundo na rua..." (AG, 43)

Voltando ao capítulo "Uma alegre reunião de amigos", em *Os Amigos do Governador*, poderá o leitor reconstituir as relações entre Ricardo e Abdoral, desde quando fugitivos da escolinha de D. Eufrásia, no Juazeiro, se entregavam a tôda a sorte de vadiações próprias da infância: soltar arraias, jogar carrapeta, pegar canários. Mais tarde, já adultos e no contexto da mesma

novela, dá-se o encontro casual na Feira dos Passarinhos, em Fortaleza, onde os laços da amizade distante se reatam. Quando hospitalizado, em face de ocorrência imediatamente anterior ao diálogo entre Ricardo e Alonso, é para o amigo reencontrado que se volta, a fim de confidenciar-lhe certas particularidades e implicações do crime do coronel Antônio Mendes. O que se pretende reafirmar, feitas essas ponderações, é que, se indiscutível o equilíbrio estrutural do diálogo em estudo, conceitualmente não chega a corresponder à imagem já anteriormente formada do Dr. Abdoral Gonçalves.

Outras peculiaridades do diálogo na novelística de Durval Aires poderiam ainda ser verificadas, com a finalidade de demonstrar outras facêtas desse aspecto da sua organização verbal. Mas, pelo que foi visto, poder-se-á concluir que o diálogo na sua prosa de ficção se caracteriza não só pela inobservância das normas tradicionais, como pela liberdade de reproduzir o coloquial, deixando explícito apenas um lado da conversa, a cargo da personagem que eventualmente detém o ponto de vista ou, mesmo quando expressas ambas as partes da conversação, fica uma ou outra personagem a ocupar seguidas linhas ideativas, sem as naturais interferências do seu interlocutor. Em síntese, o diálogo se organiza na prosa durvalina, apresentando as seguintes características: 1.^a) ausência completa do travessão; 2.^a) desenvolvimento do assunto através de perguntas e respostas, estabelecendo-se o equilíbrio bilateral da conversa; 3.^a) configuração do diálogo brechado, com uma personagem a dirigir o assunto de forma explícita, e outra a dar a idéia de estar acompanhando o seu raciocínio, mas prevalecendo elípticas as suas falas. Estes os aspectos que ressaltam, com maior insistência, no contexto de *Barra da Solidão* e *Os Amigos do Governador*.

Conclusão

O trabalho de reconhecimento e desmonte da estrutura ficcional de *Barra da Solidão* e *Os Amigos do Governador* chega ao seu final sem, a rigor, determinar uma medida de valor dessas duas novelas. É que, o que norteou a presente análise foi, sobretudo, o propósito de verificar a funcionalidade do mundo novelístico de Durval Aires, identificar-lhe as peças determinadoras do seu equilíbrio interno e desvendar-lhe as particularidades mais íntimas da sua realidade construída de formas simbólicas.

Esquivando-se aos habituais ajuizamentos de valor ou qualidade, fêz-se mais afanoso o trabalho de prospecção, procurando encontrar nos próprios elementos de sustentação das duas novelas a explicação para tudo quanto de real, ou ilusoriamente real, se descortina diante da perspectiva ou da visão imagística do leitor. Procurava-se, por êsse meio, não somente conferir a veracidade dêsses elementos, como demonstrar a imprescindibilidade da sua contribuição ao equilíbrio fenomênico de uma obra que trazia em seu contexto as marcas de uma realidade plenamente identificável.

Considerada a lição de que "a obra é uma estrutura objetiva, uma entidade que se classifica entre os viventes de natureza literária e, para a sua compreensão, só devemos partir de um ponto de vista lingüístico, estilístico e literário", (142) para

142) Rui Mourão. *Estruturas*. Belo Horizonte, Edições Tendência, 1969, p. 17.

esses três aspectos fundamentais dirigiu a análise todos os recursos ao seu alcance de aferição da matéria esteticamente elaborada, apenas o fazendo isoladamente, e começando por estudar o fenômeno literário, depois o instrumental lingüístico, para concluir com algumas observações sobre as peculiaridades estilísticas da obra estudada. Uma ordem arbitrária, portanto, levando em conta a posterioridade da criação literária, como resultante de unidades de sentido hábilmente dispostas no contexto verbal.

Mas, ao deter-se na averiguação dos elementos infra-estruturais em que se sustentam *Barra da Solidão* e *Os Amigos do Governador*, absteve-se a análise de se aprofundar noutros aspectos também relevantes para o melhor conhecimento da realidade que se projeta dentro dos limites da sua geografia imaginária. O crime e o pretense milagre da Praia dos Mariscos, por exemplo, foram vistos por diversos enfoques, sendo questionadas as suas proporções e conseqüências não apenas no âmbito dessa comunidade de pescadores, como na área externa, nos conciliábulos da alta política administrativa.

A repentina mudança da estrutura econômica e social da Praia dos Mariscos, por sua vez, não chegou a merecer a atenção que o fenômeno impunha. O mar que, tragando o padre Aprígio, lhe negara o peixe para a cangulada, e que obrigava Justino a demorar-se “às vêzes dois, quatro dias na casa de Juvêncio, esperando para juntar uma carga”, (BS, 87) de um momento para outro se viu ocupado por um “despotismo (de lagostas). Enganchadas umas nas outras. Lembrando até sururu.” (BS, 85) Apesar de satisfatoriamente apoiado em unidades de sentido que resultavam na ilusão plena de verdade, num confronto com a realidade ontológica, do mundo físico, possivelmente o segundo milagre da Praia dos Mariscos — o da lagosta — não viesse a oferecer entre si as mesmas proporções fenomênicas. Por tudo isso, preferiu-se que a análise ficasse no plano das considerações gerais, ocupando-se apenas com alguns dos seus efeitos mais relevantes.

Quanto à realidade de *Os Amigos do Governador*, acredita-se haja a análise atingido, mais fundamente, os seus núcleos geradores de ação, chegando inclusive a captar uma visão bastante larga da estrutura coronelesca, em decomposição. Procurou,

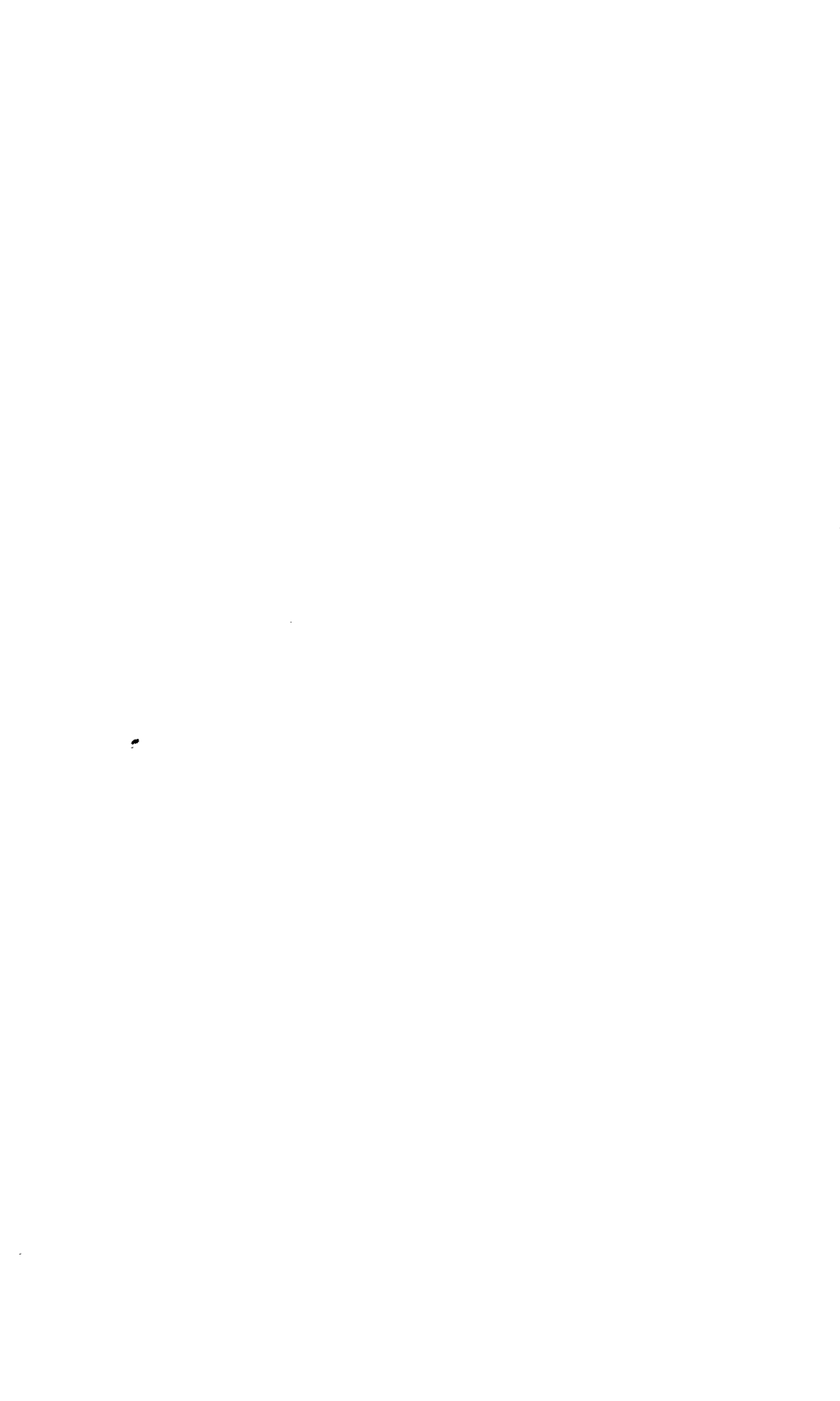
decorrentemente, acompanhar tôda a projeção das individualidades de Apolinário e Janjão, por se tratar de dois tipos de transição — o intermediário do crime e o pistoleiro — ambos gerados no seio de uma organização política e social sem fôrças para evitar que obstáculos comuns fôssem solucionados pela prática de atos juridicamente anormais.

A intenção que dirigiu o presente estudo foi, acima de tudo, de estabelecer fronteiras mais amplas para o exercício da crítica, permitindo assim que a obra de criação literária passasse a ser vista em tôda a sua extensão e complexidade. Reconhece-se que o propósito apenas ficou esboçado, frustrando-se, ainda desta feita, a pretendida visão totalizante do universo ficcional.

Reparadas as deficiências de enfoque e melhorado o processo de avaliação dos elementos determinadores do equilíbrio interno da entidade literária, poderá ser que a crítica conotada de programática chegue a englobar todos os atributos de um método integral, através do qual possam ser determinadas e medidas tôdas as fôrças que sustentam êsse mundo de formas sensoriais, múltiplo na sua configuração e funcionalidade, porque, não obstante as leis gerais que o regem, arquitetado de acôrdo com a visão cósmica de cada criador.

ÍNDICE

Sutor, ne Supra Crepidam!	5
Introdução	9
Planos e andamento da narrativa	33
Das personagens	50
Do espaço e das proporções existenciais	61
Das dimensões temporais	87
Do instrumental lingüístico	103
Do poder gradativo das perífrases	124
Peculiaridades da sintaxe fracionada	134
Estrutura rítmica da frase	143
Da ordem da frase e do estilo indireto livre	153
O diálogo — uma experiência insólita	162
Conclusão	169



Composto e impresso na Imprensa Universitária da
Universidade Federal do Ceará — Avenida da Univer-
sidade, 2932 — Fortaleza — Ceará — Março — 1972

