



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM LETRAS

FLÁVIA ROBERTA MENEZES DE SOUZA

**EM BUSCA DE LUCIANA: UM ESTUDO DAS INSTÂNCIAS NARRATIVAS EM  
TRÊS ROMANCES DE DALCÍDIO JURANDIR**

BELÉM 2016

FLÁVIA ROBERTA MENEZES DE SOUZA

**EM BUSCA DE LUCIANA: UM ESTUDO DAS INSTÂNCIAS NARRATIVAS EM  
TRÊS ROMANCES DE DALCÍDIO JURANDIR**

Dissertação de Mestrado apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários da Universidade Federal do Pará, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Gunter Karl Pressler.

BELÉM 2016

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da UFPA

---

Souza, Flávia Roberta Menezes de, 1990-  
Em busca de Luciana : um estudo das instâncias  
narrativas em três romances de Dalcídio Jurandir /  
Flávia Roberta Menezes de Souza. - 2016.

Orientador: Gunter Karl Pressler.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade  
Federal do Pará, Instituto de Letras e  
Comunicação, Programa de Pós-Graduação em  
Letras, Belém, 2016.

1. Jurandir, Dalcídio, 1909-1979 - Crítica  
e interpretação. 2. Literatura brasileira  
brasileira (PA) - História e crítica. 3. Análise  
do discurso narrativo. I. Título.

CDD 22. ed. 869.909

---

FLÁVIA ROBERTA MENEZES DE SOUZA

**EM BUSCA DE LUCIANA: UM ESTUDO DAS INSTÂNCIAS NARRATIVAS EM  
TRÊS ROMANCES DE DALCÍDIO JURANDIR**

Dissertação de Mestrado apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários da Universidade Federal do Pará, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Data da aprovação: \_\_\_\_\_

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. GUNTER KARL PRESSLER – ORIENTADOR

Universidade Federal do Pará.

---

Prof. Dr.<sup>a</sup> CAMILA DO VALLE FERNANDES – MEMBRO DA BANCA

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.

---

Prof. Dr.<sup>a</sup> MARIA DE FÁTIMA DO NASCIMENTO – MEMBRO DA BANCA

Universidade Federal do Pará.

---

Prof. Dr.<sup>a</sup> MARIA DO PERPÉTUO SOCORRO GALVÃO SIMÕES – SUPLENTE

Universidade Federal do Pará.

Para Alessandra Regina Vasconcelos

## AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos ao professor Gunter Pressler pela orientação e por me acompanhar nesse percurso que é o estudo da obra de Dalcídio Jurandir. É com toda sinceridade que expresso aqui minha admiração e respeito pelo professor e amigo que sempre tive ao meu lado.

Meus agradecimentos à banca de qualificação e defesa, que leu atentamente este trabalho quando ainda estava em fase de produção. Obrigada pelas valiosas contribuições que me serviram como provocação e me deram ânimo para continuar a escrever.

Agradeço à minha mãe Célia e à minha avó Deusa, que me encorajaram a ver em mim o que eu tenho de melhor.

Agradeço às minhas irmãs Fernanda e Vitória, que deram todo o apoio de que precisei para escrever e porque me ouviram falar do que escrevia incontáveis vezes sempre sorrindo.

Agradeço ao meu amado César por todo o suporte emocional, por cada palavra viva de ânimo e por cada segundo de intensa presença em minha vida.

Agradeço ao amigo e parceiro de pesquisa, Mário, com quem dividi minhas angústias e alegrias durante o trabalho de escrita.

Finalmente, agradeço à CAPES por ter me concedido a bolsa que financiou este trabalho de pesquisa.

*Tudo teve fim. Menos Luciana, nunca aparece, sempre presente na José Pio. A ausência dela é cada vez mais dona desta casa, em volta do inquilino que só entra pela porta dos fundos. Quando chega ao Liceu, no lugar dele é a excluída, crua, nua, esfolada da surra, debaixo do tabocal, perdida a sombra no mundo.*

PONTE DO GALO, 1971, p. 151

## RESUMO

O presente trabalho propõe um estudo sobre uma personagem singular em toda obra de Dalcídio Jurandir (1909-1979): Luciana. A história dessa personagem é encontrada de modo fragmentado no sexto, sétimo e oitavo romances da série Extremo Norte, na ordem: *Primeira manhã* (1967), *Ponte do Galo* (1971), *Os habitantes* (1976). Essa fragmentação é motivada pelas mudanças das “instâncias produtivas do discurso narrativo” (GENETTE, 1995) e pela constante participação do discurso das personagens – “characters’ discourse” (SCHMID, 2010) - na constituição da história de Luciana. Por essa razão, entende-se que Luciana é uma personagem cuja configuração precisa ser melhor estudada, a fim de compreender de que maneira o discurso do narrador, dos personagens e da própria Luciana contribuem para a sua composição enquanto personagem. As teorias no campo da narratologia de Gérard Genette (1995) e Wolfgang Schmid (2010) e a teoria do romance polifônico de Mikhail Bakhtin (2010) desempenham, neste trabalho, a importância de descrever os fenômenos responsáveis pelos diferentes discursos sobre Luciana e de ajudar a pensar o status dessa personagem no discurso narrativo dos três romances.

**Palavras-chave:** Discurso narrativo. Personagem. Instância narrativa. Ponto de vista. Relações dialógicas.



## ABSTRACT

This paper proposes a study of a singular character in every work of Dalcídio Jurandir (1909-1979): Luciana. The story of this character is found fragmented in the sixth, seventh and eighth novels of the *Extremo Norte* series, following the order: *Primeira manhã* (1967), *Ponte do Galo* (1971), *Os habitantes* (1976). This fragmentation is driven by changes in "productive instances of narrative discourse" (GENETTE, 1995) and the constant participation of the speech of the characters - "characters' discourse" (SCHMID, 2010) - in the constitution of Luciana's story. For this reason, it is understood that Luciana is a character whose setting needs to be further studied in order to understand how the discourse of the narrator, of the characters and of Luciana herself contribute to her composition as a character. The theories in the field of narratology of Genette (1995) and Wolfgang Schmid (2010) and the polyphonic novel theory of Mikhail Bakhtin (2010) play in this work the importance of describing the phenomena responsible for the different discourses on Luciana and assist to think of the status of this character in the narrative discourse of the three novels.

**Keywords:** Narrative discourse. Character. Instance narrative. Point of view. Dialogical relations.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>1. LUCIANA: UMA HISTÓRIA PARA SE DESCOBRIR.....</b>	<b>13</b>
1.1. Primeira manhã.....	13
1.2. Ponte do Galo.....	29
1.3 Os habitantes.....	42
<b>2. A NARRATIVA ENQUANTO DISCURSO .....</b>	<b>69</b>
2.1. As instâncias produtivas do discurso narrativo: o narrador, D. Santa e D. Dudu:....	69
2.2 O Ponto de vista na narrativa .....	80
<b>3. LUCIANA: PERSONAGEM INACABADA.....</b>	<b>103</b>
3. 1 O estatuto da personagem.....	103
3.2 A trilogia de Luciana .....	109
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>113</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>116</b>
<b>ANEXO.....</b>	<b>118</b>

## INTRODUÇÃO

Dalcídio Jurandir (1909 -1979), nascido em Ponta de Pedras, na Ilha do Marajó, consagrou-se como romancista, pela produção de uma rica obra<sup>1</sup>, intitulada *Extremo Norte*, composta por dez romances, a saber, por ordem de publicação: *Chove nos campos de Cachoeira* (1941), *Marajó* (1947), *Três casas e um rio* (1958), *Belém do Grão Pará* (1960), *Passagem dos Inocentes* (1963), *Primeira manhã* (1968), *Ponte do Galo* (1971), *Os habitantes* (1976), *Chão dos Lobos* (1976), *Ribanceira* (1978). Excetuando-se o romance *Marajó* - cuja narrativa começa e termina no mesmo livro e o personagem principal é Missunga – os demais narram a história do personagem protagonista Alfredo Coimbra.

O leitor que se decide por ler a obra desde os primeiros romances, em que Alfredo é um garoto de onze ou doze anos, observa e acompanha o crescimento do jovem que sonha em viver na cidade, com o objetivo de estudar e construir para si uma vida bem diferente da que teve o irmão mais velho, Eutanázio, e todos os outros que não tiveram a chance de alcançar uma boa formação escolar. Alfredo, agarrado ao carocinho de tucumã - o seu carocinho do faz de conta - sonha com a cidade, imaginando-a iluminada, cheia de atrações. *Chove nos campos de Cachoeira* e *Três casas e um rio* são os romances que apresentam o menino Alfredo envolvido em devaneios pela cidade. Sua ida para Belém é narrada somente no romance *Belém do Grão Pará*, que registra o momento em que Alfredo sai de sua casa em Cachoeira, para viver e morar em Belém, na casa de conhecidos da mãe, D. Amélia. A partir desse romance, os demais<sup>2</sup> abordam a trajetória de Alfredo como estudante na cidade de Belém.

Inicialmente, Alfredo mora com a família Alcântara, em uma área nobre da cidade; depois, muda-se para a casa da prima D. Celeste, localizada em uma região mais afastada do centro onde vivia; passado um ano, Alfredo muda-se novamente, dessa vez, para a periferia da cidade, quando é admitido como aluno no Ginásio. Esse breve retrospecto da história do personagem é importante para situar e contextualizar melhor o ponto da narrativa de onde parte o recorte do corpus do nosso trabalho, pois é justamente com o ingresso de Alfredo no Liceu e com a sua ida para uma casa, situada na Rua José Pio, em Belém, que se inicia uma nova fase de sua vida. Esse momento é narrado no romance *Primeira manhã*. A nova fase é

---

<sup>1</sup> Dalcídio Jurandir escreveu também o romance *Linha do Parque* (1959), que não mencionamos por não estar incluído no projeto da série *Extremo Norte* do escritor.

<sup>2</sup> O romance *Chão dos Lobos* já apresenta a desistência de Alfredo dos estudos, portanto, em *Ribanceira*, já não temos mais a narrativa sobre um estudante.

caracterizada pelo amadurecimento de Alfredo, graças à constante luta para avançar nos estudos e à percepção das mudanças espaciais e sociais conforme vai conhecendo mais sobre o interior da cidade e seus problemas.

Nesse novo momento de sua vida, Alfredo toma contato com uma história que o sensibiliza profundamente: a história de uma moça que havia sido castigada de maneira violenta ao ter fugido das expectativas da mãe. Essa moça, chamada Luciana, que também morava em Cachoeira, tinha o sonho de morar e estudar em Belém, porém não pôde realizar o seu desejo, em função dos problemas que teve de discordância com a família. Toda essa história é contada a Alfredo pela velha parteira, D. Santa, que, junto com a filha, D. Dudu, oferece apoio a Alfredo em sua nova jornada como ginásiano. É para esse ponto da narrativa que se volta a nossa atenção, pois é possível identificar entre *Primeira manhã* e os outros dois romances seguintes, *Ponte do Galo* e *Os habitantes* uma relação diferenciada, causada pela presença da personagem Luciana. Alfredo passa a fazer da busca por Luciana o seu projeto e se empenha na ânsia por encontrar respostas que possam ajudar a desvendar o mistério do paradeiro dela.

Neste trabalho, entendemos Luciana como uma personagem singular em toda obra de Dalcídio Jurandir em função do seu processo de configuração, pois essa personagem ganha um espaço cada vez maior na narrativa de *Primeira manhã* à medida em que os demais personagens falam sobre ela, compondo, cada um a seu modo, segundo a sua própria visão, uma realidade para Luciana. O nome dessa personagem é ainda mencionado muitas vezes no romance *Ponte do Galo* e, em *Os habitantes*. Nesse último, é possível identificar a presença de mais personagens que ajudam a compor diferentes ideias sobre Luciana. Tendo em vista essa relação entre os três romances, propomos um estudo sobre as “instâncias produtivas do discurso narrativo”, que compõem a categoria voz nos estudos de narratologia de Gérard Genette (1995). Por meio da análise dessas instâncias, é possível identificar a subjetividade expressa no discurso narrativo quando a história de Luciana é contada. Além de analisar as instâncias narrativas que contribuem na configuração da personagem, apresentaremos um estudo das mudanças de comportamento do narrador, segundo a proposta de Wolf Schmid (2010), inserida em *Narratology: an introduction*.

O trabalho de Wolf Schmid procura revisar as teorias que contribuíram para o avanço da narratologia e lançam algumas propostas - como uma nova terminologia para os tipos de narrador - que contribuem para esclarecer alguns aspectos da teoria lançada por outros estudiosos da área. Nesse sentido, o trabalho de Schmid contribui fornecendo terminologias

mais precisas e utilizadas no desenvolvimento deste trabalho, em vista da complexidade do nosso objeto de estudo. Outro debate que Schmid realiza em seu trabalho diz respeito ao “Ponto de vista” na narrativa. Suas colocações sobre esse assunto orientam a descrição da forma como o narrador nos romances *Primeira manhã* e *Os habitantes* orienta a sua narração, a fim de alcançar a visão diferenciada das personagens sobre a história de Luciana. Outra teoria que nos ajuda a discutir a presença da personagem Luciana na narrativa é a do romance polifônico de Mikhail Bakhtin (2010). Por meio da abordagem teórica de Bakhtin, procuramos descrever as relações entre os discursos das personagens que procuram criar diferentes imagens de Luciana. A teoria do dialogismo ampara a nossa leitura e identificação de relações dialógicas no romance, assim como a presença do discurso bivocal.

Dessa forma, o trabalho encontra-se dividido da seguinte maneira: o primeiro capítulo apresenta toda a história da personagem Luciana. Em outras palavras, nessa primeira parte do trabalho, procuramos reunir tudo o que se pode encontrar de informação e definições sobre a personagem. Para isso, seguimos a ordem dos três romances e apresentamos suas diegeses, frisando os momentos em que se observa a presença de Luciana.

No segundo capítulo, procuramos apontar e analisar as instâncias produtivas do discurso narrativo, as mudanças sofridas pelo narrador no decorrer do processo de narração e o ponto de vista na narrativa. Ainda neste capítulo, relacionamos a teoria do romance polifônico de Mikhail Bakhtin e a presença do discurso bivocal aos fenômenos relacionados ao ponto de vista do narrador identificados na narrativa, pois a aproximação entre os discursos do narrador e do personagem revelam a presença de relações dialógicas no discurso narrativo.

No terceiro capítulo procurou-se, com uma discussão teórica, abordar o estatuto da personagem no texto narrativo. Para isso, revisitamos as teorias utilizadas no discurso analítico do segundo capítulo, a fim de relacionar essa questão no campo da narratologia e os resultados obtidos pela análise do corpus desta pesquisa. Nessa última parte do trabalho, buscamos também compreender o papel da personagem Luciana na relação entre três romances estudados, do ponto de vista da narratologia.

## 1. LUCIANA: UMA HISTÓRIA PARA SE DESCOBRIR.

*Nem indagou da velha parteira quem Luciana era, é, de rosto, índole, feia, bonita, péssima ou boa criatura, ou muito pé de vento, vamos crer que tudo isso...*

PRIMEIRA MANHÃ, P. 32

### 1.1. Primeira manhã.

O romance *Primeira Manhã*, dividido em duas partes, é o romance onde se lê pela primeira vez no conjunto da obra de Dalcídio Jurandir o nome de Luciana. Trata-se de um romance de fundamental importância dentro deste trabalho, pois abriga grande parte da história dessa personagem, cuja presença será ainda observada nos dois romances posteriores, *Ponte do Galo* e *Os habitantes*. A apresentação da narrativa dos romances, enquanto *história*, ou ainda, enquanto *diegese*<sup>3</sup>, segundo a concepção adotada por Gérard Genette em seu trabalho, o *Discurso da Narrativa*, torna possível a compreensão do contexto em que se insere a presença da personagem Luciana nos três romances e satisfaz uma primeira necessidade em nossos estudos: reunir em algumas páginas todas as informações de que dispomos sobre a personagem na narrativa.

A narrativa de *Primeira Manhã* inicia-se com “a primeira marcha a pé” de Alfredo rumo ao Ginásio, em sua primeira manhã de aula. Aquele dia simbolizava mais uma conquista sua e de sua mãe, afinal ele havia sido aprovado no exame admissional do Grupo Paes de Carvalho e iniciava uma nova etapa nos estudos. Alfredo era um ginasiano. Na lembrança dele circulavam as antigas professoras da Escola Barão do Rio Branco, D. Celeste, Andreza, sua antiga amiga de infância e todos aqueles que fizeram parte de sua trajetória até aquele momento tão esperado. Porém, entre uma lembrança e outra, havia uma em especial que o perturbava: a história de uma menina nunca vista nem conhecida por ele, chamada Luciana. É assim que o nome dessa personagem surge pela primeira vez no romance. D. Santa, tia da menina, contou a história da sobrinha a Alfredo, na noite anterior

---

<sup>3</sup> Genette adota o termo de uso técnico, portanto, mais restrito, para fazer referência ao conteúdo narrativo, ao conjunto de ações e situações que formam o objeto do discurso narrativo. (GENETTE, 1995, p. 23-4)

ao primeiro dia de aula. No caminho do Liceu, a lembrança de tudo o que ouvira da velha D. Santa começava a preencher sua mente:

Era um outubro seco, queimando os campos, o rio debaixo da lama e de repente a trovoadas, o raio no taperebazeiro, dezesseis porcos matava, dentro da casa racha um esteio, e o quarto, onde estava presa a Luciana, tão brusco escancara-se. Foi na Camamoro, a fazenda do senhor seu irmão dela, da velha parteira aqui no bairro, e tudo acontece justamente na semana em que a D. Jovita, mulher do fazendeiro, arrancando do tabocal a filha caçula, tranca a moça, em pêlo, no quarto das selas. Os porcos mortos, o taperebazeiro rachado, a casa a modo que partia-se ao meio, viventes pelo campo como tições. (PM, p. 31)

Alfredo caminhava, então, em direção ao Liceu com a mente repleta de pensamentos sobre a história da jovem Luciana, que, como lhe contou D. Santa, fora castigada pela mãe, D. Jovita, e presa no quarto das selas do tabocal da fazenda onde reside a família. D. Jovita tem, além de Luciana, duas filhas mais velhas e é casada com o coronel Braulino Boaventura, que é irmão de D. Santa. O coronel é dono de terras e possui muitas cabeças de gado, ou seja, possui uma vida bem diferente da de D. Santa, uma senhora muito pobre, moradora do subúrbio da cidade e que ganha o seu sustento através dos partos que realiza. O coronel e sua família vivem no Marajó, na fazenda Camamoro, lugar onde se passa o incidente com Luciana. D. Jovita castigou a filha após tê-la visto e tê-la “arrancado” do tabocal da fazenda sob o peso de uma acusação: Luciana teria se encontrado com um rapaz no tabocal. A menina foi “surrada” pela mãe, e, em seguida, presa no quarto onde ficavam “os selins suados de cavalo”. Luciana só conseguiu sair “da prisão” após a queda de um raio, que provocou um grande estrago na fazenda: rachou um taperebazeiro ao meio, um dos esteios da casa da família e matou dezesseis porcos. A queda do raio fez abrir a porta do tabocal, libertando Luciana, após três dias de isolamento, à bolacha e água.

Tal história comove Alfredo, que, ainda durante a sua caminhada até o ginásio, ficava a imaginar a cena do clarão do raio e o salto de liberdade de Luciana do tabocal, presa por uma suposta culpa que nunca se comprovou, mas que simplesmente foi aceita como verdadeira pelo resto da família (o pai e as outras irmãs). Alfredo, agora com 16 anos, já não era mais o menino “tio bimba” que “pelava a cabeça” no Ver-o-Peso, e, como ele mesmo reflete no finalzinho do romance *Passagem dos Inocentes*, começava a enterrar seus carocinhos de tucumã (PI, p. 284). Já rapaz e tendo vivido suas experiências na cidade como morador e estudante, Alfredo está mais maduro. Essa maturidade fica mais visível ao se perceber nele a tomada de uma consciência sobre a própria identidade ao dar extrema importância à história de Luciana, pois ele observa as semelhanças entre eles: ambos

nascidos e criados em Cachoeira, no Marajó, com um desejo em comum, viver em Belém e estudar. No caso de Luciana, o desejo era mais específico ainda, ela queria o Ginásio:

Acabando, em Cachoeira, a escola primária com nota oito — seu caderno de caligrafia e ditado atestava. Uma letra de benza-te Deus, o nenhum borrão, a palmeira a lápis de cor na capa enfeitada de fitas, tudo cabeça dela — Luciana até pediu: Mas me mandem pro Ginásio, eu quero. Mandaram? Haveres não tinham para interná-la pensionista no Santa Catarina, no Santo Antônio? Instruirzinho a menina no Liceu, ofendia? Foi a mãe que disse não? Disse “não”, acabou-se, o pai quis uma palavra... O não mal saindo da boca de sua mulher, parecendo mais dos olhos, tão manso, baixo, era a lei? O Coronel a língua engoliu. As duas irmãs mais velhas invejaram? Restava saber. D. Santa não explicava. (PM, p. 33).

Como se pode perceber, a menina era dedicada aos seus estudos; não só tinha notas boas, como era caprichosa com seu material escolar, com sua caligrafia. Concluiu o ensino primário no Marajó, mas não se contentou com isso. Luciana desejou o ginásio e pediu aos pais que a mandassem para a cidade, porém não foi o que aconteceu. Sabendo-se que a família tinha condições financeiras de manter a menina na cidade estudando, o porquê de Luciana não ter conseguido realizar o seu desejo ficou sem resposta. O fato é que a mãe disse não, o pai acatou e as irmãs não intercederam a favor da caçula. Alfredo compara-se a Luciana, enfatizando a injustificada atitude da família: “Pro Ginásio vou eu, sem pai fazendeiro nem mãe casada no juiz” (PM, p. 33).

Luciana foi buscada pela tia, na fazenda onde morava, assim que esta ficou sabendo do que a cunhada, D. Jovita, fizera à menina: “Mea sobrinha meu sangue é. Então não era a caçula? Soube, fui. Sabendo do desabenção da mãe, precisava tirar a desvalida de uma sina” (PM, p. 32). D. Santa não viu outra solução a não ser acolher Luciana em sua casa, pois a cunhada, como ela mesma diz, é “uma tapuia dura, feita de pau piquiá, aquele seu rosto amarrado, uma soberbia que carrega” (PM, p. 32). Cheia de sabedoria concedida pelos anos de vida e pelo seu trabalho como parteira, a tia assume que, ao chegar em Belém com a sobrinha, ela não se comportou de maneira fácil: vivia calada, não revelava seus sentimentos para a tia. D. Santa perguntava à sobrinha se ela havia pedido perdão pela falta que supostamente havia cometido, mas a boca da menina se fechou em silêncio.

Outro não que Luciana recebeu da família diz respeito ao pedido de casamento feito por um pastor recusado pelos pais. O pastor Severino, que pregava com a Bíblia nas mãos, próximo à fazenda, encantou-se pela beleza da jovem.

Também é tempo de indagar por que os pais disseram não àquele crente que quis casar com Luciana. O pastor, na cabeça dos trapiches, a bordo ou beirada do Arari,



lia que lia Bíblia, anunciava para um destes dias o fim do mundo, foi ver Luciana, adiou o fim, pediu a moça. Com o não, que nunca pensou, sumiu, varrido. (PM, 33)

O episódio com o pastor ocorrera um pouco antes do dia em que Luciana foi castigada pela mãe. Após a queda do raio e da ida de Luciana para a casa da tia, em Belém, a menina não se demorou muito na casa de D. Santa e desapareceu com a roupa do corpo, sem dar qualquer notícia. Luciana caiu na errância; fugiu. Com toda essa história ecoando em sua mente, Alfredo se pergunta se deve realmente se preocupar com o destino alheio, agora que segue o seu; porém já não adiantava mais se resguardar do envolvimento com aquela história: o jovem de dezesseis anos já havia se deixado tomar pela inquietação de não saber maiores informações sobre Luciana, carregando-a com ele em seus pensamentos.

Toda a história sobre Luciana é narrada enquanto o próprio Alfredo se lembra do que escutara da velha parteira. Essa lembrança, somada às perguntas que ele se faz sobre o triste caso da menina o acompanham até a entrada do Liceu. Sua primeira manhã no ginásio não coincidiu com a data do início das aulas e também não ocorreu da maneira como ele imaginava: primeiro, porque ele foi à escola uma semana atrasado, devido à demora da entrega dos uniformes; segundo, porque no meio do caminho, escorregou em uma casca de manga, sujando de lama o seu uniforme. Cheio de emoções, imagens na cabeça, acaba entrando na sala errada: era aluno do primeiro ano, mas entra na turma do terceiro. Assiste a uma aula inteira de química, matéria que nunca havia visto na vida, até a campainha dar o sinal de que acabou o horário. Os alunos, então, o rodearam, dando a impressão de que reprimiam o riso. Em seguida, a voz da professora a lhe avisar do engano:

Mas, meu filho como foi que entrou no terceiro ano enganado? Não é esta a sua sala. Não sabia que a química não é ainda sua matéria? Nem sabe ainda as suas matérias a estudar? O primeiro ano lá, não tem que errar, ali, a outra sala. Queria já principiar pelo terceiro? Meus Deus, nem parece que aprendeu...que fez a admissão. Como coisa que é a primeira vez que frequenta um estabelecimento de ensino...Vai. Deixo-te entrar na segunda aula. Perdeste a de matemática. (PM, p. 40-1).

Desse momento em diante, Alfredo começou a olhar para o Ginásio de maneira desconfiada: “Estabelecimento de ensino. Começo a desconfiar que sou demais nesse estabelecimento de ensino. Este engano de sala não foi um sinal?” (PM, p.41). Rodeado do olhar dos colegas, Alfredo sente a confiança, de que se enchia na caminhada rumo ao Ginásio, esvair-se: “As mesmas arapucas da cidade?” (PM, p. 41). Teve de entrar na sala certa, sentindo-se diminuído, sabendo ser, com certeza, o mais velho da turma, tão fora da

idade em relação aos colegas do primeiro ano. Depois do sinal da campã, o pátio e o trote. O calourão foi batizado pelos colegas: “o colhiam pelo sovaco e o atiravam aos outros e estes riam, bigu! bigu!” (PM, p.42). Nesse momento, humilhado no pátio do Ginásio, a voz da velha amiga Andreza surge à sua mente e o acalma, ajudando-o a manter o equilíbrio emocional. Porém, a lembrança que se segue é a de Luciana, mais que isso, Alfredo lembrou-se da outra coincidência que estabelecia mais uma relação entre os dois: a casa onde, dessa vez, ele estava hospedado.

É conhecido pelos leitores dos romances anteriores que Alfredo, desde que chegou a Belém para estudar, sempre morou de hóspede na casa de conhecidos de sua mãe. A casa onde ele se hospedava, agora que cursava o ginásio, situa-se na Rua José Pio, na periferia da cidade de Belém. A casa pertence à família Boaventura, porém, quem assume as responsabilidades de cuidar do imóvel é D. Dudu, sobrinha do coronel e filha de D. Santa, pois os Boaventura residem no Marajó e só vão a Belém quando precisam resolver pendências na cidade. A família Boaventura é conhecida dos pais de Alfredo e, sabendo disso, D. Dudu assume a responsabilidade de dar apoio ao filho de D. Amélia, que é muito querida por todos. A questão é que a casa não é um simples imóvel da família; trata-se da casa sonhada e idealizada por Luciana, foi um pedido da menina ao pai. O coronel construiu aquela casa para Luciana morar enquanto cursasse o ginásio. O pai mandou fazer tudo conforme o desejo da caçula, mas ela sequer pôs os pés na casa, pois o episódio com a mãe aconteceu antes do sonho de Luciana se concretizar. Desse modo, a casa nunca foi habitada pela sua verdadeira dona, servindo apenas de pousada para família Boaventura, que mal chegava a Belém, já partia de volta para a fazenda. Quem habitava a casa agora era Alfredo, um desconhecido para Luciana, e, que tinha as mesmas intenções que ela tivera, estudar, frequentar o ginásio. No pátio do ginásio, depois de levar um trote dos colegas, que o olhavam como um estranho, grande demais para cursar o primeiro ano, Alfredo refletia sobre a sua situação de desolamento não só na sua primeira manhã no Liceu, mas na própria casa onde se hospedava: “Já estava ali a ausência de Luciana. Da casa parecia ouvir o que só mais tarde de verdade ouviu por boca da velha parteira” (PM, p. 46).

Alfredo sentia-se fora do seu lugar, sentia-se um intruso diante daquelas circunstâncias e, com isso, mais trechos da história contada pela velha parteira surgiram em sua mente:

segura pela mãe no tabocal, e a d. Jovita surrou mas surrou que surrou a filha, um ai não se ouviu, e do sangue da filha a verduga foi lavar as mãos no alguidar d'água, a muxinga pingando sangue, um cachorro foi, lambeu. Luciana em pelo

sangrava no quarto, a mãe salpicou-lhe sal na carne viva. Um ai que fosse, ouviste? “Só um medo tive: de morcego”, contava depois a prisioneira, mas com o quarto trancado quem que entrava? [...] Luciana, dezesseis porcos, que hoje povoa a casa da José Pio e bate a sua marcha, ida e volta do Ginásio a José Pio. (PM, p. 46).

O caminho de Alfredo de volta para casa, na Rua José Pio, após o trote no Ginásio, é repleto de memórias, que provocam um longo rompimento da *diegese*. Desde a indecisão de Alfredo, se voltaria para a sala de aula ou para casa, narrada na página 43, muitas imagens atravessam sua mente: algumas para fazê-lo não desanimar diante daquele momento ruim, “Andreza, nesta hora, de onde não sabia, lhe falava: Mas seu fujão!? Já pra tua carteira, tua, que nós te demos. Retorna ao pátio, atira o quepe e o medo às tuas piranhas” (PM, p. 43). Alfredo não fez o que a voz de Andreza lhe pedia, preferiu voltar para casa: “Deixou-se ir pelo chuvisco, rangente e ensopado, sem lenço, sem perdão. Calouro. Era pra ser degolado, como predisse o quintanista louro?” (PM, p. 43). Durante o percurso de volta para casa, Alfredo lembra-se dos amigos de Cachoeira, de Luciana, da mãe D. Amélia e de seu pai, o Major Alberto; lembra-se do professor Benício, que o preparou para o exame admissional do ginásio; também são lembradas as primas e outras passagens vividas há alguns anos em Belém – tudo em 53 páginas.

A *diegese* é retomada na página 96, exatamente quando Alfredo se aproximava da casa: “...boiou na Municipalidade com o bonde espirrando-lhe água e lama [...] Caminhou tanto em tão pouco tempo?” (PM, p. 96). Alfredo entrou em casa sem querer chamar a atenção de D. Dudu, para que ela não percebesse sua vergonha: “Ainda do avesso o bolso: estes quatrocentos réis só? Principiava o Ginásio nem valendo aquela moeda” (PM, p. 97). D. Dudu, que costurava, chamou-o para almoçar. Na casa da José Pio, ela esperava pelo ginasião, para servi-lo do que precisasse, cuidava das coisas de Alfredo com muito gosto e por afeição à D. Amélia; falava sobre a honra do seu trabalho que lhe dava o sustento para sobreviver, sem precisar das coisas alheias:

— Se a mea mão tiver de apostemar, não é por ter pegado em coisa daí desse armário. Não me cubro com a pena alheia. Para isso varo as madrugadas. Quero que até o gume da machadinha delas encontrem como deixaram. A chave da casa me confiaram? Olhar isto aqui que mandaram fazer para não morarem, a só servir de hotel para eles mesmos e isto por uns dias, não demorou, embora? (PM, p. 100).

Em sua fala, D. Dudu se queixava da postura avarenta das mulheres da família Boaventura, principalmente da de Graziela, irmã do meio de Luciana. Graziela não permitia que nenhuma louça da casa fosse utilizada, assim como os móveis - deixava tudo coberto e trancado à chave. Ela tinha aquela casa como que uma propriedade sua, que não podia ser

usufruída por terceiros. Para se ter uma ideia, Graziela não gostava de que as janelas da casa ficassem abertas, para evitar o olhar de curiosos. Alfredo entrava sempre pelos fundos da casa, para não provocar desgastes no assoalho da entrada. As mulheres só não dificultaram a estadia de Alfredo ali, porque D. Dudu fez um acordo com elas. Assim, Alfredo, que sempre soube dos sacrifícios de sua mãe para mantê-lo na cidade estudando, teve mais uma prova do esforço incondicional de D. Amélia quando ouviu de D. Dudu:

Arrastou a cadeira, sentou-se defronte de Alfredo.

— Olho. E olho por um trato com elas, vou lhe dizer e isto foi uma condição. Nem tua mãe catou disso uma palavra. Te deixou, foi embora a mulher mais inocente. Foi o trato. Consentissem que o filho da d. Amélia, no seu direito de estudo, merecesse um agasalho, vendo eu que a tua mãe, meu bom amigo, estava que não sabia o que fazer pra te deixar em Belém, estudando. Tu não viste o que eu vi, da tua mãe, o que ela fez para ocultar de tua vista e ouvido, eu sei, foi. A tua mãe deves, e que bom filho és, farejo isso em ti. (PM, p.100)

D. Dudu continua a revelar detalhes da história que nem mesmo ele sabia: de como D. Amélia havia conseguido a nova hospedagem para o filho. Alfredo sente-se inflamado pela grandiosidade do sentimento de sua mãe por ele, pelos sacrifícios que ela fizera em prol do sonho dele. D. Dudu, consciente de tudo isso, e, com um ar contrariado em relação aos Boaventura, continua: “Tirava um pedaço da casa você hospedado aqui? O esse da tua rede ia roer tanto a escápula do quarto? Mando fazer outra escápula se assim for o sucedido. Tirou o lugar dum outro?” (PM, p. 101). Essa última pergunta era tudo o que Alfredo precisava para puxar o assunto sobre Luciana. Ele começou a instigar D. Dudu, para que ela dissesse mais detalhes sobre o que houve com Luciana, ele queria saber por que o pai ficou omissos, já que gostava da caçula, a ponta de lhe presentear com uma casa. D. Dudu vai complementando a história já contada por D. Santa, revelando a personalidade geniosa de Graziela:

— Que quem podia sair daqui uniformizada do Ginásio, aquele-menino, ou saindo diplomada professora, essa então deixaram seguir a carreira? Era a trancada, o raio destrancou, matando dezesseis porcos, derruba a árvore. A mãe, tu pensa que aproveitou os porcos? Mandou enterrar tudo, mandou vigiar quem se atrevesse a desenterrar a porcada. O vigia com ordem de alvejar. De algum porco o que ficou por fora ficou o que urubu comeu. O resto da árvore, a mãe mandou destrancar, queimar, tapou a cova da árvore com cal cobriu. Inda comi bacuri daquele bacurizeiro. Só sei que a sentença não foi revogada. A casa, esta? Estava feita, O pai? Pra te dizer uma coisa, não sei te dizer. Quis vender a casa no mesmo instante. Foi então que Graziela no jogo mostrou suas cartas: A casa é nossa, meu pai. O sr. se engana. Uma coisa me passou pela cabeça de que Graziela estava se vingando

em dizer isso ao pai, o olhar dela dizia: a casa é minha, agora é minha. (PM, p 101).

Na fala de D. Dudu, são contados mais detalhes sobre o que ocorreu depois da queda do raio sobre a fazenda, inclusive todas as providências tomadas por D. Jovita para apagar os vestígios daquele acontecimento. D. Dudu ressalta que Luciana poderia ter sido diplomada professora, se não a tivessem impedido de prosseguir nos estudos, com aquela prisão no tabocal. A casa, que seria vendida, já que a caçula não estudaria mais, virou casa da família, ou, como pensa D. Dudu, casa de Graziela. A costureira continua: “— O pai se descarregou de tudo. Deixou que as saias da casa fosse o tribunal” (PM, p. 102). Nessa mesma ocasião, ela contou a Alfredo o que aconteceu depois que Luciana chegou a Belém, trazida por D. Santa; falou do comportamento complicado da prima, que não aceitava participar das tarefas da casa e passava o dia na janela:

Era só de boca grudada, como coisa que tivessem lhe cortado a língua. Uma vassoura, em casa, pegou? Nós, lá em casa, eu com meas irmãs, quem passava a ferro passava, quem costurava, costurava, quem ficava no fogão, ficava. Um dia a mea irmã contrariou-se com ela, bateram língua, bateram que bateram. Minto. Ela só resmungou, mordendo o beijo e não sei o que mea irmã disse que a outra deu um tal grito e então resmungou que havia de ver a mea irmã morrendo indigente na Santa Casa, saindo o corpo no rabeção. Que dissesse que eu ouvi, não ouvi, eu ia saindo com aquele monte de costura pra loja. Mea irmã fez constar. A mana, que levou a praga, faleceu, sim, todo mundo ali no Curro Velho pôde ver que ela foi enterrada em segunda classe, o caixão saiu da nossa porta, custou o tanto que a nossa costura podia arcar. Eu sei foi que depois do grito... eu sei foi que a Luciana justamente na terça-feira do dia 6 de agosto, quando se deu a discussão, que anoiteceu, eu sei que ela anoiteceu. No amanhecer, na quarta, quem te disse? Fomos ver, sumiu com a roupa do corpo. Toca então a nossa mãe atrás pra saber o paradeiro, toca atrás, toca atrás, mamãe que parteja por aí tudo e vem, nos diz que não achou até hoje. Sim? Ah não achou, não, mamãe? Foi? Conheço a minha mãe. (PM, p. 102).

Em meio a um desentendimento com a outra prima, irmã de Dudu, Luciana teria rogado uma praga contra a prima. A tal praga se cumpriu e a prima morreu, enterrada em segunda classe. Luciana não chegou a presenciar aquela morte, porque, antes do amanhecer do dia após a discussão, fugiu com a roupa do corpo, sem mandar notícias. D. Santa saiu em busca da sobrinha, mas não a encontrou. D. Dudu, como é possível identificar, não acredita totalmente no que disse a mãe sobre o resultado de sua busca.

Outra história é resgatada na conversa entre Alfredo e D. Dudu: a do pastor que pedira Luciana em casamento antes de o raio cair sobre a fazenda: “D. Dudu tocou então na Bíblia. A Bíblia do pregador que pedira Luciana em casamento, achada no mangal, levada

secretamente para as mãos de Luciana” (PM, p. 102). Tratava-se da mesma Bíblia que o pastor havia rasgado e cujas folhas havia atirado ao ter seu pedido de casamento recusado pelos Boaventura. Ao flagrá-lo fazendo aquilo com a Bíblia, Luciana o repreendera, mas autorizou a compra das passagens de lancha para que fugissem; pediu ainda que ele fizesse dela sua esposa, batizada na religião dele. O pastor, com pavor de si mesmo pelo que fazia com a Bíblia, rogou uma praga: que desse por perdida a questão das terras da família Boaventura que corria no Foro de Belém e um raio... – ele não terminou a frase.

Luciana guardou a Bíblia desfolhada do pastor. Ela fazia do livro o seu travesseiro. “Até se contava que foi com ela achada no tabocal também [...] Luciana apoiava a cabeça na Bíblia, como se quisesse dizer: saíram deste livro as coisas que me perderam” (PM, p. 102). Uma das folhas caídas da Bíblia de Luciana D. Santa guardou e Dudu mostrou a Alfredo, que leu. No pedaço da folha o trecho: “Desce e assenta-te no pó ó virgem filha da Babilônia, assenta-te no chão; não há já trono, ó filha dos caldeus, porque nunca mais serás chamada a tenra nem a delicada. Toma o mó, e mói a farinha; descobre a tua cabeça, descalça os pés, descobre a perna, e passa os rios” (PM, p.103). O trecho parece o presságio de uma maldição, Alfredo pensa nos rios que Luciana precisou passar, moendo sua farinha.

O diálogo entre Dudu e Alfredo se estende quando este questiona a atitude omissa do coronel Braulino depois de já haver construído a casa para caçula. D. Dudu culpa Graziela e a mãe que, quando diziam não, nada podia ser feito. Graziela era invejosa, porque não reconhecia em si nenhum talento. Gostava de música, teve um bandolim, uma flauta, um violino, mas não aprendia a fazer absolutamente nada com eles. Luciana “só troçava” da irmã. Alfredo queria saber o que a caçula teria a ver com os insucessos de Graziela e D. Dudu lhe respondeu:

— Merecedente, meu amigo, é quem não perde o seu juízo. Aquela, ao tropeçar sendo vista, carrega na costa o saco da maldição. Sabe que a mãe quis com a marca do gado marcar a filha? Não fez por duas razões: o marido se meteu e a marca era a letra da família. Nem mesmo marcada a fogo em riba das cadeiras, a renegada merecia. Mas o raio não foi para abrir as cabeças, dizer: voltem atrás com a punição? (PM, p. 104)

D. Dudu explica, com suas palavras, a Alfredo que a vantagem de Graziela foi nunca ter “perdido o juízo”. Luciana, ao contrário, foi vista “tropeçando” e, por isso, teve de carregar o peso de sua falha. D. Dudu conta ainda sobre a marca que a mãe quis fazer na filha: Luciana seria marcada como um dos bois do pai, porém, como a marca significava um

símbolo de pertencimento à família, a mãe voltou atrás. D. Dudu, como se pode ver, pensa que o raio poderia ter sido um aviso àquela família, um sinal para que repensassem aquela punição. D. Dudu fala ainda a Alfredo que gostaria muito que Luciana tivesse lhe pedido ajuda há mais tempo, antes que a situação tivesse chegado ao ponto em que chegou.

A conversa entre Alfredo e D. Dudu é interrompida com a chegada de Ana e Dalila, as netas órfãs de D. Santa e sobrinhas de D. Dudu. Com a morte da mãe, Ana e Dalila passaram a ser criadas pela avó, porém as duas não correspondem de maneira adequada aos sacrifícios de D. Santa: são bastante malcriadas e passam a maior parte do tempo na rua, trazendo preocupação para a velha parteira. Alfredo, sem conseguir tocar na comida, refletia sobre sua estadia naquela casa construída para Luciana morar, aquela casa agora “à disposição do ginásio pelo Ginásio escorraçado” (PM, p. 109). Enquanto isso, “a anônima corre as ruas da Babilônia, moendo a sua farinha, passa os rios, não mais a tenra nem a delicada.” (PM, p. 109). Alfredo, então, repentinamente teve o pensamento iluminado: Tomaria a atitude que ninguém tomou. “Cabia a ele, sim. É preciso, é preciso” (PM, p. 109). Alfredo atribuiu a si mesmo a missão de “dobrar os velhos da fazenda”, “desenferrolhar aquela mãe” (PM, p. 109). Alfredo planejou escrever uma carta ao coronel, convenceria as duas irmãs a fazerem alguma coisa em prol da caçula. “Luciana de volta, a culpa que tivesse, a vergonha que fosse, aqui perdoada e dona” (PM, p. 109).

Depois da conversa com Dudu, inflama-se em Alfredo o compromisso com a causa de Luciana. A princípio a história o comove, de modo que ele não consegue ficar alheio a tudo o que ouviu da velha parteira na noite anterior ao primeiro dia de aula; porém, depois de saber quem era a verdadeira dona da casa e de tomar conhecimento sobre o acordo feito entre D. Dudu e os Boaventura para que ele pudesse morar na José Pio, achava menos justo ainda continuar a viver naquelas condições, enquanto a outra andava perdida: “No lugar da outra, aqui no Ginásio, isto que não, que a casa é dela. Do meu dever dizer-lhe: é tua e posso, só por um teu consentimento, atar a minha rede. Aqui perdoada e dona. Só assim é possível morar aqui sossegado” (PM, p. 109).

Momentos depois, após a saída de Ana e Dalila, Alfredo, ainda olhando para o almoço que já estava frio, pensava em D. Dudu reparando em seus modos: o seu mal jeito com os talheres, o seu olhar distante, perdido a se lembrar do vexame no ginásio e de outras passagens de sua vida. Até que chega Nini, prima de Ana e Dalila, vinda do trabalho na fabriquinha de papel, reclamando de sua triste vida de órfã. Nini falava choramingando e perguntava à D. Dudu por que Alfredo havia chegado com o uniforme tão maltratado do

ginásio; perguntou se não lhe emprestaram o dinheiro do bonde, pois o ginásiano parecia ter vindo andando. Nini informava sobre a curiosidade que Alfredo causava na vizinhança da José Pio: “lá no seu Camilo, querem te conhecer. Por estas paragens, um ginásiano é mais que novidade. Aqui na José Pio, és tu só; primeiro e único” (PM, p. 112). Os sentimentos de Alfredo em relação a si mesmo não condiziam com a imagem que construía a seu respeito. Ele era observado e bem visto por todos daquela vizinhança.

Nini passou ainda algum tempo a observar Alfredo, sua aparente tristeza por dentro, seu jeito de comer. Após terminar a comida, Alfredo tenta ficar um pouco sozinho e se retira. Ouvia a voz de D. Dudu ordenando que Nini guardasse tudo, trancasse tudo no cadeado novamente. Os instantes de Alfredo sozinho não duraram muito, pois Nini queria conversar, contar-lhe um pouco de sua história, no tempo em que a mãe ainda era viva. Passado algum tempo, aproxima-se D. Dudu de Alfredo e lhe fala:

Como se tivesse, aquele minuto, sabido a novidade, apanha o Alfredo no caminho do portão, cochichou-lhe: pois não correu que o tio dela, o nosso Coronel Braulino Amanajás Boaventura, havia mandado abrir uma cova num retiro da fazenda com cruz e as iniciais da caçula? Bonecas da menina, os cadernos de escola, o barrete de ouro, o romance de Paulo e Virgínia, a carta em que o pai dizia que a casa era dela, os vestidos, até aquele, que vestiu na derradeira vez que vem para o último dia da festa de Nazaré, olhando os fogos... ali sepultou. O pai teria feito isso tudo oculto, com a ajuda de um vaqueiro de sua maior fiança. Que Graziela ao dar por falta dos teréns da irmã, irou-se: coisa nenhuma tinha de ir para aquela semelhante sujeita. (PM, p. 117)

Tratavam-se de detalhes do que houve na fazenda, após a saída de Luciana. O pai preparou uma cova, a fim de enterrar ali todos os seus pertences de Luciana e tudo o que dizia respeito a ela. Alfredo ficava surpreso com a quantidade de informação que D. Dudu guardava em segredo. Ela cochichou mais ainda: “E o maço de cartas?” (PM, p. 118). Eram cartas que vieram parar, sem querer, nas mãos de D. Dudu, escritas por um certo alguém para o coronel Braulino. D. Dudu pediu total segredo e escondeu as cartas no travesseiro do quarto do casal Boaventura, na casa da José Pio.

Alfredo, já embaraçado com tanta confusão envolvendo os Boaventura, pergunta-se por que havia de ter aceitado morar naquela casa, no lugar da ausente: “Vê-la de volta, vale muito mais que o meu ir e vir, cinco anos, como aluno do Liceu. [...] Perdoada e dona, isto será muito mais que as minhas humanidades” (PM, p. 118-9). Essa declaração de Alfredo será levada bastante a sério por ele, uma vez que sua busca por Luciana passa a ser uma de suas prioridades, mais até que o próprio estudo. Foi assim que ele pensou em escrever uma



carta a seu pai, pedindo que ele intercedesse por Luciana, afinal era amigo do coronel Braulino e este sempre ouvia com muito respeito as palavras do Major Alberto Coimbra. Alfredo, agora, ao invés de pedir o Dicionário de Latim, pediria ao pai uma palavra em favor da Luciana. “Por que nunca se falou do assunto no chalé?” (PM, p. 119), Alfredo pensava sobre o coronel Braulino: “Morria de vergonha? Vergonha tivesse mais de ter varrido a filha da fazenda. Setenta vezes sete, meu Barba do Imperador. Perdão? Luciana não pediu, não pedia, falou a velha parteira. E quem que tem que pedir?” (PM, p. 120).

Alfredo cercava a casa da José Pio com o seu olhar: “Aqui luz não se abre, ainda cheiram à tinta as paredes, a verniz as cadeiras; dissolvidos em sombra e mofo, na moldura, a barba do Delabêçoe e a mulher. E desta, o olhar falando: aqui o pé não pões, cachorra” (PM, p. 121). Ainda sobre a casa: “As janelas da frente, abriam? Tentou mirar-se nas vidraças, escuro-escuro, o lustre a modo que ia despencar; sentou-se na cadeira de embalo, rangeu a palhinha. E tudo aqui pedindo: me usem, me usem” (PM, p. 121). Ele sai pelo portão de ferro “por aqui ela há de entrar, sim, por minha mão, que a casa é dela, e a luz, e a cristaleira, e a cadeira de embalo” (PM, p. 121).

Alfredo resolve sair, caminhar pela rua: “Curioso, agora duas buscava, Andreza e Luciana; a culpa, ou castigo, delas era o de terem deixado de ser meninas? Está em ambas o que lhe falta para ganhar o mundo como homem?” (PM, p. 122). Distraído, nem desconfiou de que estava sendo chamado por duas senhoras que passavam na rua: Abigail e Ivaína. Alfredo se junta às duas mulheres, moradoras da José Pio, a pedido de Abigail, para acompanhá-las em sua caminhada. Essa caminhada é narrada em 32 páginas. Durante a caminhada, Alfredo fica sabendo mais sobre a casa onde se encontra hospedado.

Abigail contou a Alfredo que aquela casa fora construída sobre a casa dos Juruemas, uma família, cujo patriarca, avô de Abigail, era comerciante de vísceras bovinas. Como dominava o comércio na região, o avô dela era detentor de “um casarão de seis janelas, patribanda com o anjinho de gesso no topo, frente de azulejos iguais aqueles do Palacete Pinho” (PM, p. 124). Abigail conta a história da casa, sentindo saudades do tempo em que a família tinha posses. Ocorreu que um dia, não só os negócios começaram a fraquejar, como o casarão onde os Juruemas davam muitas festas, veio abaixo. Abigail, no alto de sua curiosidade, fica instigando conversa com o ginasião, para saber em que parte da casa ele dorme, quer saber como é a construção por dentro. Ouvindo toda aquela história de Abigail, aumenta em Alfredo a sensação de estar dentro do que se acabou. Abigail também falou sobre D. Brasiliana, a taberneira da José Pio, que era conhecida na vizinhança por ser

contrabandista: “O quarto daquela mulher é um camarim de coisas que a Alfândega nem adivinha. Da Guiana, de Iquitos...” (PM, p. 127). Ao fim do passeio de Alfredo com as duas senhoras, finaliza-se também a primeira parte do romance.

Na segunda parte do romance, ocorre a vinda do coronel Braulino Boaventura para Belém. Ao chegar em frente à casa da José Pio, ele bate palmas, ninguém responde. Imediatamente, à lembrança vem: “Ela, na fazenda, (como coisa que foi ontem!) lembrava-lhe: Mas não me deixe de pôr a campainha elétrica que lhe pedi, um botãozinho do lado de fora de se apertar, olhe-olhe que eu quero. Esqueceu-se. Tal pedido, de quem fez, agora nunca?” (PM, p. 159). Era a Luciana viva nas lembranças do pai.

O coronel torce a maçaneta, sacode a porta, fazendo barulho para apagar da mente aquelas recordações, a dúvida, a voz dela, os seus passos na calçada. Ele queria entrar depressa, para fugir. Ele podia entrar sem bater, pois tinha a chave no bolso:

Tinha de abrir com aquela chave, aqui no bolso, e agora na mão, queimando os dedos. Chave que deu a ela, a ele devolvida numa tira de papel assim escrito a lápis: “chave, só tenho a do cemitério”. Esta chave, custando a abrir, como esqueceu de enterrar também? Esquecimento, só? “Tome, mea filha, a casa pronta, a chave é sua, é a primeira a abrir, quando embarca?” (PM, p. 159)

Apesar daquele sepultamento simbólico e de insistir na falsa morte da filha, o coronel Braulino não podia enterrar a Luciana que surgia em suas lembranças. Na casa, “entrou com a filha no braço, a Usina apitando, puxou do colete a corrente, olha o relógio, quinze minutos atrasado, o quarto de hora a mais na fazenda, a menos na cidade, os quinze minutos valendo quinze anos em que parecia trazer a filha” (PM, p. 159), mas era sozinho que ele entrava. Na lembrança do pai, Luciana aparecia tão viva:

Nunca, nunca viu a casa em pé; desta só o projeto; o andamento da obra, ela seguiu de longe, como a sua miragem. Ou sua sombra. Sabia a casa de cor, sem tirar o pé da balança da sela, o dia no campo, “papai, o alpendre”, papai, o gradil, papai o caramanchão”. Ela num galopeio sustancioso no lavrado, tudo da casa, de cor sabia. (PM, p. 159).

A lembrança citada, corresponde ao momento em que a caçula encomendou ao pai cada detalhe daquela casa onde gostaria de morar. A cena da menina, montada no cavalo, galopando, enquanto pedia um alpendre, um gradil, um caramanchão para a casa nova vai

atravessando o pensamento do coronel. Mas essas lembranças são constantemente cortadas pelos acontecimentos do tempo presente, em que o coronel se encontra. As cartas de Alfredo chegaram às mãos dele, quando já estava em Belém: “O raio não foi um sinal?” está na primeira carta. Sete, setenta vezes perdoar, vem na segunda. Na terceira: estou no lugar, nesta casa, que não é meu. Cuidado que o chão está é demais liso” (PM, p.171).

O coronel Braulino havia viajado a Belém para tratar de sua “questã”, não respondeu as três cartas, mas leu e retrucou: “E agora esse, fedendo a cueiro, aqui em casa, querendo advogar?” (PM, p. 173). Alfredo mandou as cartas, sobretudo, porque desconfiava de que o coronel saberia localizar a filha em Belém. Na angústia das incertezas, Alfredo ficava a pensar consigo mesmo por que Luciana não se defendeu com um não; por que não negou a acusação; não disse um “ai” a seu próprio favor. A mãe dela, D. Jovita, disse que a viu no tabocal, no escuro, e com essa visão, com a sua verdade sobre os fatos, condenava a filha: “não vai que a imunda não pode ser vista por um homem” (PM, p. 173), dizia D. Jovita ao marido. Alfredo, posteriormente, tentou saber de D. Santa mais detalhes:

- E Luciana, me diga, d. Santa. Sei que a senhora sabe. Onde?
- Não sei, meu filho, já te disse mais de uma vez que não. Cuide, cuide é do seu estudo. Luciana é do mundo dela.
- Dela só, não, d. Santa. Meu também. Me diga. Me diga ao menos o rosto dela. A senhora bem que sabe. Que idade tem agora?
- Dela as feições até que se apagou de minha vista. Não. Não tem mais remédio. Não viste? Ela? Nasceu num mês de março. Que quem pegou ela fui até eu. Deve de andar pelos vinte um ou vinte e dois. Sombra dela os do fundo roubaram, foi. Não tem mais remédio.
- Fez bem não ter visto nada. E ela? Ela, então, já é o teu estudo? Te condoeste tanto assim, que é o teu estudo?
- É, sim. É. (PM, p. 188).

Esse diálogo entre Alfredo e D. Santa foi umas das tentativas dele de obter mais respostas, mais detalhes, para que, então, ao menos, pudesse procurar a pessoa certa. Alfredo desconhecia a fisionomia da desaparecida e não fazia a menor ideia da idade de Luciana. Foi então que se preparou para dizer à velha parteira, como em um desabafo, tudo o que estava vivenciando: falar de como Luciana interferia em sua concentração nos estudos, na sua vida de ginásiano e de como ele se sente morando naquela casa.

Oiça, d. Santa, oiça este que perdeu o sossego para o estudo. A desabençoada sem sombra atravessa a aula, salta da cara dos mestres, espia de dentro da carteira, é abrir o livro e das letras voa a imagem, não o rosto que não conheço, sombra, o raio, o tabocal, a nudez sangrando no celim, nas folhas da Bíblia, anônima num beco. Sem olhos sem boca, sem faces, rosto oco, na pupila do pai, visão da tia, oh moinho oh rio, oh Babilônia. Este lugar, que é dela, me queima. Na José Pio, estou

em cima de uma família de fantasmas, os Juruemas, debaixo de uma família de coveiros, os Boaventuras. (PM, p. 189).

D. Santa, então, narra a Alfredo a história que deu origem à “questã” do coronel Braulino, para tocar em um assunto que interessaria a Alfredo. Trata-se de uma história anterior ao acontecimento do raio: Havia uma parte da terra da fazenda dos Boaventura, no Marajó, onde corria o rio Jandiá, que secou. “O que lá morou e morreu e sobrou, quem adivinha? Luciana quis saber? A água que ali parou, coalhou” (PM, p. 190). Luciana se agarrou àquele lugar, passava horas ali. “Aprende com as cobras’ disse a mãe chocando o cisma-cisma” (PM, p. 190). Luciana andava a cavalo por aquela região, ao pôr do sol, “debandando guará e garça, como coisa que ia ali enterrar seus sonhos ou pedir um encanto. Contava que os peixes, bichos, dali moradores então que conheciam ela, com ela se entretiam” (PM, p. 190). As irmãs a chamavam de doida, avisavam que um dia ela sumiria naquele lugar, sem dar lembranças. Luciana criava e dava respostas que contrariavam mais ainda a fala das irmãs: respondeu certa vez que mergulhou com o cavalo por lá e, de lá, saíram os dois limpos e enxutos. A mãe de Luciana:

‘Esta não nasceu de mim, mas daquele aturiá’, resmungou a mãe. O certo é que a Jovita chega de cismar que emprenhou dum bicho lá do mangue, prenhez feita de longe e que botou no mundo a criatura. Cismação de Jovita moradeira de lago. Jovita, no que cismou, cisma feio, atravessado. (PM, p. 190)

Luciana, que era mais distante das irmãs, passava horas sozinha pela beira do rio “coalhado”, como que desejasse um encantamento. “Está chamando o pai’, chegou da mãe dizer, logo fazendo cruz” (PM, p. 190). Um dia, Luciana chega da terra baixa, tomada por semelhante sono, dizendo que a baixa havia ficado tão bonita da chuva. Fez-se o luar e a baixa virou rio de novo. Luciana disse que iria embora pelo rio Jandiá correndo. Ardia em febre quando falava, mas no outro dia estava boa. Nessa história contada por D. Santa é possível ler algo de maravilhoso em Luciana, como se ela tivesse sido de fato encantada. Talvez não fosse à toa a intimidade que a menina tinha com os bichos, com a água do rio Jandiá, que fazia com que ela dedicasse horas do seu dia àquele lugar. Alfredo, inquieto, queria saber do rapaz do tabocal. Queria saber quem era o rapaz com quem Luciana teria sido vista no tabocal. “Pra te dizer, não sei” (PM, p. 190), respondeu a parteira.

D. Santa só era convicta de que a história de que Luciana era gerada de bicho era uma maneira de a mãe esconder a maldição que lançou sobre a filha. Descontou na caçula o erro que foi cometido por ela mesma, a própria mãe. A velha acreditava que a sobrinha tinha sido vítima de inveja também: “Não sei mas me dá uma coceira cismar que a mea sobrinha

foi flechada, um olho do fundo flechou ela no Jandiá, me perdoa a Nossa Senhora. Também as invejas flecham envenenado” (PM, p. 192). Alfredo insistia, para que D. Santa não mudasse o rumo da conversa:

— E o rapaz no tabocal? Quem? A mãe não diz? Flecha da irmã?  
 — Tu viste? Tu tiraste fotografia? Me dá uma testemunha. Ela ao menos abanou a cabeça confessando? A mãe? Só que fez foi arrancar a filha de dentro do escuro, escuro, mais escura que o escuro estava a Jovita atuada de uma fúria, conta no dedo o quanto bateu na filha mas bateu, já não batia no corpo mas lá dentro, querendo arrancar a alma como se arranca tripa de boi. Mas Luciana a alma arrolhou por dentro dela. Sangue coalhou no chão. A irmã?  
 Calou-se. (PM, p. 192)

Sem testemunhas de que Luciana havia de fato cometido alguma falha e sem a confirmação dela própria sobre a veracidade da acusação que a mãe lhe fazia, D. Santa questiona a culpa da sobrinha, afinal somente D. Jovita viu o erro, mais ninguém. Como responder as perguntas de Alfredo? Tudo o que Alfredo conseguiu descobrir, todos os trechos da história que conseguiu juntar eram suficientes para crescer nele um senso de justiça em prol de Luciana. Ele não conseguia ficar indiferente àquilo tudo e compactuar com aquela injustificada ausência da menina que ameaçava sua tranquilidade, sua paz com os estudos.

A narrativa do romance finaliza com uma questão levantada por Alfredo a si mesmo, que implica em uma decisão. Passados três dias do trote, ele volta ao ginásio e assiste às suas aulas. Ao retornar para casa, no caminho, vê passando próximo a ele uma velhinha. Ele se pergunta se não seria D. Santa. Imagina ouvir dela, finalmente, a informação secreta, a confidência pela qual tanto ansiava; imagina até estar ouvindo onde se encontra Luciana, que ela estaria bem próxima; imagina que seu encontro com a ausente seria, finalmente, a sua primeira aula no ginásio:

Um segredo dela bem no ouvido, e sem mais palavra, no mesmo ar de confidência e pressa, a velhinha se despedia. Sozinho, na praça, puxa um fôlego. Era? E lá, tão perto, quem ia adivinhar, e desde quando, meu Deus? [...] Quem vou ver e que vou eu dizer e ouvir? Como se fosse, desta vez, de vera, de vera, ouvir a primeira aula. (PM, p. 206-7).

Infelizmente, ele percebe, em seguida, que não passava da sua imaginação; impressão sua ter visto a velha parteira. Não era D. Santa, nem ninguém. Alfredo então pensa: “Sigo sem rumo ou vou na Ponte do Galo?” (PM, p. 207). A resposta para essa pergunta, que fecha a narrativa do romance, é respondida quando lemos o título do romance seguinte.

## 1.2. *Ponte do Galo.*

Semelhantemente ao romance *Primeira Manhã*, o romance *Ponte do Galo* também tem sua história dividida em duas partes. A primeira parte narra o período em que Alfredo passou em Cachoeira suas férias escolares com a família, por essa razão, não obtemos informações novas a respeito da personagem Luciana. Por outro lado, é possível reunir os acontecimentos em que Alfredo reflete sobre Luciana. A narrativa de *Ponte do Galo* inicia-se com Alfredo abrindo a janela do chalé, após sua chegada em Cachoeira, de férias do Ginásio. Lembrava-se das quarenta noites que durou a morte do irmão, Eutanázio; da saleta onde o irmão passava todo o tempo da sua doença; Alfredo lembrava-se, inclusive, de certas passagens envolvendo conversas entre os dois, em que o mais velho confienciava o que sentia ao mais novo. Muitos nomes surgem durante essas recordações de Alfredo, que há tempos não ia à Cachoeira: Irene, Felícia, Seu Cristóvão. Uma das primeiras coisas que Alfredo fez foi visitar a casa da falecida nhá Lucíola, sua antiga cuidadora. Chegando lá, ele encontra a irmã dela, Dadá, naquela ocasião, doente, solitária e sem os cabelos.

Os dois conversam um pouco, um percebendo as mudanças que o outro havia sofrido com o passar do tempo. Em seguida, é resgatada pela própria voz do narrador a sina que perseguia as noivas em Cachoeira: todas acabavam sem noivo; eram abandonadas; ou faleciam antes do casamento, como ocorreu com nhá Lucíola. A própria Dadá, que sempre quis se casar, não conseguiu. Ela teria perdido os cabelos por ter sido abandonada por um pastor. Alfredo se pergunta quantos anos separavam a história de Dadá da história de Luciana com o pastor do Mutá; Diziam que o pastor que abandonou Dadá em muito se parecia com Dr. Edmundo Menezes, noivo da falecida Lucíola. Por conta disso, Dr. Edmundo acabou virando lenda naquele lugar:

Em Cachoeira, a velha Marciana espalhava: montado desta vez na Bíblia, voltava o Dr. Edmundo, desta vez para levar Dadá. Não, não levou. Só lhe levou foi o cabelo. Fincada na solidão, com a velha casa caindo-lhe por cima, nem o Dr. Edmundo, na figura dum pastor, a tirava dali. (PG, p. 20)

Alfredo ficava a refletir sobre o fado das moças de Cachoeira, todas sem noivo, isso quando não morriam vestidas de branco. Alfredo pensou em procurar a velha Marciana que tudo sabia em Cachoeira e era dada ao conhecimento do sobrenatural, pois parecia haver caído sobre Cachoeira a maldição dos Menezes (família da região de pessoas mau caráter).

Alfredo se questionava se essas moças acreditavam em maldição. “E por que morria tanta moça, vestidas de branco, como noivas? De tanto varrer o pé perderam o casamento? Alfredo queria ouvir as vivas, saber o que pensavam. Cada uma à espera do Dr. Edmundo? E que dirá a Bitá pelos sete noivados sepultada?” (PG, p. 21). D. Amélia pedia para o filho deixar essas moças sossegadas:

- Em sossego? Em paz é que não estão. Onde mora a velha?
- Me andas tão, saído, muito do ousadioso, rapaz! Com a velha Marciana? Sabe o que ela tem escondido por lá? Sabe o que ela guarda? O café que ela vai te dar? Até onde tu com a tua abelhudice?
- Conversazinho só, mamãe. Café é que não tomo.
- Que tanto indagar esse! Te mete com a velha, te mete! Alfredo de tão abelhudo redobrou: que então sabia a velha Marciana da menina, agora moça, aquela que nunca mais? Ou de Luciana? (PG, p. 21)

Alfredo queria encontrar na velha Marciana as respostas para as suas perguntas, além de poder dizer algo em relação às noivas de Cachoeira, a velha poderia saber algo sobre Luciana. Alfredo, na verdade, não se esquecia de Luciana, principalmente quando se preocupava em entender o que acontecia com as moças daquela região, com Dadá: “Estava aqui para visitar Dadá ou desatar-lhe o pano na cabeça, saber das relações dela com o pregador, tudo por causa de Luciana, esta de quem tomei o lugar na casa da José Pio e no Ginásio?” (PG, p. 23).

Visitar toda aquela gente que não via há tempos, aqueles lugares, ouvir as histórias era promover um encontro do seu passado com o seu presente conflituoso, cheio de questionamentos. Alfredo percebe isso ao reencontrar Salu, leitor e conhecedor de clássicos da Literatura, que ajudou na educação daquele menino Alfredo que corria com os carocinhos de tucumã nas mãos. Ele sente-se embaraçado ao ver que agora Salu o olhava “que nem soldado diante do capitão” (PG, p. 28), afinal Salu não sabia o que o Ginásio tinha feito de Alfredo e julgava agora que não podia mais olhá-lo como olhava antes o pequeno Alfredo. Ele não era mais aquele menino de antes, agora pesava-lhe o Ginásio, o temor pela mãe, a busca de Luciana e os seus bruscos receios de viver.

O Ginásio. Ou tudo era porque, quase a caminho de obsessão, Luciana, a seu lado, lhe dizia: “Não te envergonhas que eu não esteja aqui e mores em meu lugar na minha casa? Largando a pele, fazendo sangue, me fecharam no quarto, me ouviram? De mim só queriam a culpa confessada. E foi? Sabias? Tens de mim ou deles qualquer certeza? Será que se deu no tabocal aquilo que a mãe viu? Pedi o Ginásio, me deram uma porta da vida na Padre Prudêncio”. Assim a seu lado lhe fala Luciana. (PG, p. 28)

Assim, Luciana nunca sai de seus pensamentos. Alfredo procura saber com a mãe sobre as cartas que enviou ao pai, perguntando sobre a menina, pedindo que intercedesse por ela:

- Mamãe, e as minhas cartas? Que disse o papai?
- Só quem não te conhece... Tu... Teu pai não se mete naquela questão. Também não é do teu bico. Quem te parafusou a cabeça?
- O estar lá na José Pio, mamãe. Me diga a senhora o que sabe, o que pensa. A mãe, acenando para o lado do quarto onde o Major dormia, cochichou:
- Pra que que tem poço?
- Poço?
- Fez sinal que ele baixasse a voz:
- Sim, poço, seu fedorento de maracujá. Ao menos uma cuia d'água na cabeça ao pé do poço, agora mesmo, axi... Vai, espera, toma toalha, toma sabão... Te esfrega com sabugo de milho, seu emaracujado.
- [...]
- No aparador te deixei um pires de canjica. Teu pai falou.
- Falou? Das cartas?
- Falou mas de ti aí na rua, só rua, só rua. (PG, p. 50-1)

Dona Amélia não tem o menor interesse que o filho se envolva na questão de Luciana, pois ela não deseja que ele perca o foco nos estudos e deixe de se concentrar naquilo que realmente lhe diga respeito. Alfredo, passados alguns dias, mal findaram as férias, decide voltar para Belém, sem que seja para a casa do “Delabença”, o coronel Brulino: “Mamãe volto hoje. Mas pra casa do Delabença, não”. (PG, p. 89). D. Amélia alegou que o filho estava fugindo, ainda não era tempo de voltar e a mesada só sairia no fim do mês. O filho rebate e defende o próprio comportamento, fazendo-a lembrar-se do dia em que ela fugiu do hospital em Belém, sem que ninguém soubesse, nem mesmo ele. Alfredo tenta atingir a mãe tocando em certos problemas que ela escondia e não revelava nem mesmo a ele. Doía em Alfredo o silêncio da mãe, que não contava os próprios problemas para o filho, mas ele se arrepende, por acabar provocando o sofrimento dela com suas palavras:

Não devia ter indagado do hospital. A mãe chega a Belém, entra e foge do hospital, erra pelas ruas, some-se sem uma explicação, até hoje. Será que desde a cena antiga, nas ilhas, com o tio, apanhando, muda, e a ouvir gritos, trancou a alma? “O pai, ordinária! Diz o pai! Quem?” Com o filho afogado, também se foi a resposta, a verdade. O cantar da mãe, naquela noite de São Marçal, nada mais era senão chamando o filho que a maré levou (JURANDIR, 1971, p. 90)

O arrependimento de Alfredo veio junto com a lembrança da história da mãe, antes mesmo de ele nascer: D. Amélia, pega pelo irmão Antônio, aos gritos, quando foi descoberta a sua gravidez do primeiro filho, que mais tarde morreu afogado. D. Amélia engravidara estando solteira. Essa lembrança das agressões do tio contra a mãe é evocada por Alfredo no



romance *Primeira manhã* também, logo que ele ouviu a história de Luciana: ele pensa na mãe “que podia também ter sido arrancada do tabocal pelo irmão Antonio, tal qual Luciana neste primeiro dia de Ginásio” (PM, p. 34). A relação feita por Alfredo indica a sua percepção de duas mulheres silenciadas, mudas em seu castigo, por motivos semelhantes, por culpas parecidas. O primeiro filho de D. Amélia “não tinha pai” (pois não havia um marido) e a resposta para a pergunta do irmão Antonio, “O pai, ordinária! Quem?”, nunca foi respondida. Alfredo se incomodava com o silêncio de sua mãe em relação às suas perguntas; sua mãe que não lhe revelava seus pavores, seus medos, talvez tenha ficado muda, de alma trancada ao ouvir os gritos do irmão, ao ter apanhado como apanhou; seu silêncio talvez fosse o mesmo silêncio de Luciana.

D. Amélia pede que Alfredo aguarde, pelo menos a venda do porco, para que ele leve o dinheiro na viagem:

— Não, não se incomode, engorde mais o porco. Ali na casa do Delabencoe é que não posso mais. Que fizeram da moça? Que fim deram dela? E aqui em Cachoeira o Capitão esporeando gente, de botas dentro d’água? E tudo o mais que sei deixei de saber, que soube, não soube, que nem lhe posso contar. (PG, p. 90)

Em meio ao diálogo com a mãe sobre os assuntos que o incomodam, Luciana é mencionada novamente, mais adiante:

“Mas não podemos conversar um pouco?” quis ele dizer e disse:

— A senhora chegou mesmo a conhecer a Luciana?

— Me deixa primeiro espiar essa tua cabeça...

Alfredo esquivou-se, temendo fugir num safanão, vendo-se, ou menino, ou mandado pela mãe para os botijões do boticário, dosando calomelano e sal amargo.

— Dá cá a cabeça, menino. Quem sabe um piolho, não? Um, podes ter pegado, algum, com teus novos conhecimentos por aí. Tamanho rapaz com lêndeas. Então, naquela noite, nem um maracujá pra mim, não? Tu! (PG, p. 93)

De nada adiantava tocar no assunto, porque ela desconversava; D. Amélia pedia que o filho lhe contasse sobre o Ginásio. Alfredo falou-lhe quase tudo, menos do trote, da humilhação, do autoritarismo dos professores, para que ela continuasse a se sentir orgulhosa de ser mãe de ginasião. Depois disso, nenhuma palavra sobre Luciana. Até o dia de sua viagem, Alfredo tem contato com os problemas em Cachoeira gerados pelo autoritarismo dos Menezes. Mais ódio sentiu ainda, quando soube que Edgar Menezes falou mal de sua mãe, “que o mal do seu Alberto era ter no chalé aquela preta” (PG, p. 118). Enraivecido, às vésperas da sua partida, ele brandia: “Eu, doutor, varria os Menezes? O diploma limpava o

rio e o campo? Me respondam. [...] Ao menos não meta a mão na água do rio, Capitão, evite tocar no rio, evite falar desta mãe. Mas tudo aqui corre o risco de ser tocado pela mão do Menezes” (PG, p.119).

Na segunda parte do romance *Ponte do Galo*, Alfredo já está de volta a Belém. Inicia-se com D. Brasiliana, personagem que aparece de maneira breve na segunda parte do romance *Primeira Manhã*. D. Brasiliana mora também na Rua José Pio e nutre uma admiração por Alfredo que, como já foi dito, era o único estudante ginásiano da rua. Alfredo não tem muita confiança na taberneira, pois, ao ser chamado por ela para conversar, ele sempre tem a impressão de que ela está mais interessada em conseguir informações sobre a vida dos Boaventura. D. Brasiliana, contrabandista, mora nos altos de uma construção, onde embaixo, fica uma taberna. De dia é taberneira, à noite o ofício é outro. No romance é feita a menção ao mirante da contrabandista, a sua janela de onde tem vista privilegiada para a chegada da mercadoria pelo porto: “Será que tem subterrâneo entre a taberna e o ponto, seja Reduto, Romariz ou Curro Velho, onde desembarca a carga clandestina? E que caminhos há entre a Corte da Justiça e o mirante da D. Brasiliana?” (PG, p. 121). O fato é que D. Brasiliana é muito bem relacionada, assiste às audiências no Foro e mantém contato com os advogados, “perfuma as audiências, escuta o júri, senta nas galerias do Conselho Municipal, íntima de todo o poder legislativo estadual” (PG, p. 122).

Ela vê Alfredo passar e começa a lhe falar do seu interesse pelas leis, fala da sua familiaridade com os textos jurídicos que o escrivão do Foro lhe confia e vai dizendo ao ginásiano:

Pensa que já não enfiei olho naquele, bote o tamanho, auto da Questã dos nossos correligionários, o nosso Coronel Barba do Imperador? Quando que desata a tal querela? De quanta perna é o nó? Quando dão por demarcado definitivo a demarcação das terras? Mas a Questã, meu filho, me permita que vos diga, é a da filha dele. Depena a menina, enjeita a criatura, larga a filha no deus dará? Questã da moça, sim. Por isso questiona-se. (PG, p. 122-3)

D. Brasiliana então já conhecia a “Questã” do coronel Braulino, assim como a história da caçula. Fazia juízo contra a decisão do homem de valorizar tanto suas propriedades, suas terras a ponto de esquecer a filha perdida, entregue à própria sorte. Ela continua: “Propriedade dele, demarcada por ele e a velha dele, gerada do sangue dele e da tapuia braba, o verdadeiro é a filha que virou de todos, ou estou metendo o bico?” (PG, p. 123). Reforçando o seu posicionamento, D. Brasiliana diz que é por essa propriedade, a filha, é que o coronel deveria empenhar a sua alma, prevendo que, no final das contas, vão se

acabar os bois nas mãos do advogado e nada mais vai sobrar. “Sim, há de ganhar, quando só lhe restar o dia e a noite, com a caçulinha — livrai ela, bom Deus — servindo de estudo na Santa Casa, retalhada pelos acadêmicos” (PG, p. 123). Após essas declarações, baseadas em seu senso de justiça, D. Brasiliana aconselha Alfredo a estudar para ser advogado, diz que deseja estar viva para presenciar a sua colação de grau e se coloca à disposição dele para que ele possa, futuramente, abrir seu escritório. Finalmente, como se adivinhasse a busca que Alfredo empreendia por Luciana, ela pergunta se nunca passou pela cabeça dele onde poderia andar “a princesinha”.

— Princesinha?

— A caçula do Imperador? Que isso dói, dói. Dói, sim. Doer, dói.

Alfredo relutava, atraído, escabreado. Com semelhante taberneira, não. E tinindo por dentro: era? Ela sabia? Valia a pena escutar, escutar, até que aquela corda solta deixasse escapar o endereço, a pista...

— Uma coisa que eu, não por ruindade nem por má abelhudice, queria saber. Sei que a sua curiosidade é igualzinha. Ou mais? Muito mais?

Beijo da taberneira engrossou, o olhar alcovitava, o rosto crespo, o temperinho de goela, mãos em bandeja. A moura lhe oferecia a errante? Lhe dizia: “tu querendo, te levo aonde”? (PG, p. 123-4)

D. Brasiliana podia não saber o endereço de Luciana, mas sabia outro dado confidencial sobre a família Boaventura, algo que D. Dudu quase contou a Alfredo, mas achou melhor omitir. O coronel Braulino Boaventura tinha uma amante em Belém. D. Brasiliana ironiza a barba comprida do coronel e a sua postura de homem respeitoso, revelando que, por debaixo daquela barba, ele esconde a sua Geralda da Tito Franco.

Cada um sabe onde é a sua postema, que isto de honra é mais conforme da boca pra fora, só se escreve nos documentos. Mas a desonra, na desonrada, sangra sempre mais. Só estou é o pai dela. Muito que bem, vamos e viemos, o pai dela, que bela barba! Uma barba da antigüidade, uma lâ de carneiro, tão da respeitosa, cada fio um pergaminho. Mas se meta, faz favor, debaixo do pano preto de sua máquina fotográfica e me tire uma chapa do senhor de respeito e posição e descubra atrás da barba aquela tetéia que ele tem, de casa montada, garrafa de leite na porta e pão que o padeiro deixa na janela. Pendurada na barba do respeitoso, a Geralda da Tito Franco, uma curiboquinha que cansei de ver amanhece anoitece no curral do Boi pelo São João (PG, p. 124)

D. Brasiliana tem mais informação da vida do coronel Braulino do que Alfredo poderia imaginar. Ela conta toda a história que sabe, a fim de desmascarar a expressão honrada do coronel Delabença, que sustenta uma barba, como quem sustenta a sua moral e seus bons costumes. “O barba do imperador” anda envolvido com uma mulher que, segundo D. Brasiliana, antes vivia das sobras do mercado, andava “coçando os cotovelos” (PG, p.

124) e que, hoje, vai de carro ao comércio e come filé todos os dias. Descontente, D. Brasiliana continua: “O filé, o senhor de respeito não tirou da filha? Que uma boa quantidade de boi a filha ter tem, por lei, me mostre o parágrafo que diz o contrário?” (PG, p. 124). Mais inconformada com a postura do coronel em relação à filha, ela interpela Alfredo:

Ao menos mande saber, peça uma informação, procure a polícia, sobre a filha dele comendo bucho de viração nas Voltas da Tripa que esta cidade tanto tem. O senhor que começa a vida, e estuda, ao menos me desdiga, mas me responda, quanto dá por aquela barba? E vá contando os passos da filha dele pela noite, calcule e escreva os algarismos. (PG, p. 125)

Alfredo ainda se demorou um pouco na taberna de D. Brasiliana, esperando que ela lhe contasse o que tanto queria saber. De tudo o que disse a ele sobre o coronel Braulino, D. Brasiliana pediu total discrição, pediu sua palavra de que não contaria a ninguém. Alfredo sentia uma “confusa, gulosa esperança. Ou recusava a confiança, por não crer no que ia ouvir? Temia, um temor culpado. Aquele ‘Ou mais? Muito mais?’ da moura gerava nele uma ansiedade torva, contaminava-o.” (PG, p. 125). Alfredo temia ouvir algo desagradável sobre o destino de Luciana, mas seja lá qual fosse esse destino, D. Brasiliana não dizia. Alfredo “Ia ouvir o endereço para ajudar a deserdada ou deserdá-la ainda mais?” (PG, p. 125). O temível destino, o endereço que deserdaria Luciana ainda mais, muito provavelmente, as esquinas da prostituição.

Alfredo passou alguns instantes a mais na taberna de D. Brasiliana, envolvido por aquele tom da conversa dela. O mais que ela lhe falou foi do dia em que ela encontrou o coronel Braulino bem vestido e que este a tratou como “senhora”, como “dona”. Alfredo percebia que D. Brasiliana queria se exhibir: “via nos olhos dela o tanto querer gabar-se, a lisonjeira compostura pelo pescoço, pela blusa abotoada, descia subia o bracelete. A taberna cheirava a lenha verde” (PG, p. 126). Assim, Alfredo percebeu que ela não tinha informação relevante que o ajudasse na busca por Luciana, não adiantava mais investir naquela conversa. D. Brasiliana era mais uma curiosa do que uma fonte de dados para Alfredo. Isso fica visível, quando ela comenta com Alfredo o que disse ao coronel:

Eu nem me mexia. Eu primeiro, pra cortar conversa assim de mão na cara, quis mentir: olhe, Coronel, que eu vi a sua filha. Mas, valha a franqueza, eu queria medir o comprimento da conversa, quantas voltas dava, quantos nós desmanchava o tão cerimonioso. Então quando ele parou, tão ar de sr. presidente, me mexi, até que muito enfiada por fora, por dentro, me vissem por dentro, o meu tanto rir: Mas, Coronel, por favor não se ofenda, desculpe lhe indagar, não é de minha conta, que eu sei. Além dos meus compromissos, e a D. Geralda lá da Tito Franco? E a sua senhora? Tem o deferimento de sua senhora? Que bicho viu nos meus olhos, na

minha voz, não sei, o velho selou a boca, passou a barba pela palma da mão. (PG, p. 126-7).

Na primeira oportunidade, Alfredo se despede da taberneira, para se afastar do local. Deseja tomar um banho para se desfazer daquele momento com a taberneira, da fala dela “para limpar-se do orgulho indigno, o dele, da reles soberbia e ao mesmo tempo daquela intimidade com a taberneira, os dois contra o velho que me cede a casa... A casa! De Luciana, isto sim. A casa! Pois de tudo isso que se sabia do barba de bode? Ou a moura inventava?” (PG, p. 127). Alfredo agradava-se do modo como D. Brasiliana o tratava, dando certa importância e destaque a ele, contudo, ele sabia que isso não era o suficiente para dar crédito ao que ela dizia. Principalmente, porque as netas de D. Santa passavam pelo balcão da taberneira e seguiam sempre o rumo do porto, viviam na rua. Havia uma desconfiança de que D. Brasiliana influenciava negativamente aquelas meninas

Mas podia se fiar nela? Quem sabe não indicou à errante os tais rios? Leis, queria estudar a ludibriosa. Alta do pé da vala. Até onde passaste a conversa nas duas netas, por tua mão levadas? Bastara um repente as netas ao teu balcão e dali saíam naquele rumo? Razão tinham os maridos em proibir suas mulheres e filhas de pisar na venda. D. Brasilina, vá ver, disfarçava uma aversão à família Boaventura, um propósito de ganhar a mercearia no Pinheiro, com os fundos para o rio, à feição do contrabando? Ou puxava conversa para saber mais da família, esmiuçar, ganhar o atalho que a levasse até ao calcanhar de Luciana. (PG, p. 128)

Nas próximas páginas são narradas as peripécias das netas Ana e Dalila, que D. Santa tanto protege, fazendo vista grossa em relação ao comportamento das duas. Avançando mais na história, em busca de informações sobre Luciana, temos Alfredo comunicando a D. Dudu que irá morar em outro lugar, na Rui Barbosa ou no Palácio das Musas. D. Dudu rebate “Mas tu mesmo não disse que lá na Rui Barbosa lá é um ovo que teus primos mal se acomodam?” (PG, p. 146). Isso tudo para não ter mais que continuar a morar na casa de Luciana. Mas D. Dudu emenda a pergunta:

— Ovo o Palácio das Musas?  
 — Pagas com vento o aluguel? Podes? Menino, tuas nuvens com um sopro vão-se.  
 — No Palácio das Musas, mora o vidente, mora o comedor de fogo, mora o velho palhaço, mora o consertador de piano, mora paralítica uma velha trapezista e senhora cega que dá passe e água fluida.  
 — Me disseram que lá a porquidão é tanta por todo o sobrado!  
 — Tem muita janela, muita poeira, quartos vagando, a dona da casa cria picota e pássaro. Vou morar no sótão. É perto do Ginásio.  
 — Sair daqui só com ordem da tua mãe, tem paciência, que foi com ordem dela que te recebi. Se e por tua cabeça, cabeçudo, a cabeçada é tua. Que contas vou dar de ti pra tua mãe, lá bem sossegada, sabendo que estás comigo sem desvalia? É

por ter trancado a porta da rua? Queres a chave da porta? Amanhã é tua tarde de francês, te aprecia, menino. Que caba te ferrou? Que passarinho verde foi? Me andas tão alheio! (PG, p. 146)

D. Dudu, chamando Alfredo de desassossegado, não leva a sério a sua decisão e tenta convencê-lo a ficar ali, estudando, conforme D. Amélia confiou que o filho ficasse. Alfredo observava D. Dudu, estudando-a em sua expressão:

frieza e intolerância com as duas sobrinhas, calor dissimulado e secreto interesse por ele, surda mas respeitosa oposição à mãe dela no empenho de separá-la das duas netas. No caso de Luciana, não fede nem cheira, embora não admita a conduta da fugitiva, não pelo ato que praticou ou deixou de praticar mas pela inteira Luciana, modos dela, maligna formosura, nariz torcido para as primas e para o trabalho de costura no tempo tão pouco, em que esteve com elas. Ia tolerando, ou melhor, zombava, a dureza da família Boaventura. E consentia ficar ali na casa de Luciana, em atenção ao estudante. Não guardava a casa mas o filho que lhe confiaram. (PG, p. 146-7).

Alfredo queria era perguntar mais uma vez sobre aquela por quem procurava, essa que era a sua razão de não suportar mais morar na casa da José Pio. Quem sabe naquela sua insistência com D. Dudu pudesse conseguir localizar Luciana. Alfredo disse a D. Dudu que, para ele, Luciana não era culpada daquilo que a acusavam:

— D. Dudu, vamos, me diga, ninguém, ninguém, então, nos dá notícia da desaparecida? Ninguém? Sendo ela a dona desta casa... Mais castigada que aqueles dois filhos do cego amarrados no cavalo. Moro aqui é de intruso, estou no lugar alheio. Por que as pessoas velhas não perdoam? E olhe, D. Dudu, suspeito que o que sucedeu não sucedeu...

— Estamos num assunto, me saís com outro. Não descubro o entendimento. D. Dudu apanhou a almotolia, azeitou a máquina. E de repente, com a almotolia em punho, num ar de desafio:

— Desde quando conheces a índole de uma mulher? Me diz! Que tu sabes da índole? Tira do teu Ginásio e me traz a resposta, cavalheiro. (PG, p. 147).

Alfredo dividia a atenção entre a conversa com D. Dudu, que nunca lhe dizia nada além do que ele já sabia sobre Luciana, e a necessidade que sentia de acompanhar D. Santa nos seus trajetos rumo aos partos: “Teve de ir no Igarapé das Almas acompanhar a velha parteira que vai pegar criança num toldo ou atrás do depósito de carvão” (PG, p.148). Mas D. Santa não queria sua companhia, ela, talvez, fosse mais uma vez atrás das netas e inventava a desculpa de que ia atender suas grávidas: “Será que a avó vai atrás das netas até na ilha das Onças?” (PG, p.148). D. Santa não gostava de dar motivos para que pensassem mal de suas netas, um mal que todos sabiam, inclusive ela, mas não reconhecia. Alfredo, já

no Igarapé das Almas, depois de andar aquele subúrbio à noite, atravessar a Ponte do Galo, pensava:

Sem encontrar Luciana, que me enxota desta casa, agüento o Liceu? Toda a cidade aos meus pés, Entroncamento, Una, Guamá, mata do Murutucu, ninguém sabendo de Luciana. Fujo. Deixo no pátio imundo ou nesta busca aquela viagem o barco a partir-se no quebra-pote debaixo da trovoada — a mãe atravessando a baía, sabia lá que sêde ou poço oculto ou a sua ressurreição, por trazer o filho para a cidade, para a cidade, ‘nada como saber, meu filho’, dizia o olhar dela, toda a verdade é o seu saber, sim tal qual a folha do lilás. Não era o barco que se partia, era o chalé, partido pelo mesmo raio que abriu a porta à Luciana. (PG, p. 150)

É complexa a dimensão do significado que tem para Alfredo alcançar Luciana; não encontrá-la era deixar para trás a viagem que o trouxe a Belém, era partir o sonho da mãe de vê-lo na cidade estudando, pois, naquela ida do filho como estudante para Belém, D. Amélia via a sua ressurreição do poço oculto onde perdeu o primeiro filho afogado. Olhando para a Ponte do Galo, Alfredo se pergunta: “A ponte, passo? Por causa de Luciana, todos culpados, ou toda a culpa deles carrego eu?” (PG, p. 150). Alfredo, passando próximo ao pé de uma cerca, vê um boi preso a uma carroça. Ele então pergunta o que aqueles olhos do boi veem, com toda aquela paciência acumulada do animal sob o couro encharcado da noite de chuva. Alfredo deseja que aqueles olhos testemunhem se D. Santa foi mesmo fazer um parto ou se seguiu em busca das netas.

Em suas andanças pela cidade, Alfredo via Belém cobrir-se por uma infestação de tucanos e, assim, procurava enxergar Luciana por todas as partes:

Debaixo de semelhante cardume no ar, tucano nascendo do folharal do Marco e da Pedreira, manga virando tucano, um peso sobre os açazeiros assustados, bico nos trens, papo nos bondes, coalharam o telhado do Palacete Pinho, nem por isso, Luciana apareceu. Devia ter aparecido à janela, a mão em pala, a se cobrir de tucano e perdão, que perdão talvez quisesse, sim, não da família mas de si mesma. (PG, p. 151).

A busca por Luciana se liga às andanças de Alfredo pelo subúrbio de Belém. Ele sente a ausência dela tomar conta da sua vida, como algo que não termina, por outro lado, essa ausência é presença na José Pio, o que faz com que ele jamais a esqueça. Uma presença que é dona da casa, que coloca Alfredo em sua posição de inquilino sem consentimento da dona. Luciana é a presença que ficou ausente do Ginásio para se tornar sombra no mundo.

Tudo teve fim. Menos Luciana, nunca aparece, sempre presente na José Pio. A ausência dela é cada vez mais dona desta casa, em volta do inquilino que só entra pela porta dos fundos. Quando chega ao Liceu, no lugar dele é a excluída, crua, nua, esfolada da surra, debaixo do tabocal, perdida a sombra no mundo. Este escurecimento na rua e aqui por dentro é dos olhos desse boi mocho? (PG, p. 151)

Depois de algum tempo na rua refletindo sobre sua vida, Alfredo pega o bonde do Curro Velho às 23 horas, bonde “repleto de sono e esfalfados. Menos este, insone, infatigável, descendo na José Pio” (PG, p. 156). Alfredo caminha pela calçada da taberneira, espiando, esperando, talvez, a errante bater na porta de D. Brasiliana, “isto aqui não é dos rios, não é da Babilônia?” (PG, p. 157) se pergunta Alfredo, fazendo referência à passagem solta da bíblia de Luciana. Ao invés de seguir para casa, Alfredo para e ronda a taberna, imaginando também estar ali o *sportman* que, tendo estudado na Inglaterra, voltou e fundou o Aston Vila Football Club, ali próximo. Alfredo pensou em bater na porta da taberneira, com a desculpa de pedir emprestado o *Conde de Monte Cristo*. “Se de repente a moura desdobra, como uma escada, até aqui embaixo, o seu cabelo? Pelo cabelo desceria o *sportman*, sapatos brancos na mão, com uma garrafa de conhaque francês” (PG, p. 157). Alfredo, então, obstinado, pisa mais forte no chão, a fim de produzir barulho e “dela escorrendo pela parede o cochicho: — Feito guarda-noturno? Patrulhando? Deu ladrão?” (PG, p. 158). Era a taberneira interrogando Alfredo.

Daí em diante acontece uma situação bem curiosa. Depois de ouvir aquela voz, Alfredo disfarça, finge que não ouviu. “Não tarda vem descendo da janelita um cabo grosso de navio, com certeza preso lá dentro a uma pesada caixa de conhaque e champanha. O cabo espichou, roçou-lhe a perneira” (PG, p. 158). Ao olhar para a janela, Alfredo vê o gesto, uma mão que sacudia o cabo e o aceno que o chamava. “Nisto a pancada d’água, Alfredo agarrou-se aos cabos e subiu como uma âncora” (PG, p. 158). Depois que ele sobe, não é narrado o que acontece quando ele chega ao andar de cima da taberneira, só se sabe, nas páginas 163 e 164 que ele descobre toda a mercadoria contrabandeada. A narrativa segue para uma outra subida que Alfredo realizou, desta vez, no prédio da penitenciária: “Também subiu a Penitenciária. Subiu urgente: de uma janela, lá em cima, da Penitenciária ficava sempre aquela mulher olhando para a casa do Coronel Braulino, tardes” (PG, p. 158). Era sempre na janela aquele vulto de mulher todas as tardes olhando para a casa, “vá ver fazia dos seus olhos um vidro de aumento” (PG, p. 158). Alfredo dirigiu-se à penitenciária para descobrir que mulher era. Enquanto subia os lances de escada, Alfredo percebia que “o sombrio esqueleto da obra abrigava uma gente que se escondia nos cubículos” (PG, p. 159). Pensava,



“aqui também moram ladrões? Ou profetas? Será uma ladra espiando ou a moça da Babilônia virou ladra?” (PG, p. 159).

Alfredo descobre ali Bina, aquela que passava toda tarde pela José Pio, usando vestidos muito justos, cheia de enfeites e “de rosto tão feia ou mais, por sem dentes, tão feia que chegava a bonita pela perfeição da feiúra” (PG, p. 159). Bina passava sempre de “bico virado contra a Zuzu” (PG, p. 159), uma pobre moça que morava com a mãe e o irmão embaixo de uma jaqueira. Agora, diante de Alfredo, Bina não podia esconder o rosto de tanta vergonha, encontrada ali, mal vestida, maltrapilha, quando gostava de aparentar que morava numa das três casas altas da Rua do Curro Velho. Cela sobre cela, Alfredo continuou a andar pelo prédio, até que parou à porta do cubículo escancarado:

de costas, numa sombra, olhando à janela, a mulher da tarde. Aqui a um passo dela, Alfredo num descompasso, mas eu aqui por quê? como explicar? Limpa a goela e a razão, crer que é uma prisioneira olhando pelas grades de sua solidão e ausência, e tudo depois de ter surpreendido e humilhado a feia apanhada na feiúra em cheio, tal qual? Vai humilhar esta outra, em dupla dura ofensa? Se ao menos ela se virasse, muito que bem, se não fosse ela? Era? De costas, à janela, a desconhecida não se mexia, rígida, petrificada na contemplação da casa ali embaixo, na José Pio, de lustre, sacada e vidraças no sol. Acreditou que era, a que procurava, aquela do raio, a errante dos rios, e não quer vê-la, como identificá-la se nunca a viu, como indagar sem indagação maligna? “Tome que é a de sua casa, vá, que é sua”, gaguejou, atirando-lhe a chave, fugiu. (PG, p. 159)

Alfredo acreditou que a mulher que contemplava a casa da José Pio todas as tardes era Luciana. Como não conhecia o rosto daquela que tanto procurava, não podia dizer se a mulher que se encontrava na cela, de costas para ele, era ela. Para saber, teria que perguntar. Não perguntou. Simplesmente, atirou a chave, informando-lhe que era de sua casa. Da José Pio, Alfredo ainda voltou a olhar para a janela da penitenciária, de onde a mulher sempre aparecia, mas ela sumiu. Ele, satisfeito, não se arrependeu do gesto que teve para com aquela mulher, independentemente de ser ou não ser Luciana, pois a chave havia sido entregue. Ele passou a esperar, então, pela visita dela. Até que numa noite:

D. Dudu, costurando, parou na meia-noite. Apaga o seu candeeiro, não usa a luz elétrica dos parentes. Fez-se pela casa uma escuridão um silêncio uma expectativa, Alfredo percebeu um ruído de porta abrindo, a casa estremece, sim, alguém dá volta à chave, o andar de pé nu, sim, entra, chega na sala, como se a visitante entrasse montada macio no seu alazão, pelo ombro a baeta vermelha, tocando aqueles seus bois virados em mobília, adornos, lustros e residência. Ou ladrão? Ou pode que a D. Dudu se levante? E aqui no quarto, escutava, escutando, um tal espanto uma tal certeza em que mergulhava fundo o repente de correr a abraçá-la ou quem sabe dizer-lhe: me caso contigo, e então? Continuou a seguir aquele passo pela alcova. Abria o guarda-roupa? A janela? Acendia a sala? Dava a festa do

aniversário? Ou a embalar-se, caçula restituída em torno das colegas do Ginásio, no dia dos preparatórios? Agora escutava sem crer sem averiguar certo de que a suposição valia mais. Num instante tornou o silêncio, a casa esvaziou-se. Saiu feito ar ou sono, no ar deu volta à chave mais em si mesma que na porta, e aqui no quarto revolvendo-me o peito, fechando-me algo para sempre. (PG, p. 160)

Se a suposição valia mais, não interessava tirar à prova quem realmente havia entrado na casa naquela noite, muito mais valia para Alfredo acreditar que foi ela. Aquela sensação que experimentava dava-lhe o sentimento de dever cumprido, de algo que se resolveu dentro dele mesmo. Alfredo retornou à sua rede, para nada saber, para nada averiguar, seja lá o que tivesse ocorrido naqueles instantes em que a casa foi preenchida por aquela visita, por aquela presença.

A visitante recuperou a casa, levou-a, não só o lustre, o seu aniversário na sala, a campainha na porta mas o Ginásio que pediu, a cidade que lhe foi negada, tudo levou por ser dela. Restava agora este vazio, sobretudo dentro dele, aqui no peito, acumulado, com as larvas da noite. (PG, p. 161)

Na manhã seguinte, Alfredo averiguou se havia sumido alguma coisa e tudo estava intacto e em ordem, conforme o gosto de Graziela. Não era confortável para Alfredo observar se algo havia desaparecido, afinal estava defendendo a casa do quê, de quem? Parecia mesquinha de sua parte aquela averiguação.

Neste intruso, neste usurpador, sim, ficava funda a marca dos pés da enxotada e da vingadora, quebrando dentro dele as coisas aqui da varanda, alcova e sala, intactas e que talvez a um sopro virassem pó para crestar a barba do pai dela, as iras da mãe e a boca da irmã, a Graziela, essa irmã sempre ávida, a recolher esta casa no bolso da saia como um resto de comida, um resto de troco e dos encantos que vivia cobrando de Luciana. E em todos esses restos também ele, Alfredo, nesta sala destruída. (PG, p. 161)

A narrativa de *Ponte do galo* finaliza com Alfredo e Esmeia, a vizinha da rua, pegos desprevenidos pela chegada repentina da família Boaventura. A surpresa se deu, porque Alfredo, atendendo a um pedido de Esmeia, “Me dá? Me dá a esmolinha de entrar, só ver, sair?” (PG, p. 173), permite que ela sacie sua curiosidade de conhecer o interior da casa que vive de janelas e portas fechadas. Esmeia chega a desfilar pela casa, a sentar-se nas cadeiras, a olhar-se no espelho; colocou o chapéu na cabeça e sobre si mesma um vestido de tule, até o momento em que:

abriam a porta da rua, alguém chegava, sim, entravam, estão no corredor, as malas no corredor, os dois ladrões correram para a janela, ninguém na calçada, já todos

tinham entrado, era a família? e os dois saltam, a moça jasmineiro adentro e Alfredo a espiar pelo portão de ferro, luz na varanda, luz na cozinha e aqui fora mais se assustou com esta voz, escura:

— Botaram vocês dois pela janela?

— Ana...

Ana recuou num salto, cruzando os braços:

— Pela janela? Foi? A família?

Cuspiu no passeio da família sumindo-se pela beirada onde gaiolas do Amazonas apodrecem e a velha barca de além-mar, agora na lama, recebe os seus primeiros moradores. (PG p. 174-5)

Para piorar as condições, Ana, uma das netas da parteira, viu os dois saltarem pela janela, assim que a família Boaventura chegou. Alfredo imagina imediatamente que, se a família não descobrisse o que acabava de acontecer, Ana seria capaz de contar tudo. A continuação dessa história é narrada no romance seguinte.

### 1.3 *Os habitantes.*

A narrativa do romance *Os habitantes* inicia-se com a chegada repentina da família Boaventura à casa da José Pio. Como é possível conhecer no romance anterior, a aparição da família se dá exatamente no instante em que Alfredo, após ter permitido a visita de Esmeia ao interior da casa dos Boaventura, percebe a aproximação de pessoas, salta com ela pela janela e é flagrado por Ana:

Alfredo, na escada dos fundos, apoiou-se no corrimão. Como se tivesse corrido tanto. Porta aberta para o alpendre, a cozinha clareava o quintal molhado. D. Dudu debruçada no parapeito.

Ela sabe, a família ouviu, me esperam. D. Dudu vem avisar-me. Esmeia quis ver, não viu? Sala, alcova, tudo ai só valeu esta noite pela presença da preta. Fiquem vocês com o entulho, donos. Daí, agora, só minha mala e adeus. (OH, p. 9).

Alfredo, todo desconfiado, acredita que pode ter sido também visto por D. Dudu e está mais obstinado que nunca a deixar a casa, reconhecendo que tudo ali dentro só tinha valido por uma noite, pela presença da preta, a Esmeia. Só que, para o alívio de Alfredo, nem D. Dudu nem os donos da casa davam indícios de que haviam visto algo. O que acontecia, ali na sala de estar da casa, entre os integrantes da família, era a descoberta de uma situação, que D. Dudu logo informa a Alfredo: “— As três aí na cozinha atando as sete cartas no gogó do velho” (OH, p. 9). D. Jovita e as duas filhas estavam reunidas em volta do coronel para tomar explicações sobre as cartas, exatamente as cartas que chegaram às mãos

de D. Dudu (situação narrada no romance *Primeira manhã*) e que ela, por sua vez, colocou dentro das fronhas do travesseiro da cama do coronel Braulino. O coronel achou as cartas, colocou-as no bolso quando esteve em Belém, porém, num descuido seu, as cartas foram encontradas pela mulher e pelas filhas. Naquele momento, parecia que caía a barba do imperador.

Já era noite e, antes de a família chegar, só estavam na casa Alfredo, D. Dudu e Nini. D. Dudu, na sua satisfação de ver a crise da família, continua a contar a novidade para Alfredo, que insiste em retardar o encontro com os Boaventura, preferindo ficar no quintal, mantendo-se no mesmo local depois do salto com Esmeia: “— A conta de mentiroso. Sete. Tu nem sabes, rapaz” (OH, p. 10). Alfredo nem dá ouvidos a D. Dudu, preocupando-se unicamente com o que Ana viu, pois não quer se acusado junto à Esmeia de ladrão:

Bom ir depressa até Ana, com ela tirar a limpo, se viu não viu, que sabia, que espiou dele e da Esmeia no sutil assalto. Pode a D. Graziela sentir falta no “importante mobiliário em pau marfim, na maravilhosa coleção de ricos e antigos objetos de arte e gosto”, como se lê nos anúncios de leilão. Ana, então, virá acusar-me. Dois ladrões que não furtaram nada, ao contrário deixam ai dentro um primeiro calor. (OH, p. 11).

Alfredo decide então sair em busca de Ana pelos arredores, vai à casa de D. Santa, que mais uma vez, diz que as netas estavam em casa, já dormindo, quando na verdade estavam na rua. D. Santa se despediu de Alfredo, alertando-o de que no dia seguinte começava o seu colégio:

Alfredo pediu bença. Colégio. Colégio, dizia ela com tanto respeito, delicadeza, confiança. Também para mandá-lo logo embora. Colégio. Do colégio restava esta noite ao meio. Este ir e vir, quase apanhado saltando a janela, e essa sua mentira, vã. (OH, p. 12).

Alfredo sai em busca de Ana, mas em vão, porque não a encontra e retorna à casa dos Boaventura: “Chegou ao portão, esperou, sem esperança. Entro cínico ou culpado? Entrou” (OH, p.13). D. Dudu pede que ele entre para saudar os donos da casa: “Vem, faz as honras. É o compadre do teu pai chegando com as excelentíssimas. Tenho é que te contar. Tenho é que te contar” (OH, p.13), falava D. Dudu excitada para contar a Alfredo sobre o clima de desafeto que envolvia a família. Alfredo desconfiava de que a família discutia a expulsão do hóspede pego desprevenido, pulando a janela da casa, mas segue, e a visão que tem ao entrar é essa:

Em torno da mesa, na cozinha, a família sentada, rostos de viagem, em silêncio, inchados de desentendimento. Em vez do aperto de mão, o nosso Imperador dá o delabênçoe. Mini riu-se: ele não está lhe tomando a bença, titio, O nosso Imperador levantou as sobrancelhas, enseã, enseã, em que se desculpava ou mais se embaraçava. D. Dudu levantou o queixo contra a sobrinha. Alfredo apertou a mão de D. Jovita, das duas filhas, todas poupando movimento e voz. (OH, p. 15)

Era a primeira vez que Alfredo via diante de si as mulheres da família Boaventura. Sentia o cheiro de viagem, de campo e curral, carnes salgadas, jenipapo, couros trazidos por eles, mas “a loção de Graziela não protegia as senhoras nem a casa. A família trazia os odores da condenada. [...] Luciana brandia a marca do ferro em brasa, marcava a testa de cada um da família” (OH, p. 15). Alfredo observava aqueles rostos, via o desentendimento estampado em cada um deles; eis a descrição de cada um dos personagens:

Na cabeceira, ainda de paletó, gravata e broche, o nosso Imperador não ocultava um ar surpreendido, confuso, pilhado, num esforço para readquirir a chefia, a barba como úmida, gasta, cuspida.

O coronel Braulino, já conhecido do romance *Primeira Manhã*, encontra-se desconsertado diante da situação em que se encontrava, pois sua moral fora atingida e as mulheres o colocavam numa posição mais desconfortável ainda. A seguir, a postura da esposa, D. Jovita:

A esquerda, a mãe de Luciana no seu traje de desembarque, o colar, a travessa no cabelo a dizer sombriamente o seu preço. Calcava a sua dureza e escuridão, o todo acusador e sumário, numa reserva tímida, mãos no colo, as mãos que desnudaram a filha, salgaram o corpo da filha, mãos no colo, Como se descansasse um peso, armas do desagravo e do castigo, e a boca, tal qual como dizia a velha parteira, costurada lacrada. (OH, p. 15)

No alto de sua soberbia, D. Jovita era dura, escura em suas expressões, condenando o marido e indicando a sua autoridade com as mãos no colo. A descrição chama a atenção para essas mãos, que funcionaram como armas contra a filha; eram as mãos que desnudaram e puseram sal sobre as feridas da caçula. A boca era fechada, apertada e condizente com o ar duro e fechado. Quanto às filhas:

As duas filhas fingiam excluir-se, embora se notasse em Graziela, carão bambo, colo tampa de baú, gola fechada no pescoço, a astuciosa participante, a mão de rapina sobre a mesa, dedos abertos, o dorso cru de garra que minou o terreno das crianças, o fugitivo dente de ouro, agora, num rir de banda. A irmã, baixinha e parda, um rosto puído e contrariado, apertava os olhos pisca-pisca, a torcer o

focinho roxo, e sua voz, na pergunta que fez a Nini sobre sacos de papel, correu impaciente e rouca. (OH, p. 15-6).

Era possível identificar diferenças entre as duas irmãs: Graziela era astuciosa e participava daquela reunião familiar com ar de comando, as “mãos de rapina” com dedos abertos sobre a mesa sinalizam a sua força, junto a um tom autoritário. Eram as mesmas mãos que espalharam cacos de vidro em torno da casa da José Pio, para que ninguém ousasse pular o muro sem se ferir. Graziela tinha um riso irônico, que ostentava o seu dente de ouro, o seu símbolo de poder. Diferentemente é o ar exibido por Felipa, a irmã de estatura baixa. Essa exibia um rosto descontente, contrariado, desinteressado em toda aquela situação colocada pela mãe e a irmã.

Graziela pega a chave do bolso, a fim de tirar algumas xícaras do armário de louças. A família sairia dali em breve e tinha um itinerário em mente: “Em três latas de querosene, seguiriam para a casa do Doutor Gurgel, o advogado da Questã, para o ex-Governador, compadre da família, e para o Arcebispo” (OH, p. 16). Felipa lembra-se de chamar Floremundo, que estava recolhido no interior da casa. Até esse momento, o nome desse personagem nunca havia aparecido, inclusive, nos romances anteriores. Tratava-se do irmão, ou seja, o filho do casal Boaventura. Ele não participava daquela estranha reunião das mulheres em volta do coronel. Felipa chamou várias vezes por Floremundo, mas ele não aparecia. D. Dudu bateu na porta do primeiro quarto, foi então que ele veio. Alfredo lembra, nessa ocasião, que já havia ouvido o pai falar de Floremundo lá no chalé.

Veio então aquele um alto, o longo rosto chupado, bigode murcho, a boca triste, a mão pelo cangote cabeludo, o ombro arriando, o paletó curto de tio bimba, caído o laço da gravata bolorenta, fofo e descido o colarinho. Em toda a figura se podia ver compridez, muito osso, silêncio, paciência, as fibras da mão ressequida, o meio encandeado, a voz padecente, como está o senhor, moço. Notícia de sua mãe? Do seu pai? numa cortesia antiga, o tristonho senhor já bebendo gluteglute o café no pires. (OH, p. 16)

A visão de Floremundo, sua imagem magra e tristonha era percebida por Alfredo ao mesmo tempo em que ele notava a guerra muda que se travava na cozinha. A uma pergunta do coronel Braulino sobre o pai, o major Alberto, Alfredo, em pensamento, faz uma avaliação das últimas ocorrências:

Alfredo não respondeu, confuso um pouco e um pouco tentado a uma imprudência: leu minhas três cartas, seu Braulino? Agora, depois da chave entregue àquela, que desapareceu, e da visita da Esméia, o seu protesto mudava,

longe a primeira aula de química, o trote, a manhã de latim, o mestre que sabia Horácio contra os roceiros do Guamá. As três cartas acabavam letra morta. Agora Luciana não gera o ingênuo protesto mas um quase tranqüilo juízo contra a família, torna-o tolerante com as duas netas, ladrão de par com a Esméia. De certo modo, com certa pena pelo que acontece ao seu Braulino. (OH, p. 17)

Alfredo percebe que suas atitudes para comover o coronel, de fato, não funcionaram, porque suas cartas não foram respondidas, acabaram “letra morta”; Alfredo era capaz agora de lançar o seu próprio juízo contra a família Boaventura, que estava inteira diante dele, sem ingenuidade. O tempo que investira pensando sobre isso e as decepções o mostraram que ele não podia consertar os problemas. De modo similar, ele entendia que não adiantava entrar em desacordo com a postura das netas de D. Santa, por exemplo, e que, suas tentativas de romper com a estranha ausência que tomava conta da casa da José Pio só o fizeram se parecer com um “ladrão”, por ter permitido a entrada de Esmeia que, com sua presença, remexeu a ambiência intocada da casa.

Enquanto isso, deslocado daquela estranha reunião familiar, Floremundo prefere manter sua postura silenciosa e reservada. Nessa ocasião, Nini aparece e tenta estimular uma conversa entre ele e Alfredo: “— Já conhecia aqui o meu tio Floremundo, hein, Alfredo? Raro vem na cidade, ele. Esse meu tio, não é por estar na presença dele mas é o que corre, não é, tio Floremundo?” (OH, p. 17). Vê-se logo que Floremundo não é de muitas palavras, responde com frases curtas. Mas Nini insiste:

— Então, Alfredo, já conhecia esse meu tio?

Seu Floremundo adianta-se:

— Eh desde que tempo. Conheci ele bem menino em Cachoeira. Vi o senhor recitando um discurso no salão da Intendência, mas bem mesmo, eu tanto soube apreciar. Agora que esticou um pedaço, não espanta que me estranhe.

— Não, seu Floremundo, não lhe estranhei. Do senhor? Me lembro bem.

— Sim, senhor, sim, senhor, então se o senhor se lembra, estamos entendidos. Nosso conhecimento é já antigo. (OH, p. 18).

A conversa foi tomando vários rumos: Nini falou do seu trabalho na fabriquinha de chapéu, da sua desaprovação em relação à Zuzu, a moça pobre que vestia trapos e morava em uma barraca, sob uma jaqueira, etc. Essa conversa acontecia simultaneamente ao debate silencioso entre as mulheres e o coronel. São dez páginas de diálogo entre Alfredo e Nini, porque Floremundo, mesmo presente, ficava mudo, não interagiu. Dada uma pausa na conversa, Floremundo pergunta as horas para Alfredo, que fica espantado de perceber quanto tempo havia se passado. Alfredo afasta-se, pensa na visita da suposta Luciana àquela casa, narrada no romance *Ponte do Galo*:

Sala e alcova tinham servido o essencial, para uma noite só, aquela, em que recebiam a suposta visitante. Ela entra, saiu, ou nunca entrou ou saiu, real ou de mentira, não importava. Não devolveu a chave. Sinal de que não era Luciana a mulher da janela à tarde olhando a casa perdida. Ou era. Certamente. Pode vir a qualquer noite. Debaixo do travesseiro ou da rede, da ansiedade e da irresolução, a chave está. Restara a chave, abria a casa na palma da mão e era tudo. D. Graziela sabe quantas chaves tem? Mas a Esméia, Ismênia, Ismênia, esta de Vera visitou, sim. (OH, p. 28-9).

De fato, a dúvida se a visitante daquela noite era ou não era Luciana persistia em Alfredo. A certeza era apenas a de que a chave que ele deu àquela desconhecida mulher nunca fora devolvida. Ele teme inclusive que Graziela descubra que essa chave foi “perdida”. Seja como for, ele parece se sentir agraciado pela visita de Esmeia, testemunhada e permitida por ele próprio, visita que fez preencher o espaço vazio da casa. Quanto ao que estava acontecendo naquele instante, Alfredo não fazia a mínima ideia de como dar conta de uma conversa com Floremundo, por isso, afastou-se e foi atar sua rede, para, finalmente, deitar-se. Ele desiste da ideia e vai ao encontro daquele “tristonho”, que sob a luz ficava mais exposto à curiosidade e observação dele:

De fato, de fato. Comparado ao modelo, de que falava o pai, a presente cópia não desmentia. Cópia, caricatura, ingênua ou rombuda imitação, negativo de fotografia, o que fosse, parente, primo, talvez pela tristeza, o certo é que alguns traços sugeriam a semelhança. O filho do meu compadre Delabêncoe é ver o D. Quixote, dizia o pai. Já de volta dos moinhos, possivelmente. Ainda bem menino, vasculhando as duas estantes da saleta, catando estampa, folha de revista, almanaque, catálogo, dicionário, Alfredo procurava essa figura em pessoa, aonde andava? Quem era que servia de modelo ao descalço, ao calado, ao bem pacífico bem magro senhor melancolicíssimo do Mutá, o filho do Interino, chegando de remo na mão e cigarro apagado atrás da orelha, pescoçudo, pernudo, a voz de quem lá nó fundo do peito ou da tripa guarda uma longa desilusão ou uma lombriga sem a qual já não pode mais viver? (OH, p. 30)

Alfredo fica a observar Floremundo, sua postura melancólica, a figura em pessoa de D. Quixote que procurou uma vez quando era menino. No trecho da descrição, é feita uma menção à voz dele, provavelmente contida, indicando uma “longa desilusão”. Alfredo comenta, então, sobre a quantidade de jenipapo trazida do Mutá pela família, que era muita, para ver como a conversa desenrolaria. Floremundo responde com poucas palavras. Alfredo emenda uma pergunta sobre a estadia de Floremundo em Belém, se ele ficaria para o carnaval. Desanimado, ele responde que lembrava de um carnaval, mas faz tempo. Alfredo insiste para saber se nunca Floremundo passou o carnaval em Belém. Nesse momento, sem ainda responder a Alfredo, Floremundo se lembra de uma vez que precisou ir a Belém, em tempos de carnaval, buscar remédios para a irmã Luciana, que estava com febre. Ao chegar



na cidade, Floremundo passou na casa onde Graziela sempre ficava quando ia tratar dos dentes em Belém. Para sua surpresa, deparou-se com a irmã toda fantasiada de dominó amarelo. Graziela, também surpresa com a chegada inesperada do irmão, pergunta-lhe o que o trazia até ali e, quando ele fala que a razão é a doença da irmã caçula, Graziela dispara críticas contra Luciana, chamando-a de “inventadeira de doenças”. Ela também pede que o irmão não conte a ninguém na fazenda que a havia encontrado fantasiada para o carnaval. Floremundo desaprova a atitude de Graziela e rebate: “Ora, cera! Que tenho eu com o teu dominó e tua máscara? Sim que lá tu és sempre de sermão no bico. É só a Luciana mexer um dedo, não sais de ferro em brasa?” (OH, p. 33). Floremundo lembra ainda que, ao chegar de volta à fazenda com os remédios de Luciana, ela lhe pergunta se ele não aproveitou um pouco do carnaval e se ele encontrou com a “Principala”, como chamava a Graziela. Floremundo apenas diz que ela estava botando o dente de ouro.

Essa passagem é apenas uma lembrança de Floremundo, que não é contada a Alfredo. Diante de Alfredo, Floremundo apenas responde o que o ginásiano lhe pergunta. Como o assunto era carnaval em Belém, Floremundo fala de uma experiência que teve há alguns anos, em Belém, onde viu passar um grupo de brincantes que gerou um enorme tumulto próximo a ele; contar essa história a Alfredo o fez lembrar-se da irmã Luciana, certo dia fugindo para ir à festa dos Everdosas, assistir ao carnaval. Floremundo teve que buscar a irmã, antes que a mãe descobrisse. Finalizada a história que Floremundo conta a Alfredo, novos assuntos vão surgindo; mas a cada assunto, Floremundo sempre com o pensamento longe, relembra passagens em que a irmã Luciana estava junto dele. Os dois tinham um bom relacionamento. Os pensamentos dele, aos poucos, vão revelando a razão daquele seu ar tristonho. Ele vestia uma camisa que fora marcada por Luciana, a inicial do nome do irmão:

Sorriu, tirando o paletó jegue, e toda a ossada do peito apontou sob a camisa, esta um presente do pai, pelas mãos de Luciana marcada [...]. Nesta camisa, a letra marcada, F, me rói muito doído. Quando marcou a letra, tinha no braço um fogo selvagem. Até imagina, imagina que ela foi, aquele dia, depois, pelo raio arrebatada. (OH, p. 38)

Ele também recorda o que viu quando chegou em casa, após o castigo empregado pela mãe à irmã. Nesse momento, é possível saber que ele não estava presente quando tudo ocorreu:

No que apeou no curral, ele entra em casa, olha para o quarto escancarado, dela restava a sandália virada que desvirou, avança para a mãe sentada na rede, de olhar em cima dele, as mãos no colo, a muxinga em pé. Graziela limpando o bandolim que nunca tocava. Felipa, das folhas do alecrim tirava um sumo. O vento abre e

fecha porta abre e fecha janela, debatia-se casa adentro, era rincho, bicho piando, aquele soturno dos lavrados, despencou um jenipapo, rangia o tabocal, todas as vozes dela, muitas, muitas, dentro de casa soprando por baixo da rede da D. Jovita que não se embalava, o olhar em cima, as mãos no colo, a muxinga ao pé. Depois, nem adeus depois, nem forças para um dia procurá-la, flechar um galope até ao Mutá: ó do barco! ó do barco! está aí, aí no toldo aquela mea irmã? Viram? Com efeito, num galope chegou na caiçara e até sentiu a irmã embarcada na caiçara, içada no cabo pelos cabelos, descida brusco no porão, rês a outro consumo aqui nesta cidade que tudo come, tudo obra. (OH, p. 38)

De Luciana só restava a sandália; a mãe, em sua posição de autoridade, tinha a seu lado a muxinga, instrumento que lhe conferia mais poder ainda; as duas irmãs estavam completamente indiferentes àquela situação, cada uma fazendo o que lhe interessava fazer. O espaço inteiro parecia agitado: a circulação do vento movimentava as janelas e a porta; os bichos rangiam, piavam, despencava um jenipapo, o tabocal rangia também – todo o barulho eram as vozes dela “muitas, muitas”. Não houve nem um adeus entre os irmãos; Floremundo não teve forças para correr atrás da irmã, mas teve a sensação dela embarcada, erguida pelos cabelos, mandada feito rês para a cidade “que tudo come, tudo obra”. A lembrança dolorosa é interrompida por Alfredo, perguntando se Floremundo sentia sono, pois já era bem tarde. Ao dizer que não sentia sono, os dois decidem ir ao quintal. O estado pensativo de Floremundo não se interrompe.

O homem, apesar de muito calado, vagaroso, e de postura recolhida em relação ao restante da família, na verdade, avaliava tudo o que estava acontecendo em seu íntimo. Por meio dessa sua postura reflexiva, é possível saber o que Floremundo pensava sobre todos os problemas da família: a “questã” que corria no Foro há anos, servindo apenas para os lucros do advogado; o pedido de casamento recebido por Felipa de um interesseiro. Ela já havia passado um pouco da idade de se casar, e isso leva o irmão a se queixar consigo mesmo por não ter interferido na decisão dela, não tê-la feito pensar antes de dizer sim. Pensa Floremundo como se estivesse falando com a irmã Felipa:

Te lembra daquele pastor protestante, olha que era outra apresentação de homem, uma pessoa que se sabia que era, o pastor só faltou foi se rojar diante da caçula — andaram contando o contrário — e ela com um não e um aperto de mão, embora andassem espalhando que galopou pela beira do Mutá atrás do recusado, coisa que se põe em dúvida. (OH, p. 39)

Ele relembra a situação ocorrida com o pastor que pediu a mão de Luciana, mas foi recusado pela família. Nesse momento, Floremundo coloca de forma clara que o pastor era um homem de boa apresentação, ao contrário desse com quem Felipa aceitou se casar. Ele

também dá o seu ponto de vista sobre a postura de sua irmã Luciana em relação àquele homem. Floremundo se mostra preocupado com a postura descuidada de Felipa, tão desapercibida, que nem se dá conta das investidas de Graziela contra os seus pertences:

Viste a Principala se rindo? Viste a Principala só consertando a goela? Viste depois a Principala te cobrar aqueles dez contos que estavam na tua mão? Viste a Principala te dizer: daquelas jóias, Felipa, ali juntas, só uma que é tua, tu sabes. E tu disseste, sem mágoa nem suspeita: é, sim, Graziela. (OH, p. 39)

Enquanto pensava, a reunião das mulheres em volta do coronel prosseguia. Graziela lia e relia as sete cartas achadas no bolso do pai. Nas cartas estava o endereço da pessoa que as enviou. D. Jovita sentia muita raiva ao ouvir a leitura da carta:

Tudo porque Graziela, vai, enfia a garra no bolso do velho, no casimira azul marinho trazido, meu Deus, que distração, de Cachoeira, traje do Interino, feito do Leônidas, guardado sempre na mala grande do chalé do Major Alberto. O velho trouxe a casimira para um casamento no Setepele, ia servir de padrinho, foi adiado, deixou a roupa na fazenda. Graziela dá com as sete cartas de Belém e ainda no mais aquele retrato. Foi pegar nas cartas, corre, na mão da mãe. Lê, Graziela, que te falta? pra isso te mandei ensinar, Graziela, ao pé da mãe sentada na esteira, lia, leu, releu, é a que sempre lê, a leitora da fazenda, a guardadeira das chaves, documentos e segredos, chocando a voz, meio ralhosa no falar, a Principala. (OH, p. 40)

O coronel Braulino estava, naquele momento, sendo obrigado a ouvir a leitura das sete cartas por Graziela; ele, que tinha sido também obrigado a vir a Belém acompanhado delas, que o levariam até o advogado e até o ex-governador. D. Jovita ordenava que Graziela não parasse de ler um minuto sequer: “A crua analfabeta mandava: Me diz de novo essa passagem. Não me come uma só letra, não me salta um pingo. Me informa das datas” (OH, p. 41). Enquanto isso tudo acontece e é observado de longe por Floremundo, pois ele ainda continuava no quintal, na companhia de Alfredo, o diálogo entre os dois é retomado. Floremundo desconfiava de que a suposta amante do pai fosse uma forma que o velho havia encontrado para disfarçar seu contato com a caçula perdida. Dando agora atenção a Alfredo, Floremundo comenta que levou, certa vez, um mutum-açu para a casa de D. Amélia, mas o rapaz era tão pequeno, que nem se lembrava, só sabia que o bicho era bem preto e lustroso. Foi então que o assunto o fez lembrar novamente da caçula:

Meu Deus, da mesma tinta e lustro o cabelo da caçula. Olha, mano, cor deste meu cabelo e cor do penacho do mutum tirado é da mesminha tinta. Quando num carnaval em Cachoeira, vou enfiar na minha fantasia um penacho de mutum. Não sacode a cabeça, mano, que eu ainda vou, sim, contigo, tu me leva, me fantasio na

casa de D. Amélia, oh que esse meu irmão! Que triste irmão és! Penduraste a tua alegria no pé do urubu? (OH, p. 42).

Na lembrança do irmão, Luciana aparece tão viva como se tivesse ao seu lado, pois ele relembra as palavras e expressões dela, e, assim, a fala de Luciana misturada aos devaneios do próprio irmão, que pensa na semelhança entre a cor do bicho e os cabelos da irmã, emerge na narrativa. A própria caçula começa a falar em suas lembranças, como se o tempo passado se transportasse para o presente e ela estivesse bem próxima dele. Alfredo, enquanto olha para Floremundo, também reflete:

Tinha o seu Floremundo pareença com a nunca vista Luciana? Do mesmo pai, Luciana e Floremundo? Não podia conceber. Em Luciana aquela insubmissão, aquele frenesi para o risco, aquele brusco desajuízo que via, um pouco, em Ana, e por um instante, um instante só, na Esméia ao saltar a janela para dentro da sala. (OH, p. 42).

Mostrar esse momento em que Alfredo também reflete consigo mesmo diante de Floremundo ajuda a, nessa primeira etapa de nosso trabalho, já ilustrar como a diegese encontra-se fragmentada pelas recordações dos personagens e pelos monólogos interiores, durante o diálogo de Alfredo e Floremundo, de modo que não se pode discriminar a diegese das partes que envolvem as recordações, principalmente quando elas dizem respeito à Luciana e justificam os acontecimentos da própria diegese. Enquanto dialogavam Alfredo e Floremundo, ambos não abandonavam a atividade de reflexão, principalmente Floremundo, que, se por fora falava pouco - somente o necessário -, por dentro falava sem freios, revelando suas desconfianças, seus receios e todas as suas angústias. A conversa sobre o mutum continuava entre os dois; falaram do sabor que tinha a carne do mutum e que lembrava muito o sabor da carne de peru. Floremundo fala a Alfredo que, em casa, era o único que comia mutum:

— Comer mutum, lá em casa, só mesmo uma pessoa lá, este seu criado. Que aquela mea irmã, rá! Nem mesmo o cheiro longe. Dizia: quem come mutum come gente.  
— A caçula?  
Seu Floremundo disfarçou, mirando as plantas, passou a mão na folha do tajazeiro. (OH, p. 43)

Ouvir a referência que Alfredo faz à caçula causa um incômodo em Floremundo, que, como se pode perceber em passagens anteriores, não consegue “digerir” o que houve com sua irmã e nem entender por que não conseguiu reagir para, de alguma maneira,

remediar o que ocorreu. Ele lembra-se novamente da irmã, de quando ela comeu mutum no dia do seu aniversário sem saber do que se tratava. A expressão utilizada pelo narrador “trancou-se” marca bem a interrupção que ocorria na conversa dos dois, para dar vez à voz do pensamento do personagem:

Trancou-se para lembrar só consigo o aniversário dela, sim, sem nem um festejo, assim sempre foi. Aquele assado de peru apareceu na mesa, presente de uma comadre dela do Mutá, trazido de boi, dentro da panela de barro. Luciana o que só comeu. Mas então comeu! Pois era mutum, sua-diz-que-nunca-hã-de-comer-mutum, pois comeu mutum, falou bem brando o irmão. A irmã tomou aquele sobressalto, se enfarruscou, boca não mexeu. Minto. Falou pelos olhos por onde mais falava. (OH, p. 43)

Para não demonstrar a Alfredo a inquietação causada pela menção à caçula, que até aquele momento não havia sido mencionada entre eles, Floremundo diz que come muito mutum, mas a sua voz não escondia que quem falava já não era o Floremundo conhecedor de bois e outras coisas do mato; Alfredo notava um sentimento naquele homem, uma fraqueza sua aparecendo:

A voz se tornava compassiva, nem o caçador nem o ferrador de curral que conversava nem o andante entre os búfalos e as trovoadas, farejando pelos encobertos, com um pingo de lua em cima do piriá, o rastro das onças. Alfredo queria escutar nessa voz o perdão a ressoar longe, até que a desabençoada escutasse. (OH, p. 43)

Alfredo não conhecia a história de Luciana pelas palavras de Floremundo, mas percebeu que da boca do irmão poderia sair o perdão que ele tanto desejava fazer chegar aos ouvidos da caçula renegada. Floremundo resolveu contar um pouco da história de um mutum, envolvendo a irmã:

— Uma vez, beira do rio, vi um casal. O mutum macho fazia pituu, pituu... pituu. A fêmea: can... can... Peguei, levei, pedi: cria eles, mana? Aqui seu Floremundo vergou-se um pouco mais, estalou os dedos, coçou-se nas costas, olhou as alturas da noite. (OH, p. 43)

Mais uma vez, Floremundo dá sinais da dificuldade de fazer menção à irmã em voz alta, quando, ao dizer “mana”, necessita pausar a fala, estalar os dedos, coçar as costas e olhar para cima. Ele então continua a contar:

— Deixa ar que eu crio, disse ela. Um dia, o macho derrama da cuia a garapa que a mea irmã fazia da batata da aninga. Ela costumava levar a batata da aninga no quente das cinzas, depois lavava, ia espremendo, ia espremendo, até que desse um caldo igualzinho garapa de cana, só que sem a doçura. Com isto Luciana...

Escapou como um gemido. Há quanto sem soltar o nome. Podia? Varrido não foi tudo em casa o que lembrava a caçula? Vem o rapaz, esse — as coisas! — me tirando o nome da boca, me espreme um pouco aqui por dentro. Pouco é mas tira o tamanho. (OH, p. 43)

Enquanto narra a história vivenciada com a irmã, Floremundo deixa escapar, “como um gemido”, o nome dela e então se queixa de como Alfredo o faz dizer as coisas, dizer o que estava guardado dentro dele há algum tempo. Alfredo percebe a dor oculta de Floremundo, espera um pouco, até que ele fale de novo e a conversa sobre a batata da aninga e sua garapa prossiga. Floremundo pergunta sobre a chuva em Belém: “— Tem que tem chovido, não? Por lá nem se fala, é chuva que fede” (OH, p. 44) e ele tira o lenço do bolso para enxugar o rosto “como se ainda estivesse se enxugando daquelas chuvas de lá e das saudades de Luciana” (OH, p. 44). A conversa prossegue ainda com Floremundo falando de como havia bichos dentro de casa; todo o tipo de bicho eles criavam na fazenda, pois Luciana “era muito xerimbabeira. Os bichos naquele pegadio com ela. Chegou de amansar, a bem dizer debaixo do sovaco, um acuatipuru encarnado, que estoriam que encanta folha de qualquer mato, virando a folha em pé de milho, em banana.” (OH, p. 44-5)

Depois de Floremundo falar a Alfredo mais esses detalhes sobre o comportamento da irmã, de como os bichos eram agarrados a ela e de como ela cuidava deles, de maneira muito próxima, Alfredo fica a observar Floremundo, agora em silêncio novamente, e fala consigo mesmo:

Recolhido na sombra, aquele-um alto calou-se. Das asas do mutum, do ninho do japu, da garapa da aninga, do banho do vai-e-volta, do acuatipuru encarnado, safa a irmã do seu Floremundo, encastoadada em saudade. [...] Onde o teu remo, cavaleiro do miri e da canarana, para recolher na canoa a moça pela família vomitada, deixar a irmã onde ao menos alguém dissesse: não te escasseio o meu jirau. A mãe no chalé poder ficar pode, minha filha, que teu juiz não sou — podia recebê-la. Agora, sem o vai-e-volta, sem o milho e a banana que tanto pediu ao bicho encantador, agora, nós dois juntos, seu Floremundo, nesta lamentação disfarçada, viraste, irmão ossudo e bimba, num japu desassado, sim, sim, já faz hora que te espio, que descasca tua ferida, seu triste. (OH, p. 46)

Alfredo percebia que tudo o que os dois conversavam e todas aquelas histórias sobre bichos davam forças para Floremundo trazer a irmã de volta na lembrança, repleta de saudade. A par desse sentimento que via claramente no homem tristonho, Alfredo questiona a falta de atitude dele, sua ausência no momento em que a caçula precisou de uma defesa, ou até de um novo lugar para viver. Alfredo pergunta onde estava ele, que não guardou aquela que tanto cuidava e amava os bichos. Ao pensar na chuva de Belém, que agora caía

sobre Luciana, Alfredo pensa no desamparo de Luciana, perdida na cidade, sem destino. Ele também, mais uma vez, pensa no apoio que D. Amélia poderia ter dado à menina, caso ele soubesse de tudo isso a tempo, pois a mãe jamais negaria acolhida. Não adiantava, porém, mais nada; só restava aquela lamentação que um disfarçava para que o outro não visse. Ainda que Floremundo quisesse esconder, ainda que Alfredo não tivesse acesso a todas as imagens que circundavam a mente daquele homem, ele notava bem a tristeza de Floremundo.

A conversa dos dois continuou, falaram da boa pontaria que Floremundo tinha para o tiro, da relação que há entre Floremundo e a família Menezes que Alfredo tanto detestava por praticar matanças em nome de poder em Cachoeira; falaram de picada de cobra e é quando novamente Floremundo recorda-se de um certo dia em que a caçula foi picada, sem contar uma palavra sobre esse episódio a Alfredo. Floremundo acende um cigarro e Alfredo resolve, de repente, perguntar se ele estava presente no dia em que o raio caiu sobre a fazenda. Alfredo ia se aprofundando nas perguntas; buscava detalhes da história, pois os dois não falavam diretamente sobre aquele assunto, por outro lado, Floremundo sentia-se incomodado, olhou para a cozinha onde a reunião em volta do pai não pausava nenhum minuto e respondeu uma coisa qualquer a Alfredo, algo totalmente desconexo: “— Japu é como japiín, os machos ficam cantando na exibição deles e as fêmeas nos ninhos trabalhando” (OH, p. 49). Com essa resposta, Floremundo deixou claro para Alfredo que não podia falar sobre aquilo, não conseguia explicar onde ele estava antes de o raio cair. Inventou qualquer coisa para dizer no lugar daquilo que o rapaz esperava ouvir, pois não foi capaz de assimilar e aceitar o que houve com a irmã: “Só moela de mutum mói tudo isso”, Floremundo pensa consigo. A conversa é interrompida, mas em Floremundo vêm aquelas lembranças que reavivam Luciana. Ele recorda-se dela pedindo que ele a levasse também para o campo com ele, para caçar. Floremundo recusou: “Mas te guarda dentro de tua anágua, rapariga. Tu não carece de ir, oferecida. Tu és fêmea.” (OH, p. 49). Luciana rebatia: “Fêmea eu sou, que eu sei, a mãe sabe, o mururé sabe, os fundos, aquela cobra, que me sabendo donzela, não quis me botar nem um veneno. Que tem, que tem ser fêmea?” (OH, p. 49). Luciana era esperta, era sabida, queria fazer coisas que não lhe competiam, coisas que uma fêmea não faz; Floremundo continuava a lembrar:

Montada no jacaré morto, aquela irmã, aquela irmã! Umass tantas horas, ia estranhando ela, quem tu és? Comi pouco sal contigo, que é que tem que, te conhecendo tanto, num minuto te desconheço? Arrasta o pirarucu no seco, escoo casco, no igapó atolou-se, distração dela. Principia a ferra, já ela anotando, tarde inteira, bunda na tranca, testa no sol, o gado de era, a geração do ano, o gado de

nossa marca, lápis, papel, a mão sabida. Por mais porca, até dum fofão saindo, sempre limpa parecia. No atoleiro, não no fundo, no raso conforme ficasse, a cabeça só de fora: é, é urubu, urubu, vem me comer meus olhos como tu come os do boi atolado! Vêm, seus sem-vergonha! (OH, p. 50)

Floremundo lembra-se de como a irmã era habilidosa e de como ela o surpreendia ao demonstrar conhecimento e entendimento sobre a ferra dos bois: anotava tudo, era competente no trabalho e não fraquejava sob o sol quente. Na observação do irmão, ainda que se envolvesse em atividades que lhe sujassem, sempre limpa Luciana parecia. Ia para o atoleiro e brigava com os urubus que cegavam os bois, mostrando mais uma vez conhecimento do que costumava acontecer. Era muito viva a menina! Ele lembra-se, ainda, que aquela Luciana, que demonstrava domínio sobre os negócios de bois, era a mesma que desejava a cidade e pedia ao irmão ajuda para a compra da casa: “no juízo dela estava: ah eu em Belém, ah ela em Belém. Ainda conto me sentar lá, naquele sofá que vi no leilão, ela, esta, quer, Santo Amâncio, dobre essa mea mãe. Querer sempre, este é o meu fraco. Embarca os bois, mano, que me pague aquela casa.” (OH, p. 50). Essa recordação fez surgir outra em Floremundo: a vitória de Luciana contra Graziela, pois o pai atendeu ao pedido da caçula e, conforme já é sabido, comprou-lhe a casa.

A casa. A casa. A vitória contra a Principala. A vitória contra a mãe. Que o pai, este, sempre escondendo suas preferências pela caçula e sempre visíveis a toda a família, mansinho ordenou a construção. Relações na sociedade, a Questã, cabia ter casa em Belém, as posses davam, embora a mãe tosse aquele rancor contra Belém. (OH, p. 50)

O coronel, aceitando de bom gosto o pedido da caçula, ordenou a construção da casa com a justificativa de manter de perto suas relações com a sociedade, acompanhar a “Questã”, tendo onde se acomodar quando fosse a Belém. Embora a família tivesse condições para a compra e construção da casa, tal decisão foi contrariada pela mãe e por Graziela. Quando soube da decisão do pai, Luciana, imediatamente, começou a cuidar de tudo: desenhou a casa, idealizou tudo, inclusive, selecionou os bois que seriam vendidos para a compra da casa. Ela mesma embarcou as reses, pedindo ao piloto todo o cuidado com aquelas crias, para que não perdessem peso durante a viagem até Belém, onde seriam comercializadas. Luciana só pensava em Belém e o irmão ficou insatisfeito ao ver todos aqueles bois de que ele tanto cuidou indo embora daquela forma. Floremundo, que já não era muito amante da cidade, também se desagradou com o fascínio que aquele lugar



despertava na caçula.

Outra história de que se lembrava Floremundo era a de Luciana querendo ir em busca do vaqueiro Talismã. Esse vaqueiro era praticamente uma lenda na região onde ficava a fazenda, pois muitas histórias circulavam a seu respeito. Na lembrança de Floremundo, Luciana falava:

— Mano, comigo, toqueestoloque, vou de faca no dente ou desapeio ele ou ele some comigo na garupa. Eu criança já bem taluda, não dormia com a tesoura aberta debaixo da rede? Ensino de uma velha sarapeca a minha mãe. Sou ou não sou salva do perigo?

Aconcheava a mão na boca: Ó três vaqueiros da outra Banda, venham cá, que quero tirar a limpo se um de vós três é o que eu cismo.

— Mas não brinca, não brinca, Luciana, Não brinca que senão só pelo vento tu acaba prenha. (OH, p. 51)

Luciana, sempre muito ousada em suas palavras, em seus desejos, era repreendida pelo irmão, que se preocupava com as coisas que ela dizia. Entre eles não havia pudores na hora de falar certas coisas, eram realmente próximos: “— Brinca, brinca, abusa das palavras e vê. Depois: que é isto na mea barriga?”, alertava ele à irmã. A mãe, quando via os dois irmãos muito próximos, ia procurar saber:

Os dois juntos, vinha a mãe; que tanto um tem com o outro, pra se andarem assim no agarrado? Os dois, os olhos tamanhos para a mãe. Uma tarde, a velha vai no Jandiá, vê, os dois tão esquecidos conversavam. A mãe, de dentro dela a voz de onça: Floremundo! e arrepio na boca, destilava uma ira. O espanto inchou no filho. Luciana, esta o que fez? (OH, p. 52)

Luciana ficava a dizer para o irmão que um dia desses iria procurar pelo famoso vaqueiro Talismã: “— Não me segura Floremundo, que vou espiar mesmo, nariz com nariz lá fora com esse-um de que tanto contam a fama. Cismo que sou eu que ele anda atrás, Contrato os serviços dele.” (OH, p. 53), lembrava-se ele de ouvi-la dizer. Floremundo ficava admirado com a capacidade que a irmã tinha de desaparecer pelos arredores de Camamoro no seu cavalgar; o lugar era bem grande, havia mato e igarapés e Luciana sempre a se aventurar. Floremundo até suspeita que, em um desses sumiços, a irmã tenha encontrado o vaqueiro Talismã: “Com ela, aquela noite, no tabocal? Fiz uma profecia? Ou no que viu, foi no rastro dele, pisou tresvariou?” (OH, p. 53). Floremundo passou noites imaginando o que poderia ter acontecido:

Noites, bastante, acumulou, noites sobre noites, de primeiro, sendo irmão, imaginando, cisma futrica o juízo, laçado pela estória, crendo, descrendo o que aconteceu, foi? A mãe, que viu, que deu com ela, do visto não declara, estrompou

a filha, joga os pedaços da filha pelo mundo. Graziela, essa, cala-te, boca. O pai só viu foi a filha encamboada, a mãe batendo, a mãe batendo, a mãe batendo e só se ouvia no quarto a mãe batendo. (OH, p. 53)

Floremundo reflete se a cisma da caçula com o vaqueiro poderia ter provocado a perda do juízo dela; se o juízo dela teria sido “laçado” pela estória do vaqueiro Talismã e se esse, então, teria sido a razão do castigo da irmã. Nesse momento de pensar consigo mesmo, ele revela que realmente não sabe o que aconteceu, pois a mãe, do que viu, não declarou nada a respeito; o castigo foi certo, acabou com a filha, jogou-a no mundo. Graziela não fez nada para ajudar a irmã; o pai só viu a filha atirada pela surra; sem saber exatamente o porquê, só se ouvia a mãe batendo e batendo na caçula. Floremundo pensa em tudo isso, vendo-se no quintal da casa cuja dona era a irmã, lembrando-se dos bois que embarcou para levantar a tal construção; dentro dele mesmo, via a imagem da irmã e do vaqueiro. “Esta cidade é assim tão trancada que nunca informa? Suas lonjuras não deixam um número?” (OH, p. 53), dizia-se ele, agora sem nenhuma pista da irmã. Referindo-se a Alfredo, ele fala consigo mesmo:

Aqui espio, aqui ouço o rapaz do Major Alberto filho daquela senhora mais que morena, até que abria este meu coração com ela, lhe dizendo de tudo isto, da finada em vida, isto me dói que me apostema inteiro. Vejo a família em redor das sete cartas e do retrato da rapariga do Marco. No meio, a Graziela, o dominó guardado se cobrindo de seus véus a santinha. D. Jovita minha mãe, mas deixe! Que Arcebispo que ex-Governador, que nada! Invenção sua foi essa? (OH, p. 53)

Floremundo nutre grande respeito por D. Amélia, por saber que era mulher de bom coração. Isso o fazia olhar com bons olhos Alfredo, mas lamentava estar ali naquelas circunstâncias, com Luciana perdida pela cidade, “a finada em vida”, enquanto a família se reunia em torno de sete cartas escritas por uma rapariga ao pai, e Graziela se fazia de santa. Aquela viagem a Belém com o pretexto de visitar arcebispo, ex-governador era só um motivo da mãe para vigiar de perto o que acontecia em Belém; saber se, por acaso, o pai estava mantendo contato com a filha expulsa, através daquelas cartas. Finalmente, cansado, de tanto remoer o sentimento guardado pela irmã, Floremundo diz para si mesmo, em seu interior: “Ah já chega! A noite passou? Viraste a que ninguém sabe, te juntaste aos três cavaleiros de cavalo branco não mais no Marajó, agora de rédea solta pelos lavrados e cerrados desta cidade” (OH, p. 54).

Já estava amanhecendo; Alfredo nunca tinha ficado acordado tanto tempo; já era hora de lavar o rosto e, em poucas horas, ele teria que ir ao colégio. A família também acabava a

reunião ao findar a noite. Floremundo ainda demora-se em suas reflexões em seus pensamentos: pensa no casamento de Felipa novamente, pois ele prevê o mau negócio que ela estava prestes a fazer; fala da falta de interesse da caçula por casamento, que, quando falava no assunto era por faceirice. Lembra-se do dia em que Luciana descobriu uma moça que estava grávida do irmão; Luciana pediu para ser madrinha da criança e que colocasse o nome dela, se nascesse menina. Porém, lembra Floremundo, que quando a criança nasceu, uma menina, a irmã já não estava mais ali para batizá-la. Ele lembra-se das palavras de Jardelina, a mãe de sua filha, a favor de Luciana. Jardelina contou a Floremundo que Graziela estava, certo dia, procurando alguém que lhe trouxesse um anum, para dele tirar o fígado e torrar. Dito isso, ela sugere que o fígado de anum torrado foi encomendado para dar a Luciana. Jardelina também diz que ouviu dizerem que Luciana bebeu chá de raspa de unha ralada e pede para que ele vá procurar pela irmã. Floremundo pensava:

Graziela, de dominó, cabacinha e bandolim, torrando o fígado do anum? O chá virou a cabeça da outra? Ah sangue dos Menezes.  
 Ó salva do perigo, desata este novelo, e eu sei, bem sei, porque do mutum querias a moela que mói tudo. As flechas te flecharam dentro de casa, por tuas prendas de nascença, boa cabeça para livro, o fazer tão bem renda, tão fino recebe as pessoas, e aquele dia, com as notas da prova escrita de Cachoeira, tão inocente sentaste no trapézio, no alpendre da fazenda, te embalando, te embalando, disseste: agora é o Ginásio. O sonho da casa entornou o alguidar. (OH, p. 60)

Graziela seria a responsável pelo que houve com a caçula? Floremundo imagina a razão pela qual Luciana criava mutum: para se proteger contra as flechas da inveja que a acertaram dentro da própria casa. Luciana era prendada, era inteligente e foi invejada dentro de casa. Floremundo lembrou que foi tomar satisfação com Felipa:

Felipa, ao menos quando a nossa mãe já por demais castigava, não acudiste?  
 Felipa, sem me olhar, até parecia zuruó, a mão parada na massa de tapioca que mexia na gurupema.  
 — Felipa, ao menos ela te escreveu de Belém quando aqueles dias na casa da nossa tia? Do teu mandaste algum trocado?  
 Felipa se voltou:  
 — Queres teu chá de pega-pinto?  
 Foi, fez, bebi, os dois esta palavra. (OH, p. 61)

Felipa desconversou quando o irmão perguntou se ela foi ajudar a caçula enquanto a mãe batia nela: ao invés de responder ao irmão, ofereceu um chá de pega-pinto. Floremundo também se sente responsável pela ajuda que não deu, pela notícia que não pediu. Ele desconfia também de que o casamento de Felipa é uma penitência pela culpa de não ter

ajudado a irmã.

E eu, que fiz? Que trocado mandei? Que noticia pedi? Juízo me diz que esse casamento da Felipa é a modo de um padecimento dela pelo que não fez a bem da irmã, ou: agora que estou casada ninguém me proíbe de chamar pra mea companhia, no Arienga, aquela penitente? (OH, p. 61)

Floremundo é chamado por Felipa para tomar o chá, já que amanhecia. A família Boaventura se arrumava para seguir o itinerário combinado e Alfredo seguiria o rumo do ginásio. Uma noite inteira o ginásio passara acordado, conversando com o irmão de Luciana. Chegando ao colégio, sem o material de desenho, é expulso da classe e suspenso por três dias, por não frequentar as aulas de tiro, de concentração cívica e por outras falhas suas. Alfredo chega a ouvir palavras de desincentivo do secretário: “Errou a porta, rapaz, errou a porta. Monte banca de bicho. Trabalhe de catraieiro. Tão tamanho bigu!” (OH, p. 63). Saiu, pensou em convidar Floremundo para um passeio pela cidade. Primeiro, foi à casa de D. Santa. Chegando lá, não encontra a parteira, somente Ana, que não lhe dá atenção. Chega Dalila, a outra neta órfã de D. Santa. Os dois conversam pouco, pois ela também não sabe onde se encontra a avó. Alfredo sai do Curro Velho, casa da parteira, e chega à Rua José Pio; passa pela jaqueira e a mãe de Zuzu, a moça vestida em trapos, pede para que ele dê aulas ao filho mais novo dela. Alfredo aceita a tarefa e recebe uma jaca como pagamento.

Ao retornar à casa dos Boaventura, encontra D. Jovita e Graziela arrumadas, com a intenção de ir visitar o advogado, o ex-governador e o arcebispo. D. Dudu havia saído com Felipa para comprar o enxoval do casamento. Alfredo, então, convida Floremundo para um passeio. D. Jovita lança um olhar a Alfredo que começa a imaginar se ela fazia aquilo porque leu as três cartas que ele escrevera ao coronel em favor de Luciana: “O certo é que Luciana não se desencarnava deles, da mãe, irmãos, pai, ou tirava deles tudo, esvaziava-os” (OH, p. 74). Floremundo aceita o convite, pois voltaria para a fazenda na primeira lancha da manhã seguinte e não teria tanto tempo na cidade.

Floremundo pede um favor para Alfredo:

— Olhe, seu Alfredo, o favor que lhe pedi, só no meio da viagem, lhe vou explicando qual. Mas menino o senhor já não é, que eu sei, taludo que ficou, tamanho! Confio no homem que já vejo no senhor, que eu sei. Então me espere, paciência, é o tico de tempo em que mudo esta camisa, é só mudar. (OH, p. 80)

Alfredo se assusta ao ouvir as palavras de Floremundo a seu respeito:

Que homem é que vê em mim? Indagação quase assustada, um ter de descobrir quem sou, que não ia longe. Comparou o seu Floremundo aos professores do

Ginásio, Esse-um fedendo a boi, sangrando com a ausência da irmã, dele vem uma voz. É dos professores?  
O convite do seu Floremundo era correr Belém até encontrar aquela a quem os dois, por todos, devem pedir perdão? (OH, p. 80-1)

Alfredo, nesse momento, sente-se surpreendido com a ideia de parecer homem aos olhos de Floremundo, mas é com desconfiança que ele ouve isso. Os professores do ginásio também o identificam como “grandão”, “tamanhão”, porém o fazem de forma pejorativa, afirmando que ele “não vai longe”; Alfredo não sabe se a avaliação de Floremundo é positiva ou negativa; se Floremundo acredita realmente que haja um homem de verdade naquele estudante de ginásio. Junta à essa questão, Alfredo se coloca outra: “Ou sou eu que estou, pela primeira vez, encontrando um homem?” (OH, p. 81); isso porque pela primeira vez ele estava diante de um homem que vinha lhe confiar um segredo e o colocava a sua frente como um igual, a conversa dos dois era de homem para homem. Os dois ainda se demoraram um pouco para sair, pois encontraram D. Santa e conversaram um pouco. Floremundo não sabia bem o que vestir para o passeio com Alfredo: ele detestava a cidade e tinha mal pressentimento em relação à “Questã” do pai. A mãe queria consultar o advogado a respeito das sete cartas e do retrato encontrado junto; estava levando coalhadas como pagamento; Floremundo sabia que as coalhadas não seriam suficientes, essa consulta era mais uma cobrança para a conta da Questã, que só aumentava. Floremundo previa a perda de todos os bois.

Quando já estavam na porta da casa, D. Brasileira aparece toda arrumada e perfumada, perguntando se Floremundo não desejaria andar de carro. Ela fez o contato com o motorista pelo telefone e o carro apareceu. Ela, Floremundo e Alfredo seguiam rumo ao Ver-o-Peso. D. Brasileira falava o tempo todo como se fosse íntima dos Boaventura, oferecia-se para ir à fazenda conhecer o lugar, pedia para Floremundo prometer que a levaria. Chegando ao Foro, ela desce do carro e Alfredo e Floremundo continuam em sua jornada. Os dois seguiram para um endereço, que Floremundo tinha anotado em um pedaço de papel, dentro do bolso: foram até o Marco. Chegando no tal endereço, bateram à porta, mas a vizinha ao lado avisou que a pessoa havia se mudado dali – ou seja, D. Joinha, a amante do coronel Braulino, não seria facilmente localizada. Floremundo paga o carro que os trouxeram até ali e resolve caminhar um pouco com Alfredo. Segundo o que contou a vizinha, um senhor gordo passou com um caminhão e levou a moradora da casa onde batiam à porta, com toda a mudança junto. Floremundo e Alfredo pegaram o bonde que passava próximo a eles e voltaram à José Pio.

A narrativa volta-se, então, para a saída de D. Jovita e Graziela acompanhadas do coronel Braulino. D. Jovita fica mais enfurecida ainda pela tentativa frustrada de encontrar o Arcebispo, o advogado e o ex-governador: o primeiro encontrava-se em oração ininterrupta em um retiro; o segundo estava atuando como advogado de defesa em um julgamento que ocorria justamente no momento em que a família Boaventura chegava ao Foro; o terceiro havia se afastado da cidade com a família e estavam em Peixe-boi. D. Jovita perguntava aos informantes que a recebiam à porta dos lugares se as coalhadas que ela mandara como presente haviam chegado, mas ninguém sabia dizer se as coalhadas foram recebidas, o que leva D. Jovita a acreditar que Floremundo não cumpriu com o acordo de fazer a entrega conforme a mãe lhe pedira. Com seus planos frustrados e bastante irritada com o coronel, à porta da casa do ex-governador, D. Jovita decide que irão tomar o bonde o mais rápido possível e Graziela aponta o destino: o Marco.

Enquanto os Boaventura realizam seu percurso sob o comando de D. Jovita, D. Dudu, já de volta do comércio com Felipa, conta a Alfredo como foi o dia com a prima e o quanto ela dificultou a compra do enxoval para o casamento, pois nada lhe agradava. Após algumas horas, Alfredo escuta as falas de Graziela e D. Jovita ao se aproximarem cada vez, informando que chegavam da rua. O coronel parecia muito aliviado; pediu à D. Dudu que fizesse um chá para acalmar a raiva de Jovita. Ele diz ainda “Já não basta? Já não basta? Já não basta o luto da família?” (OH, p. 107); Alfredo não consegue conter-se e pergunta: “Luto?”, mas o coronel se vira e não responde.

O coronel chamou Alfredo para jantar; sentia-se agora novamente no controle da situação, enquanto a D. Jovita esbanjava sua ira, pois só lhe restava dar por perdida a guerra contra a amante do marido. Ele pede que Alfredo leve uma encomenda até a casa de sua irmã, no Curro e Alfredo vai. Chegando à casa, encontra a velha parteira, que estava de saída para cuidar de uma doente. Ele decide acompanhar D. Santa e, depois, procurar por Ana. Alfredo acaba encontrando um grupo de mulheres velando o corpo de uma moça. Ele pergunta se elas conheciam alguém de nome Ana, que costumava andar por aquela região; as duas das mulheres respondem:

— Ana, por nome Ana? Ana? Ana, Ana, conheço três Anas. Uma delas é essa a que aqui velamos.

— Ah, a neta da parteira? A irmã da Dalila? Ah, costuma vir por estas bandas, sim. Hoje que inda não veio. Mas que vem, vem. A finada era xera dela. Pode que cheguezinho mais tarde, primeiro é por aí puxando brincadeira nalgum quarto de anjo, que anjo nunca escasseia. Mas vem. Olhe, a porta é franca, queira entrar, se sentar, não molhe o sereno pra não dizer o contrário, faça a fineza, e espere sim?

Espere ao menos até que chegue outro homem neste quarto, sim? Tudo aqui, defunto e vivente, é só fêmeo. (OH, p. 114-5)

Alguém também de nome Ana estava sendo velada e, como disse a mulher, a finada era “xera” da Ana que Alfredo procurava. Alfredo afasta-se daquela reunião de mulheres e vê a janelinha de D. Brasileira acesa. De lá desce o cabo para apanhá-lo. A luz apaga e ele sobe; assim finaliza a primeira parte do romance.

A segunda parte, inicia-se com Graziela pensando quantos não cortaram os pés nos cacos de vidro em volta da casa. A narrativa não dá continuidade ao que houve com Alfredo após a sua subida até a janela de Brasileira, assim como ocorre no romance anterior *Ponte do Galo*, em que a narrativa desvia a foco da história para outro assunto, assim que Alfredo agarra o cabo de aço para subir. Graziela, estando sozinha no quintal da casa, começa a revelar seus sentimentos, em um monólogo interior bastante interessante, que contribui para a reunião de mais informações sobre a história de Luciana e da família Boaventura. Graziela ouvia uma voz de ofensa contra ela mesma:

A casa ali na sua mão, deserta, escura, atulhada de móveis, louça, daquelas vozes que principiaram surdamente, agora saindo de toda parte, vozes: cachorra! cachorra! E era só isto: cachorra! Deixou eco pelos tabocais, campos, igarapé, relincho e tropel de éguas, aquela voz, quem não reconhece? (OH, p. 118)

São narradas em 20 páginas as falas de Graziela consigo mesma, em que ela recapitula situações vividas com a caçula: situações envolvendo, inclusive, seus próprios “deslizes” de conduta, que a caçula conhecia, mas não contava a ninguém. Nessas páginas, Graziela lembra a história da “Questã”, de suas idas a Belém, da geleia de boto que deu ao primo casado de quem ela gostava, de suas noites com o advogado da Questã. Sobre a irmã pensava bastante:

Tudo fiz para não perder a bença, não perdi. Na bença, quem cuspiu, eu? Cautelas valem um tesouro. Pois foi tua sorte, beldade, agora Deus te salve, tudo não indicava? Assanhou-se, não se deu cobro? Comeu galinha choca, fome canina te deu, pelo mundo, por esta cidade. Entra no relho, ensangüenta o selim, roda no redemoinho, a velha de tanto te surrar fartou-se. A surrada, sem fartar-se, saboreando a esfolação. Tudo não indicava? O mundo te engoliu os assanhos. Lá vai o rabecão, de quem a culpa? Aquilo me disseste, baixo, a goela seca, em vez de água, me cochichas: cachorra. Esfolada no selim, mas rainha. (OH, p. 128)

Graziela reconhece que não era tão direita em sua conduta de “boa moça”, mas tinha a seu favor uma característica que faltava na caçula: a arte de ser sonsa. Por isso, não perdeu

a bênção. O problema da caçula foi ter se “assanhado” demais e ter demonstrado a sua “fome canina” pelo mundo, por Belém; acabou “entrando no relho”, sendo surrada até fartar aquela que surrava. Graziela diz ainda que, enquanto a caçula sentia a “goela seca”, ao invés de lhe pedir água, cochichava para a irmã: “cachorra”. Luciana não baixava a guarda, era a esfolada, mas mantinha a sua postura, a sua opinião, era rainha. Em seguida, Graziela pensa: “Que descanse a sua alma” (OH, p. 129). Lembrou-se também do que disse o advogado da “Questã”, com quem ela costumava ter uma relação mais íntima do que imaginavam os outros:

- Tua família? Primeiro vocês deviam ser mais cristãos no caso da caçula. Foi atirada às feras, às feras, A Questã vale mais. Que o que fizeram com a pequena, que diabo, tem paciência!
- O senhor aprovou a nossa decisão.
- Como advogado da família, tinha eu outra conduta? Nada mais fiz que pôr o carimbo, os fatos consumados, a velha rangia os dentes... Mas que diabo!
- O rir dele, o rubi, ela esquivava-se, revolve-se nos panos.
- Doutor, me faça uma caridade, por amor de sua senhora, se vista e vá.
- Tanto que te dói? (OH, p. 135)

Graziela lembra-se de ter ouvido com bastante desagrado a opinião do advogado sobre o que foi feito com a caçula. Nesse momento em que ela pensa consigo mesma sobre os acontecimentos passados, é possível identificar a face que Graziela ocultava: deitava-se com um homem casado, o advogado da “Questã”, mas gostava de posar de moralista quando o assunto era a irmã. O advogado disse mais à Graziela: contou que Floremundo apareceu no Foro em Belém e fez um grande escândalo, a fim de tomar satisfações sobre o andamento da “Questã” que nunca se resolvia; só consumia os bois da fazenda cada vez mais. O advogado, chamando Floremundo de “Capabode”, mandou expulsá-lo de dentro do Foro. O advogado fala com Graziela como se soubesse que ela se sentia perturbada pela ausência da irmã:

- Me deixa soprar nas tuas costas a cinza deste meu charuto pra te livrar da visagem. Ela veio na sola do meu sapato. A caçula te espia cá debaixo da cama. Mas a sandália, que tal?
- O senhor aqui ainda? Não foi?
- Tive que te passar um telegrama.
- E dos lençóis, do travesseiro o “saia”, “saia”, sufocado.
- Enxugou-se, o corpo a modo fumegava, pareciam que andavam no telhado? Menino atrás de papagaio? Cachorra, repetia-se. Até que saltasse do forro, descesse pelo cortinado, espantando as moscas, aquele rosto, o sol lambendo-lhe a nuca, como no trapézio, vai em cima vai em baixo (pára com esse trapézio, varada!). A mesma do selim atravessando o raio, cuspindo: cachorra.
- Doutor, se suma, mea cabeça roda. (OH, p. 136)



O advogado, para perturbar mais ainda, avisa que vai soprar cinzas nas costas de Graziela, para afastar a visão da irmã. Graziela já havia pedido que ele fosse embora. O corpo dela suave e fumegava sob o lençol; ouvia um barulho de como se alguém estivesse andando sobre o telhado; ouvia “cachorra”; no pensamento dela, saltando do telhado, do forro, descendo pelo cortinado, espantando as moscas, aparecia aquele rosto de Luciana, e o sol iluminando a nuca da irmã, como quando ela brincava no trapézio “vai em cima, vai em baixo”; Graziela quer que a irmã pare com o trapézio, que perturba naquele instante sua mente; Essa Luciana da lembrança era a mesma que saltou com o estrondo do raio, em meio aos selins e que cuspiu: “cachorra”. Graziela, cheia de imagens desagradáveis em sua mente, reforça para que o dr. Advogado vá embora.

A narrativa, em seguida, volta-se para o que ocorria fora da casa. O carnaval chegava e D. Jovita mantinha-se trancada no quarto com as cartas na mão. De repente, na rua, Alfredo observa uma aglomeração: parecia que ia haver um Assustados<sup>4</sup> ali na rua, mas ele não conseguia imaginar para onde os mascarados se dirigiam. Era o dr. advogado, todo fantasiado, quem comandava os foliões até a casa do coronel Braulino. Felipa e Floremundo foram para os fundos da casa, para não assistir ao festejo. O coronel Braulino ficou animado com a surpresa e Graziela foi convidada a “entrar no trenzinho”, para dançar. Jogavam serpentina e confete para todos os lados. Alfredo não entrou na casa, continuou olhando da calçada. Graziela ficava imaginando: “E quem jurava que não fosse, pela mão do doutor, aquela de mau viver, exato aqui entrando de máscara? Afinal quem são, nem uma vez tiram a máscara e sempre nesses termos? Todos num vozerio trombone no meio, qual delas ela? (OH, p. 138).

Quando o festejo acabou, um mefisto bêbado ficou a gritar na calçada contra o dr. Gurjel, o advogado da família: “vai deixar o senhor, Coronel, roendo penico ao pé da aninga! me deve um parecer! Nunca entendeu de hermenêutica! Um bucéfalo’ Ratazana do Foro!” (OH, p. 138). Graziela fechou a casa e Alfredo foi ajudar o mefisto, que vomitava na porta dos Boaventura. Mais tarde, Alfredo encontra Graziela chorando, com os cabelos ainda cheios de confete. Quando Alfredo pergunta a ela o que havia acontecido para que chorasse tanto, ela se abraça a ele, sem parar de chorar, e diz que haviam roubado objetos da casa e

---

<sup>4</sup> Trata-se de uma festa típica nos tempos de Carnaval de Belém da década de 30, em que um grupo de brincantes escolhia uma casa para sediar o festejo, sem avisar os donos antecipadamente. O nome “Assustados” se deve justamente ao fato de a festa ser surpresa.

vomitado pelo chão durante a festa. Amanhece o dia, e ele vai ver o seu aluno, irmão de Zuzu e, de repente, Nini o chama.

Alfredo! Era a Nini, já de uniforme da Chapéu de Palha, bem ao pé dele, Ana e Dalila tinham voltado de repente na barraca do Curro, tão dia, atrás da avó que já não estava. Cochicharam para Nini, esta passou a D. Dudu que ficou sem palavra, logo as duas saíram, Dalila para o Almirante Wandenkolk, Ana para o Una, Nini atrás de Alfredo,

Do seu banho, abrindo a fresta nas palhas, Zuzu vigiava, Chia na mão, água do corpo escorrendo no paneirinho da japana. Mamãe, repare aí que o professor a modo que soube uma triste notícia. (OH, p. 139).

Ana e Dalila souberam de algo e contaram à D. Dudu, que “ficou sem palavras” ao ouvir o que lhe diziam. Nini, então, foi dar a tal informação a Alfredo, que, como Zuzu observa, deixou-o de uma maneira como se tivesse ouvido algo de triste. O conteúdo da notícia não é fornecido na narrativa, mas é possível conjecturar: era algo sobre Luciana, pois Nini continua:

Por onde a vó anda? Tia Dudu ouviu ficou tão séria, Nini de amarela passou a verde. Tia Graziela só vai saber noutro ano, vão saber lá na fazenda noutro ano, ninguém lê o registro fúnebre, ninguém vai contar do rabeção, a avó vai ao Santa Isabel atrás do número. (OH, p. 139-40)

Alfredo fica tão perplexo com a notícia, que, no início da terceira parte do romance, ele ainda se encontra em uma espécie de choque. Zuzu fica agoniada para saber o que se passa com Alfredo e pede para a mãe indagá-lo sobre o que ocorria:

Aqui o indagado nem se mexe sem boca nem ouvido, a seu pé a isca aberta, gomos no chão, o realejo deixado pela Nini: pois ontem pela Santa Casa. Pois ontem pela Santa Casa... Pela Santa Casa de Misericórdia. (OH, p. 147).

A referência ao tempo em que ocorreu o fato contado por Nini a Alfredo é dada pela palavra “ontem”, ou seja, no dia em que ocorreu o baile dos Assustados na casa dos Boaventura; na mente de Alfredo fica se repetindo a informação “ontem pela Santa Casa”. Zuzu fica tentando tirar de Alfredo a informação, saber o que ele soube por Nini e que o deixou tão entristecido. Mas ele continua calado, a pensar:

pois ontem pela Santa Casa. Pela Santa Casa. Capaz sair hoje na Folha nome idade doença. Só pedir ali no balcão o jornal da Brasiliana, corre os olhos pelo registro, na lista dos morridos... Pela Santa Casa.

O nome.

A idade.

A doença. (OH, p. 147)

As palavras “nome”, “idade”, “doença” aparecem dispostas em coluna na narrativa; dão ênfase para a necessidade que Alfredo tinha de conferir com seus próprios olhos no jornal o que havia escutado de Nini. Na frente dele, Zuzu desconfiada, buscando entender o que se passava e Alfredo cada vez mais pensativo, perplexo, sem deixar de perceber que ela, em seus gestos, procurava demonstrar uma certa intimidade com ele:

Pela Santa Casa. E esse indagar molhado do banho, adivinhoso, a súbita voz de intimidade, o braço de novo em cima, é só tocar nele despenca, maduro, no meu? Ir, retirar a mala, finque o bandolim e sua tarde de carnaval naquela sepultura, D. Graziela, ou a sua roupa-de-ver-a-Deus, D. Jovita, cuspir no batente, e agarrar pela barba aquele coronel até onde é o nome, a doença, a idade. Pela Santa Casa. Pela Santa Casa.

— O senhor que aqui chegando parecia tão demais satisfeito embora um tanto mal dormido... e já-já que viro triste? Triste ou maltratado. Foi só a boca, aquela, lhe encostar no ouvido? Que foi? o senhor está que está perigoso. A menos puxe um fôlego. (OH, p. 148-9)

Alfredo, falando consigo mesmo, tomaria, enfim, a atitude de retirar suas malas daquela casa, imagina que manda Graziela fincar seu bandolim e sua tarde de carnaval “naquela sepultura”; manda também D. Jovita, vestida com seus trajes de luto, que usava para ir ver o Arcebispo, agarrar-se às barbas do coronel e ir até onde está “o nome, a idade e a doença”, pela Santa Casa. Zuzu pede a Alfredo que puxe o fôlego, para se recuperar. A voz do narrador, depois, informa: “seguindo a velha parteira, aqui na Santa Casa, ali ao pé do rabeção, já no rumo do Santa Isabel o lugar o número — é meu sangue, mea sobrinha, foi filha família, mando rezar missa nos frades, levantar a cruz pago com meus partos e benzições.” (OH, p. 151). D. Santa, na Santa Casa, ao lado do rabeção, já ia em direção ao cemitério Santa Isabel, tinha as informações com ela. D. Santa não nega aquela que tem o seu sangue até o fim; diz que vai mandar rezar a missa para ela e levantar a sua cruz, vai pagar tudo com o seu próprio dinheiro. Alfredo cede então à conversa de Zuzu, mas não lhe fala nada sobre a notícia que recebeu; ele passa a comparar aquela a sua frente, que era bem pobre e cheirava a jaca com a outra que agora estava morta.

A momentos, Alfredo sobressalta-se: esta recende banho e jaca, a outra, lá onde? fedia. Mas a visão da outra não se rompe, inteiriça, amortalhando a fazenda, o liceu, a casa, torna em pó o raio, aquela barba imperial. Seca de vez o Jandiá de onde estoura sobre o silêncio das derradeiras garças e derradeiro bando de marrecas. Pelo extremo da culpa e perdição a que Luciana se entregara, ele agora lhe queria o extremo da inocência e salvação que toda morte reclama. (OH, p. 154)

A visão que Alfredo agora tinha era a de Luciana amortalhando de vez a casa da José Pio, a fazenda, o liceu; agora ela transformava em pó aquele raio e a barba imperial do pai; até o rio Jandiá, que certa vez encheu na presença dela, como contou D. Santa a Alfredo, secou; silenciaram-se também as garças, as marrecas. Alfredo quer cobrir Luciana com a inocência, deseja o extremo da salvação para ela, que carregou em vida o extremo da culpa e da perdição. Alfredo continua a pensar:

Pela Santa Casa. Pela Santa Casa. Como a gente ignora tudo, Mas onde e como procurá-la? Deu tempo para meter-se entre aquelas do assustado, ali de máscara entrando — a sua casa — encara a irmã, a cristaleira, o lustre? Assim tão trançada é Belém, tão sem fundo, que ele não pudesse acudi-la? Ao menos no hospital, nos porões da indigência, era, pelo menos, uma graça, um perdão, se a visse morrendo, fechava-lhe os olhos que nunca soube, a boca, não, que em vida selou sempre. E seguiria, só, e a pé o tardo rabeção. Ou será que o tempo... Agora nos olhos desta, da agreste maltrapilha, é a morta que me espreita? O mito acaba? (OH, p. 157)

Alfredo, em pensamento, vai liberando mais detalhes do que soube: Luciana teve tempo de infiltrar-se naquele baile dos Assustados, onde todos estavam mascarados; teve tempo de encarar a irmã, o lustre, a cristaleira. Ele questiona-se se Belém é tão “trançada” que não conseguiu, ao menos, acudir Luciana enquanto morria. Não pôde sequer fechar seus olhos, lamenta não ter feito uma graça que soaria como um perdão, que ela merecia. Ele desconfia de que pode estar sendo observado pela morta através dos olhos de Zuzu e, por isso, pergunta-se, se mesmo com a morte, o mito acabou. Alfredo sai da barraca de Zuzu e vai à casa dos Boaventura buscar suas malas. Chegando lá, encontra Graziela que lhe pergunta aonde vai com as malas. Alfredo dá boa tarde e se despede. Acha uma casa para alugar ali, na mesma rua: “Agora dono, dono, uma noite, desta casa, por mobília esta mala, por família esta vergonha, [...] pendura neste prego o quepe e o mundo” (OH, p. 159). Agora, em outra casa, sentindo-se agora bem por não estar ocupando o lugar de ninguém, nem pisando em chão alheio, ele respira aliviado.

Dono desta casa, esta noite, fecho a porta a chave? Ana espia? Adivinha? Farejando? Ana? Nesta casa, tem o senhor toda licença, senhor ladrão, que sou eu mesmo, toda licença. Aqui nem o bandolim nem a roupa-de-ver-a-Deus. Agora, bem escuro, é o seu velório, morta da Santa Casa, lhe descubro o rosto, morte, esquife e enterro à sua escolha. Velar de janela aberta, mais o peito que a janela, arrotando choco e profundamente sobre a inteira Belém e a honra da família. (OH, p. 160)

A narrativa do romance *Os Habitantes* é finalizada, portanto, com a saída de Alfredo da casa dos Boaventura; agora, mais aliviado de poder morar longe de todo aquele peso gerado pela angústia de não conseguir fazer algo para salvar Luciana. Em seu pensamento, diz que ainda vai lhe descobrir o rosto, a sua morte; esquife e enterro serão conforme a escolha dela. Ele deita-se de janelas abertas, para velar pela morta da Santa Casa, de peito aberto, derramando tudo aquilo que o incomodava sobre Belém e a honra dos Boaventura.

Dessa maneira, ao final desse romance, é possível considerar a relevância da participação da personagem Luciana no conjunto dos três romances abordados. Realizar o trabalho de, por assim dizer, organizar a *diegese* dos três romances contribui para se ter uma noção do tempo que durou a aflição de Alfredo em função da história de Luciana: no romance *Primeira manhã* o tempo registrado pela *diegese* é o do primeiro ano de ginásio de Alfredo, enquanto que, no romance *Ponte do Galo*, é registrado o período das férias escolares, que marca a passagem de Alfredo para o segundo ano de ginásio. O tempo registrado na *diegese* de *Os habitantes* é o mais curto: apenas três dias. No total, o tempo é de pouco mais que um ano.

## 2. A NARRATIVA ENQUANTO DISCURSO

*É essa instância narrativa, pois, aquilo que nos falta considerar, segundo as marcas que deixou – que se supõe que deixou – no discurso narrativo que é suposta ter produzido.*

GÉRARD GENETTE

### 2.1. As instâncias produtivas do discurso narrativo: o narrador, D. Santa e D. Dudu:

Lançar luz sobre a personagem Luciana, a fim de compreender como se dá o processo de configuração dessa personagem, não seria possível sem destacar e analisar as instâncias responsáveis pela enunciação da história narrada, pois, como Gérard Genette (1995, p. 211) coloca, a história não se dá sem uma parte do discurso, sem a matéria verbal que a veicula. No caso do nosso objeto de estudo, não se pode desconsiderar a visível participação dos personagens e de seus respectivos discursos no processo de configuração da personagem Luciana. Para tanto, chamaremos a atenção inicialmente para o narrador e para os personagens D. Santa, D. Dudu e Alfredo e iniciaremos nossas observações tomando por base a categoria *voz* dos estudos de narratologia de Gérard Genette, que dá conta da instância produtiva do discurso narrativo, ou seja, da narrativa enquanto *narração* (GENETTE, 1995, p. 212), pois ele entende que o estudo da narrativa deve privilegiar a compreensão acerca da voz que relata os acontecimentos: quem fala? Quem conta?

A narração do romance *Primeira manhã* é iniciada pelo narrador “não diegético”<sup>5</sup> (SCHMID, 2010, p. 66), que acompanha os passos de Alfredo em sua caminhada até a porta do ginásio, narrando inclusive seus pensamentos, suas memórias, cujos conteúdos relacionados à personagem Luciana foram mostrados na primeira parte deste trabalho. O narrador dessa história não se comporta o tempo todo de maneira uniforme, isto é, percebe-se em determinados momentos uma subjetividade em seu discurso. Um exemplo dessa situação ocorre no início do romance, quando o narrador faz observações que só poderiam pertencer a Alfredo:

---

<sup>5</sup> Decidimo-nos pela terminologia proposta por Wolf Schmid, no lugar do termo “heterodiegético” de Gérard Genette. Schmid apresenta uma proposta diferenciada de terminologia, por considerar a existente conflituosa quando não esclarece bem a diferença entre os tipos de narrador. (SCHMID, 2010, p. 69). O texto em que o autor discute isso encontra-se em anexo, para melhor esclarecimento do contexto do debate.

Oito dias de aula perdeu pelo atraso dos uniformes, seu nome no jornal faltando sem motivo. E tão desconhecido, tão primeiro ano, tamanho que estava, sem livro, sem material de desenho ou mapa. Mas adeus de uma vez, cheirosas professoras da Dois de Dezembro, até mais nunca, passem bem para sempre, Barão. (PM, p. 31)

Nos dois primeiros períodos da citação, é visível a fala de um narrador não diegético, ou seja, de um narrador que conta a história sem fazer parte dela; porém, a avaliação acerca das professoras e a alegria por não ser mais aluno da antiga escola Barão do Rio Branco, ainda que tenham sido pronunciadas pelo narrador, só poderiam partir do personagem Alfredo; percebe-se aí o fenômeno do “*text interference*”<sup>6</sup> (SCHMID, 2010, p. 137), em que o discurso do narrador e do personagem ocorrem simultaneamente, ocasionando o discurso indireto livre. Essa forte proximidade entre os discursos do narrador e do personagem começam a chamar atenção para a forma como o discurso narrativo é construído, de modo que é preciso atentar para as marcas da instância produtiva do discurso narrativo e para os efeitos criados a partir dessas marcas, pois, como será visto mais adiante, Luciana é uma personagem que é sempre revelada por intermédio dos demais personagens. O narrador do romance sinaliza desde o início que não é o dono de um discurso absoluto, que pode dar conta de todos os acontecimentos apresentados na narrativa. Nesse sentido, a presença da subjetividade em seu discurso aponta para as constantes recorrências aos discursos dos personagens tão importantes para a expressão da história de Luciana.

Em *Primeira manhã*, por exemplo, sabe-se que a história de Luciana é conhecida por Alfredo através de D. Santa. Quando a narrativa do romance se inicia, Alfredo lembra-se do que ouvira da velha parteira na noite anterior. Essa lembrança é que cria a oportunidade para que a história de Luciana apareça e comece a assumir um destaque na narrativa. Nessa ocasião, o narrador cumpre o papel de contar a história ouvida por Alfredo, trazendo à tona um acontecimento que já é passado: “Foi na Camamoro, a fazenda do senhor seu irmão dela, da velha parteira aqui no bairro, e tudo acontece justamente na semana em que a D. Jovita, mulher do fazendeiro, arrancando do tabocal a filha caçula” (PM, p. 31). Nesse momento, o narrador se mostra onisciente, acessando livremente a consciência (SCHMID, 2010, p. 67) de Alfredo, ao ponto de, conforme a lembrança de Alfredo vai se aprofundando e

---

<sup>6</sup> “There are also phenomena of subjectivity of the narrator’s discourse that have a fundamentally different origin, namely that they are not traced back to the narrator, but to character. Figural subjectivity encroach on the narrator’s discourse via the structure that will be called the *interference of narrator’s text and characters’ text*, or more concisely, *text interference* (SCHMID, 2010, p. 137)

prolongando, a fala da velha parteira também vai sendo recordada e registrada na narrativa em discurso direto, sinalizada com o travessão, indicando tratar-se das partes de um diálogo entre ela e Alfredo:

<sup>7</sup>Mea sobrinha meu sangue é. Então não era a caçula? Soube, fui. Sabendo do desabenhão da mãe, precisava tirar a desvalida duma sina. Fui eu saber, corri viajei pé em Belém pé no Arari, ao menos trazer a condenada no meu governo, comigo, não é mais filha deles, dela? Minha é; perfilho. Arrebanhei ela já largada no portinho (PM, p. 32)

A fala da parteira é, dessa forma, reproduzida no discurso narrativo, sem a interferência do discurso do narrador, que oferece a oportunidade de se observar a maneira própria da personagem se expressar e mostrar seus sentimentos, conferindo um maior destaque à personagem. Nesse momento inicial, a importância de D. Santa se deve ao fato de que ela é responsável pela formação de uma primeira noção sobre quem era Luciana. Sendo sua sobrinha, D. Santa acolheu a menina no momento em que ela mais precisou, não a pedido dela, mas pelo seu dever moral como tia, como alguém que é da família e que não poderia fechar os olhos para o que acontecia. As atitudes, gestos e maneiras de pensar e se expressar das personagens de *Primeira manhã* são os elementos que atuam em suas caracterizações. D. Santa é, então, caracterizada pela sua força materna, pelo seu constante apelo materno e misericórdia a favor da sobrinha. Mesmo com o pouco recurso financeiro que tinha, a velha tia não se negou a acolher Luciana, para isso, viajou “pé no Arari” e trouxe a menina, a fim de torná-la sua filha e dar-lhe a bênção que havia perdido dos pais.

Na lembrança de Alfredo, a fala de D. Santa, ainda expressa em discurso direto na narrativa, também contribui para a realização de uma apresentação acerca de D. Jovita, a mãe de Luciana. Dessa forma, é possível observar também pela primeira vez a descrição da personalidade da cunhada de D. Santa, segundo suas próprias palavras e não pelas palavras do narrador:

Conheço a mea cunhada. A mãe de Luciana? A Jovita? Uma tapuia dura, feita de pau piquiá, aquele seu rosto amarrado, uma soberbia que carrega. Que se dissesse: é branca, nem é, pois de pele até que é bem fechada, comparada ao meu irmão, marido dela [...] Minha cunhada? Mansa na aparência, danada no seu oculto. Aquela? Analfabeta como eu, mas governando a casa como quem sabe ler, sem altear a voz sem se mexer no assento. Da feita que a pessoa, perante ela, praticou

---

<sup>7</sup> Na primeira edição de *Primeira manhã* (1967), essa fala de D. Santa é precedida por um travessão, indicando o discurso direto da personagem, porém, na segunda edição (2009), não há travessão. Mesmo adotando a edição de 2009, consideramos o trecho em questão como parte do discurso direto de D. Santa por considerar que ausência do travessão não alterou a modalidade do discurso.



uma falta, assim-assim que seja, pode contar, perdão não espere. É crua, soturna, enroscada. Não espere graça. (PM, p. 32).

A descrição que D. Santa faz a respeito da cunhada contribui para que Alfredo faça uma leitura negativa a respeito de D. Jovita e que, juntamente a isso, seja possível fazer um juízo sobre Luciana: a menina, não importa se culpada ou não, fora vítima do gênio da mãe, de sua dureza e inflexibilidade. D. Santa também fala a Alfredo sobre um mistério que identificou no olhar da sobrinha, quando ela chegou em Belém, algo que ela não consegue dizer exatamente o que seria:

Nos olhos daquela mea sobrinha tem como coisa que ela diz, não diz, me quer falar e eu que sei? Ignoro mas pressinto. Tirar criança de dentro das mulheres, meas pareceras, tiro, aprendi, mas seus segredos, não. Falasse, em vez dos olhos usasse a língua. E o sinal do raio lhe abrindo o quarto, só faltou dizer: sai, inocente? Ou Deus preferiu foi soltar a culpada no mundo: te solta, que esta é a tua pena? Eu sei dizer que não foi o diabo aquele raio. Ah isto eu sei, o diabo, não. (PM, p. 32-3)

D. Santa deixa claro que não sabe se Luciana era culpada da falta de que a mãe lhe acusava, pois a menina não falava de modo algum, mas faz uma leitura positiva sobre a queda do raio, pois ele abriu a porta do tabocal, libertou Luciana da prisão; só diz não saber se abriu para a sua inocência ou para a sua definitiva perdição. Assim, as primeiras noções sobre Luciana e D. Jovita são todas dadas por D. Santa, em meio ao seu discurso de personagem repleto de subjetividades. As falas da velha parteira se esgotam na lembrança de Alfredo e o narrador retoma o discurso para dar conta do que ocorre no momento presente de Alfredo (sua primeira manhã no ginásio). Sabe-se que o narrador não possui o domínio da história de Luciana, pois ao final da fala da velha parteira, nada mais é acrescentado à história da menina. Isso não significa, porém, que a narrativa fica livre de constantes referências à fala de D. Santa, pois a história de Luciana é recordada por Alfredo de momento em momento no primeiro dia de ginásio; Alfredo fica a pensar no raio que caiu sobre a fazenda, provocando um enorme estrago, matando dezesseis porcos. Ele se impressiona com a coincidência desse número e o seu discurso de personagem coaduna-se ao do narrador, em um “*interference of character’s text*”<sup>8</sup> (SCHMID, 2010, p. 137): “Por que os porcos, a conta dos meus anos, dezesseis?” (PM, p. 32).

---

<sup>8</sup> “In these forms, the interference results from the way that, in the one and the same segment of the narrator’s discourse, certain features refer to the narrator’s text and the others, in contrast, to the character’s text. As a result of the distribution of features to both texts and the expression function pointing in two directions, these texts are simultaneously realized in one and the same segment of the narrator’s discourse.” (SCHMID, p. 137, 2010).

Alfredo passa a identificar o raio que libertou Luciana por toda parte, pois a palavra raio, depois de ter sido mencionada no contexto da história de Luciana por D. Santa, vai se encaixando de diferentes maneiras no pensamento dele, passando a ser repetida várias vezes na própria narrativa por ele e pelo narrador: “O raio também vai me abrindo um caminho, não na rua, nuvem ou rio, mas em mim mesmo” (PM, p. 34), pensa Alfredo, ainda caminhando em direção ao Liceu, ao perceber sua mudança interior em relação aos antigos medos; “O raio abriu a porta do Ginásio, entreabre a janela”(PM, p. 35), diz o narrador, quando Alfredo se depara com o prédio do Liceu à sua frente; “O raio da trovoada atravessava-lhe o caminho, atirando-lhe os dezesseis anos, os dezesseis porcos, o rosto de Luciana”, fala o narrador quando Alfredo, sem ter visto a calçada, espirra lama no próprio uniforme, sujando-se todo. Essa insistência em fazer do raio um acontecimento para si mesmo ajuda a formar os indícios de uma forte relação que o próprio Alfredo estabelece entre si e Luciana. O narrador acompanha toda essa crescente obsessão de Alfredo pela história de Luciana ao narrar todas as suas lembranças da conversa com D. Santa e seus pensamentos sobre as coincidências e semelhanças que parecem unir a história dos dois.

O narrador conta também as dúvidas de Alfredo, demonstrando o conhecimento que possui sobre o personagem e sobre o seu interior: “Instruirzinho a menina no Liceu, ofendia? Foi a mãe que disse não? [...] As duas irmãs mais velhas invejaram? Restava saber. D. Santa não explicava.” (PM, p. 33). Em função do constante estado reflexivo de Alfredo por causa de Luciana, o narrador reconta trechos da história da personagem, em primeiro lugar, para revelar o conteúdo das imaginações de Alfredo e, em segundo lugar, não menos importante, porque é preciso esclarecer ao leitor que não domina os acontecimentos que só foram revelados a Alfredo e não estão dispostos na narrativa do romance. O leitor precisa entender o fundamento do estado de espírito do personagem ou, ainda, precisa ser respondida a pergunta: quais acontecimentos que conduziram à situação presente? Como o romance *Primeira manhã* já se inicia com um misto de alegria, pelo primeiro dia de aula, e de angústia, pela lembrança de Luciana, o discurso do narrador procura, por assim dizer, resumir a história da moça, pelo pouco que D. Santa contou e, conforme o estado de reflexão de Alfredo vai se intensificando, seu discurso vai se atrelando ao do próprio personagem, criando mementos de intensa subjetividade.

A outra personagem que continua a revelar a Alfredo mais detalhes da história de Luciana é D. Dudu - filha de D. Santa. D. Dudu é quem conta a Alfredo o que aconteceu com Luciana quando ela chegou em Belém, ou seja, detalhes que D. Santa não havia contado.

D. Dudu não tem filhos e trabalha como costureira; discorda constantemente da maneira como a mãe trata Ana e Dalila, suas duas netas órfãs, que vivem pela rua e não têm pretensão de se empregarem. Enquanto D. Santa procura ocultar a parte ruim da personalidade de suas protegidas, D. Dudu enfatiza os erros, aponta-os, assumindo, muitas vezes, uma postura irônica e zombeteira. É ela quem conta a Alfredo que Luciana fugiu após uma discussão com a outra filha de D. Santa, irmã de Dudu. Conta também que Luciana lançou uma praga contra essa prima, que, não demorou muito, faleceu e foi enterrada feito indigente, conforme a praga professava. A razoável diferença com que D. Dudu conta a história, embasada na sua própria seleção dos acontecimentos, já deixa nítida a focalização subjetiva com que cada personagem trabalha a sua própria narração dos episódios. A imagem de Luciana vai se constituindo, então, segundo os diferentes discursos das personagens, e, o que se percebe é que nenhum desses discursos prevalece sobre o outro.

Quando perguntada por Alfredo por que o coronel negou o ginásio à filha, se já havia comprado a casa em Belém, D. Dudu responde: “— E então as duas irmãs, pra que estavam lá, fincando pé, que não? As duas, bem-bem não, mais a Graziela. A outra irmã, nisso, não fedia.” (PM, p. 103). Nessa ocasião é que se conhece a má fama de Graziela. D. Dudu sempre deixava claro sua antipatia por Graziela, principalmente por causa daquele sentimento dela de posse em relação à casa e de todas as recomendações para que nenhum objeto de dentro fosse usado ou gasto. D. Dudu leva ao conhecimento de Alfredo e, conseqüentemente do leitor, que Graziela também é responsável pelos planos frustrados da irmã caçula e que a outra irmã não influenciou em muita coisa. Alfredo instiga D. Dudu para que ela revele mais sobre aquela família, aproveitando cada informação para juntar com as que recebeu de D. Santa:

— Disque tinha um bandolim na fazenda?

— Do bandolim a estória é da nossa boa prima Graziela. Meteu na cabeça. Um bandolim, a flauta, depois o violino, lá estão no arquivo. Contam que Luciana só troçava. Graziela só ela queria ser uma orquestra. Só faltou piano. Mas Graziela o dó-ré-mi aprendeu? (PM, p. 103-4)

O bandolim era, praticamente, um dos símbolos da inveja de Graziela contra a caçula. Os instrumentos que tentou aprender a tocar não lhe trouxeram, não aprendeu nem o dó-ré-mi, enquanto que a caçula só se divertia com as atrapalhões da irmã. Apensar de não ter construído uma relação de amizade com Luciana e de tudo o que ocorreu no Curro Velho, na casa de D. Santa, após a chegada de Luciana, D. Dudu não desejava o mal a ela, muito

pelo contrário. Ela diz a Alfredo que até gostaria que Luciana lhe tivesse pedido socorro, ao invés de ter se perdido por aquele tabocal:

— Mas, por exemplo, ela. Em vez do tabocal, fugisse, me procurasse, me dissesse: mea mãe me cortou o rumo do Ginásio. Graziela, por nunca saber tirar um tom do bandolim nem um sopro da flauta, me invejou que eu pedisse um colégio, pois me acuda, mea tia, que mea cabeça bem que dá pra livro. (PM, p. 104)

D. Dudu não tem a postura maternal e protetora de D. Santa, porém demonstra sua solidariedade a favor de Luciana, pois, sabendo do gênio de Graziela, imagina as dificuldades enfrentadas pela menina. Lamenta o fato de Luciana não ter procurado por ela e nem pela tia a tempo; e continua dizendo a Alfredo:

Avançou, esbarrou no banco, o olhar pequenino.  
— Assim me falasse. E esta, seca, parenta de jacamim, dobrada na máquina, esta feiosa que sou eu, dizia: arma então tua rede, bela e formosa, se nem tua rede tu trouxeste, te dou uma, toma, não como as tuas, as vossas, de varanda rendada, lá da fazenda do teu pai vosso. Esta, te dou, não vai reparando no fundo remendado com pano de saco. Vai, vai te acomodando na barraca velha, por isso não, que tu estudas e o teu estudar é muito mais que os mil bois do teu pai. Que a tal inveja da tua irmã, inveja não é, e mais burriedade. Fez? Não há formosa sem senão. Por ora, a mulher tem mais a cabeça debaixo da saia que em cima do pescoço, me dá licença de te dizer, se bem que eu moça donzela sou, nunca saí do meu pescoço e perante eu tu és tirado ontezinho do cueiro. (PM, p. 104).

D. Dudu explica a Alfredo como seria diferente se Luciana tivesse lhe pedido ajuda antes de ser castigada pela mãe; explica até com as palavras que usaria caso o pedido de fato tivesse ocorrido. Ao dizer “não há formosa sem senão”, D. Dudu demonstra entender com naturalidade que Luciana pode ter cometido o “deslize” de ter se relacionado intimamente com um homem antes do momento esperado e diz mais: pensa que na idade de Luciana, a mulher “tem mais a cabeça debaixo da saia”, ou seja, deixa-se levar pelas paixões e pelo instinto, esquecendo-se de avaliar e pensar as consequências de suas atitudes. D. Dudu enxerga isso com naturalidade, mesmo se dizendo na condição de donzela. Ela explica isso a Alfredo, dizendo que ele ainda é muito jovem, “tirado ontezinho do cueiro”. Com dezesseis anos, Alfredo, apesar da sua experiência como estudante na cidade, ainda não compreendia muito bem o quanto a sociedade valorizava o pudor da mulher e a abstenção de contatos sexuais até o dia de seu casamento. Alfredo era agora um jovem ginasião, entendia melhor sobre as diferenças sociais; sabia que a cidade não era aquele mundo que um dia idealizou, mas ainda não entendia como certas questões tinham tanto peso na sociedade, a ponto de ser

possível que uma mãe atirasse a filha à própria sorte em nome de uma honra supostamente manchada.

Toda a fala de D. Dudu serve para satisfazer mais ainda a necessidade que Alfredo sentia de descobrir mais informações sobre Luciana e, apesar de a história dessa personagem ser contada em trechos de diálogos é possível identificar D. Santa e D. Dudu como instâncias produtivas de um discurso narrativo. No capítulo dedicado à categoria *voz* em *O Discurso da narrativa* de Genette, o teórico fala sobre a possibilidade de uma narrativa conter imbricadas em si outras narrativas e estabelece uma hierarquia para identificar essas narrativas, apontando para a configuração de diferentes “níveis narrativos” (GENETTE 1995, p. 226). Remetendo-se a um exemplo canônico, Genette cita os cantos IX a XII da *Odisseia*, consagrados à narrativa feita por Ulisses perante a Assembleia dos Feácios e identifica essa parte dos cantos como uma narrativa de segundo grau, ou ainda, como uma “narrativa metadieética”<sup>9</sup> (GENETTE, p. 230). A narrativa metadieética seria, portanto, uma narrativa que está contida em outra primeira; encontra-se em um “nível narrativo” diferente, secundário; sua função na maioria das narrativas, como bem coloca Genette, é a de explicar os acontecimentos que conduziram à situação do presente da narrativa primeira. Diz ainda Genette: “o mais frequente é que a curiosidade do auditório intradieético mais não seja que um pretexto para responder à do leitor” (GENETTE, 1995, p. 231). Dessa maneira, é possível pensar na forte relação que existe entre a posição de Alfredo e a posição do leitor no momento em que a história de Luciana é narrada, pois este último experimenta a mesma necessidade que o personagem possui de descobrir mais sobre Luciana.

Retornando ao exemplo de Genette, Ulisses é a instância produtiva do discurso narrativo quando narra as aventuras ocorridas no período em que esteve ausente de seu reino; e Homero é a instância produtiva do discurso narrativo quando narra os outros cantos – isto é, ele é a instância narrativa da *Odisseia*, exceto nos cantos em que Ulisses assume o posto. Hierarquicamente, Homero é um “narrador primário” e Ulisses, “secundário” (SCHMID, 2010, p. 67).

Based on the level to which the narrator is assigned in the case of a frame narrative, we differentiate between the *primary* narrator (the narrator of the *frame story*), the *secondary* narrator (the narrator of the *inner story*, who appears as a character in the frame story), the *tertiary* narrator (the narrator of an inner story of second

---

<sup>9</sup> “A narrativa no segundo grau é uma forma que remonta às origens exactas da narração épica, pois os cantos IX a XII da *Odisseia*, como aliás sabemos, são consagrados à narrativa feita por Ulisses perante a assembleia dos Feácios. [...] A prática mantém-se no século XVIII, apesar da concorrência de formas novas, como o romance por cartas” (GENETTE, 1995, P. 231)

degree, who appears as a character in the first inner story), and so on. (SCHMID, 2010, p. 67)

As duas situações, a que ocorre na *Odisseia* e a que ocorre em *Primeira manhã*, não são totalmente idênticas porque, na primeira, Ulisses, ao tomar a palavra, narra um longo momento de sua vida, ininterruptamente, descrevendo uma sequência de acontecimentos. Em *Primeira manhã*, o que identificamos como uma narrativa metadieética é um conjunto de acontecimentos relacionados à vida de Luciana, não revelados exatamente sequencialmente, porque foram narrados aos poucos e por duas personagens diferentes, em situação de diálogo com Alfredo. Porém, os dois exemplos são semelhantes à medida em que D. Santa e D. Dudu, por alguns instantes, passaram a ser instâncias produtivas do discurso narrativo, à semelhança do narrador. Enquanto D. Santa e D. Dudu contam trechos da história de Luciana, o narrador “sai de cena” e a necessidade de Alfredo de entender mais sobre a história é atendida, assim como a do leitor. Em *Primeira manhã*, conhecer a história de Luciana (narrativa metadieética) passa a ser uma espécie de requisito para entender a própria *diegese* do romance, pois o estado de espírito de Alfredo se modifica conforme ele dá maior importância para a descoberta do paradeiro da menina.

A presença da narrativa metadieética no romance é responsável também por colocar em evidência as personagens D. Santa e D. Dudu, como aquelas que conhecem a história. Inclusive, D. Dudu suspeita de que a mãe sabe mais informações sobre a sobrinha do que diz saber e isso enfatiza ainda mais o domínio que os personagens possuem sobre os acontecimentos. Quando Dudu conta a Alfredo sobre o desentendimento entre a irmã dela e Luciana, ela demonstra desconfiar da mãe:

eu sei foi que a Luciana justamente na terça-feira do dia 6 de agosto, quando se deu a discussão, que anoiteceu, eu sei que ela anoiteceu. No amanhecer, na quarta, quem te disse? Fomos ver, sumiu com a roupa do corpo. Toca então a nossa mãe atrás pra saber o paradeiro, toca atrás, toca atrás, mamãe que parteja por aí tudo e vem, nos diz que não achou até hoje.  
Sim? Ah não achou, não, mamãe? Foi? Conheço a minha mãe. (PM, p. 102)

D. Dudu acredita que D. Santa sabe onde Luciana se escondeu após a fuga, mas não quer dizer a ninguém. O fato de a informação estar sob o domínio da personagem confere maior suspense à narrativa. Se o narrador tivesse o conhecimento de tudo, a narrativa perderia seu caráter misterioso e gerador de diferentes possibilidades de leitura. Esses pequenos detalhes fazem com que não se possa concluir, ou determinar uma verdade sobre

os acontecimentos. Não se pode dizer que Luciana é culpada ou inocente, pois ela própria não se acusou, nem se defendeu, apenas aceitou e se calou. A única testemunha do que houve no tabocal foi a mãe e por ela a filha foi acusada e sentenciada, porém, como confiar no testemunho de D. Jovita, que depreciava e destratava a filha caçula, chamando-a de “filha de bicho”? Razões existem para defender que ela poderia ter inventado tudo; mas o atrevimento e a audácia de Luciana não impedem que a acusação seja verdadeira. Ainda que se trabalhe com a hipótese de que Luciana fez o que a mãe diz que fez, como justificar a dimensão daquele castigo? D. Santa e D. Dudu pensam da mesma maneira: acreditam que, ainda que a menina tenha cometido alguma falha, não merecia aquele castigo. Como Luciana não falava nada em sua defesa, a tia e a prima acataram os fatos de D. Jovita.

Outro personagem que aparece em *Primeira manhã* e contribui para um breve resgate de Luciana é o pai dela, o coronel Braulino Boaventura. Na segunda parte do romance, ele vai a Belém e se dirige até a casa da José Pio, a casa feita para a caçula. O coronel Braulino é um personagem de pouquíssimas falas, o que confirma a imagem construída a seu respeito: a de um homem sem muita atitude no contexto familiar, de gestos pouco significativos e passivo diante da autoridade de sua esposa, a quem ele não contesta. Já que ele não fala muito, não são pelos seus diálogos com outro personagem que se mostra um pouco da história de Luciana, mas de suas lembranças que ficam transparentes ao narrador. Nesse momento, o narrador não diegético adquire um comportamento diferente em relação ao comportamento que tinha com D. Dudu e D. Santa, pois elas se expressam verbalmente, em discurso direto, por via do diálogo com Alfredo; o narrador assume agora a sua onisciência e possui o “acesso à consciência” (SCHMID, 2010, p. 67) do coronel Braulino, o que lhe permite ler as lembranças do personagem e descrever imagens de Luciana, resgatando inclusive falas da menina.

Ela, na fazenda, (como coisa que foi ontem!) lembrava-lhe: Mas não me deixe de pôr a campainha elétrica que lhe pedi, um botãozinho do lado de fora de se apertar, olhe-olhe que eu quero.

Esqueceu-se. Tal pedido, de quem fez, agora nunca?

Torce a maçaneta, sacudiu a porta, como se quisesse abafar indagações e dúvidas, a voz dela, aquele pedido, os passos dela na calçada; e queria entrar depressa para fugir a outras lembranças e às questões que o retinham aqui fora. Mas, e lá dentro, não se agravam? (PM, p. 159)

O coronel via-se à porta da casa da José Pio, girando a maçaneta, não como o coronel, mas como o pai: Lembrava-se da filha na fazenda, como se fosse ontem, pedindo uma campainha para a sua casa de Belém. Ele se esqueceu de pôr a campainha e percebe isso ao

bater à porta da casa e ninguém atender. As lembranças da filha não são confortáveis para ele, que espera com o barulho espantar suas indagações, dúvidas e o som da voz dela a lhe pedir aquela campainha. O narrador, cujo acesso à consciência da personagem é expresso (SCHMID, 2010, p. 67) questiona - e não dá para separar se a questão é ele quem levanta ou o próprio coronel - se entrando na casa, as lembranças não são mais duras. As menções à Luciana prosseguem:

Tinha de abrir com aquela chave, aqui no bolso, e agora na mão, queimando os dedos. Chave que deu a ela, a ele devolvida numa tira de papel assim escrito a lápis: “chave, só tenho a do cemitério”. Esta chave, custando a abrir, como esqueceu de enterrar também? Esquecimento, só? “Tome, mea filha, a casa pronta, a chave é sua, é a primeira a abrir, quando embarca?” (PM, p. 159)

O coronel trazia a chave no bolso, a mesma chave que ele deu à Luciana quando a casa ficou pronta, mas também era a mesma chave que ela lhe devolveu embrulhada em um pedaço de papel, no qual estava escrito “chave, só tenho a do cemitério”. Essa chave incomodava o coronel, era um objeto que tinha esquecido de enterrar junto com todos os outros que pertenciam à filha: as bonecas, os seus cadernos da escola, o barrete de ouro que a mãe usou para surrá-la, o romance de Paulo e Virgínia, a carta em que o pai dizia que a casa era dela, os vestidos, até mesmo aquele que ela usou quando foi a Belém para o último dia da festa de Nazaré, olhar os fogos. Todas as lembranças de Luciana o pai sepultou numa cova que mandou abrir num retiro da fazenda e lá cravou uma cruz com as iniciais do nome da filha. Para ele, era mais fácil enterrar tudo, pensar que a morte levou a caçula e cercar a filha dessas palavras e ações mórbidas. O narrador continuava a narrar as lembranças daquele pai:

Nunca, nunca viu a casa em pé; desta só o projeto; o andamento da obra, ela seguiu de longe, como a sua miragem. Ou sua sombra. Sabia a casa de cor, sem tirar o pé da balança da sela, o dia no campo, “papai, o alpendre”, papai, o gradil, papai o caramanchão”. Ela num galopeio sustancioso no lavrado, tudo da casa, de cor sabia. (PM, p. 159)

Luciana quis tanto aquela casa em Belém, que idealizou a construção, o projeto, alguns detalhes, mesmo estando longe, na fazenda. A casa era dela em todos os sentidos; desejou a construção, planejou todo o espaço, embarcou os bois que seriam vendidos para a compra da área onde a casa foi construída. Mesmo que nunca tenha pisado no chão da casa como dona, conhecia de cor todo o seu interior. Essas informações não acrescentam algo de novo sobre a história de Luciana, mas é possível vê-la aos olhos do pai, perceber que havia



da parte dele um certo cuidado e carinho com a filha, diferente do que sentia a mãe da menina, D. Jovita. Somente o leitor é expectador dessa imagem, só ele vê a imagem de Luciana em cima do cavalo, na fazenda, falando com o pai.

A análise da participação dos três personagens – D. Santa, D. Dudu e coronel Braulino - na narrativa de *Primeira manhã* nos leva a identificar as constantes mudanças de postura do narrador. Em relação à D. Santa e D. Dudu, o narrador se mostra mais objetivo, mais distante, mantém-se “espacialmente fixo” (SCHMID, p. 67) e demonstra claramente seu conhecimento limitado em relação à história contada por elas. O narrador cede a narração às duas personagens e as duas passam a ser narradoras diegéticas, a medida em que assumem o discurso e demonstram o conhecimento sobre a história. A presença da narrativa metadieética é justificada pela curiosidade de Alfredo, o ouvinte interessado nas informações sobre a moça desaparecida. O narrador muda de postura, porém, na segunda parte do romance, quando o coronel Braulino aparece e Alfredo não está presente. Nesse momento, então, o narrador se aproxima do coronel Braulino, mostrando-se onisciente e revelando todos os pensamentos do personagem, inclusive suas lembranças mais íntimas. Luciana, enquanto personagem, torna-se em *Primeira manhã* o centro de uma narrativa metadieética, pois as lembranças do coronel Braulino, somadas à sua visão como pai de Luciana, juntam-se à história contada por D. Santa e D. Dudu, conferindo maiores detalhes e expressividade a tudo o que já fora dito antes pelas duas personagens.

## 2.2 O Ponto de vista na narrativa

Há ainda dois personagens bastante significativos, que contribuem para que se faça uma boa apreciação da personagem Luciana: os irmãos, Floremundo e Graziela. Em primeiro lugar, é preciso dizer que a aparição de Floremundo na história ocorre de maneira inesperada para o leitor, pois, nos romances *Primeira manhã*, em que se fala pela primeira vez na família Boaventura, e *Ponte do Galo*, não é comentado em nenhum momento a existência de um irmão. Quando D. Santa fala da família de seu irmão e cita seus filhos, fala sempre de Luciana e de duas irmãs; assim também o faz D. Dudu. Dessa forma, quando a narrativa do romance *Os habitantes* se inicia e toda a família Boaventura aparece pela

primeira vez, a presença de Floremundo<sup>10</sup> se torna uma surpresa para o leitor, que passa a se “confrontar” com mais um testemunho sobre a história de Luciana. Esse romance tem um papel fundamental no estudo da personagem Luciana, porque é o romance dos Boaventura; trata-se do romance que traz como novidade a viagem da família inteira para Belém. Logo, enquanto em *Primeira manhã* o leitor se depara com uma síntese do momento trágico vivido por Luciana, em *Os habitantes* é possível tomar contato com uma Luciana anterior ao raio, às surras da mãe, bem mais viva, sonhadora e cheia de esperanças. Esse contato se torna possível em função da presença do irmão Floremundo.

A aparição de Floremundo modifica novamente a forma assumida pelo narrador, que se utiliza do “ponto de vista” (SCHMID, 2010, p. 89) da personagem para dar conta desse passado de Luciana, tão bem conhecido pelo irmão. Nos longos momentos em que Floremundo se encontra “mergulhado” nas lembranças da irmã, ocorre uma prevalência do “characters’ discourse”<sup>11</sup> na narrativa (SCHMID, 2010, p. 118), tornando possível a visão, para o leitor, da interação entre Floremundo e Luciana. Assim, pela constante presença dos discursos dos dois personagens, Luciana é, por assim dizer, captada pelo narrador, que consegue infiltrar-se nos pensamentos de Floremundo e mostrar vários momentos da vida dela na fazenda, como parte de um passado; também, graças à essa estratégia, é possível observá-la, pela primeira vez, falando, em discurso direto através das lembranças do irmão. Sobre essa estratégia narrativa presente no romance *Os habitantes*, citamos Schmid: “Whereas the narrator’s discourse is produced only in the act of narration, the character’s discourse is represented as having existed before the act of narration, and being merely reproduced in the performance of that act” (SCHMID, 2010, p. 118).

Para compreender a aproximação que o narrador estabelece com o personagem Floremundo, recorreremos aos estudos de Wolf Schmid (2010) sobre “o ponto de vista” na narrativa, pois suas recentes contribuições no campo da narratologia conseguem contemplar a maneira como os episódios sobre Luciana são representados na narrativa, no momento em que a consciência de Floremundo passa a figurar como objeto central da narrativa e como mais um ponto de vista sobre a história. O entendimento de Schmid sobre o ponto de vista na narrativa relaciona-se bem com o nosso objeto de estudo, que passa o tempo todo por um

---

<sup>10</sup> A repentina introdução de Floremundo na narrativa faz dele uma espécie de *Deus ex machina* no romance *Os habitantes*. Isso porque suas lembranças trazem Luciana para mais perto do leitor, tornando possível identificar as ações e discurso dela própria.

<sup>11</sup> “The narrator’s discourse and the characters’ discourse are unified by the narrator to form the narrative text. The character’s discourse appears as quotation in the discourse of the narrator, who selects it” (SCHMID, p. 118, 2010)

processo de constituição. A história de Luciana não é uma história pronta e acabada e a avaliação dos acontecimentos que servem de base para a formação da história nos é dada pelos personagens, por seus discursos e seleções subjetivas dos acontecimentos.

In contrast to most models of narrative operations, which allow the existence of a story without point of view, it will be assumed here that point of view is not applied to a story already constituted, but to the happenings that form its basis. Without point of view, there is no story. A story is only constituted at all when the amorphous, continuous happenings are subjected to a selecting and hierarchizing viewpoint (SCHMID, 2010, p. 99)

Após afirmar que sem ponto de vista não há história, Schmid defende que o narrador tem duas possibilidades de representar um acontecimento; ele pode narrar do seu próprio ponto de vista “*narratorial*” ou assumir um ponto de vista “*figural*”, isto é, narrar segundo a perspectiva de um ou de mais de um personagem. Para Schmid, não existe uma terceira possibilidade. (SCHMID, 2010, p. 105).

From this arises a simple, binary opposition of points of view. The binary quality results from the fact that narrative work can represent, in one and the same section of text, two perceiving, evaluating, speaking and actional entities, two centers for the generation of meaning: the narrator and the character. (SCHMID, 2010, p. 105)

Ele explica ainda que, nessa oposição expressa pela *perspectiva narratorial* vs. *perspectiva figural*, é possível identificar o segundo elemento porque é marcado, ou seja, se a perspectiva não é percebida como *figural*, é *narratorial*.

Thus, perspective is narratorial not only when the narration bears traces of comprehension and representation by an individual narrator, but also when the narration appears ‘objective’ or contains only slight traces of reality being refracted through some kind of prism. This is because the narrator is always present in the narrative work as a giver of meaning, even if only through the section elements. (SCHMID, 2010, p. 106)

Schmid coloca, dessa forma, que é possível identificar a presença da perspectiva narratorial não somente quando se observa traços de uma compreensão e representação realizada por um narrador, mas também quando a narração contém sutis traços da realidade refratada por algum prisma, pois o narrador está sempre presente no texto narrativo conferindo significação à narrativa ao fazer a seleção dos elementos que narra. Isto é, não é só na perspectiva figural que se pode identificar marcas de uma visão subjetiva e é preciso

estar atento a esses sinais. Essa proposta de identificação do ponto de vista na narrativa elaborada por Schmid ressalta ainda a importância de se identificar a posição do narrador em relação à história narrada, pois tanto o ponto de vista *narratorial*, quanto *figural* podem ocorrer na narração diegética e não diegética. No caso do romance *Os habitantes*, sabemos que o narrador é um narrador não diegético, ou seja, o narrador é um outro em relação a Floremundo, a Alfredo e a qualquer outro personagem da narrativa e se encontra fora da diegese; basta observar o início do diálogo entre Alfredo e Floremundo:

Alfredo ficou ao pé do cavaleiro, e entrou, num desembaraço, a indagar-lhe dos mutuns caçados, das capivaras, quantos bois desatolou no verão, se ia ver no Jabuti os zebus de Minas.

— Então que deu jenipapo, não?

— Jenipapo que é imundice.

— E pro carnaval, fica?

Seu Floremundo — quem era ele pra ficar pro carnaval — festividade que nunca usufruiu, nunca morou onde sempre se festeja. Mesmo, por nascença e índole, era bem desanimoso. (OH, p. 32)

Posicionado fora da diegese do romance, o narrador se refere aos personagens como terceiras pessoas, ou seja, existe um “eu” que narra, em relação aos personagens - “eles”. O narrador, então, apresenta a posição de Alfredo no espaço, próximo a Floremundo, e descreve sua atitude frente àquele homem. O que se segue depois é o início do diálogo entre os dois; a pergunta de Alfredo feita a Floremundo não é logo respondida, pois o narrador se antecipa e já diz que Floremundo não costumava participar de festas de carnaval e que era bem “desanimoso”. A narrativa do diálogo segue normalmente com pergunta e resposta, até começar a surgirem as lembranças em Floremundo. A primeira lembrança resgata dois momentos vividos por ele, em que aparecem, inicialmente, Graziela e, mais adiante, Luciana. Essa lembrança é provocada pela pergunta de Alfredo que insiste em saber se Floremundo nunca passou um carnaval na cidade.

Seu Floremundo acena com a cabeça e pensa numa noite, nesta cidade, chegando de repente, vai onde mora a Graziela — ela tratava os dentes em Belém — e dá com aquele dominó amarelo, máscara com uma tromba, no meio da sala. O dominó não falou, fazendo que não conhecia o viajante. Aqui tem novelo, se diz o seu Floremundo.

— Deixa que já te conheci, minha irmã. És tu, sim, Graziela.

Sem tirar a máscara, trombejou:

— Que tu vieste fazer, Floremundo?

— Aviar esta receita de um senhor que passou por lá, aconselhando homeopatia. Vou amanhã no Bacelar.

— Isso de homeopatia eu sei de quem a invenção. Quem doente em casa? Papai? Mamãe? Felipa?

- Tu sabes quem.
- Aquela partiosa? A inventadeira de doença? De novo com as partes dela?
- Deixei ela com bem febre.
- A febre dela eu bem sei. Eu sei a febre (OH, p. 33)

O narrador, ainda mantendo a distância “eu – ele” do personagem, narra uma noite em que Floremundo foi a Belém, em tempo de Carnaval, para aviar uma receita para a irmã caçula, que estava com febre na fazenda. Floremundo foi aonde Graziela costumava ficar quando ia a Belém tratar os dentes e se deparou com a irmã toda fantasiada, pronta para sair; ela fez de conta que não o percebeu. Em seguida, observa-se um registro de voz de Floremundo em meio ao discurso do narrador: “aqui tem novelo”. Essa expressão, embora apareça no discurso do narrador, é marcadamente pertencente a Floremundo, pois o sentimento de desconfiança pertence ao personagem e não ao narrador. No diálogo com a irmã, em que a fala dos dois é expressa em discurso direto, é possível identificar nitidamente a antipatia de Graziela por Luciana. A narração da lembrança continua:

- Luciana dada àquelas febres, a tal tonteira, umas dores de repente. Nisto fonfonia o carro, o dominó — eu sei a febre dela, eu sei a febre dela — desceu e só voltou de madrugada. Encontra o irmão já de pé, fumando na janela sobre as folhas de zinco onde umas roupas serenavam.
- Olha, Floremundo, não te faz de boca quente.
- O irmão — aqui tem novelo, aqui tem novelo — não respondia.
- Te digo isto não por mim, por mim que não é, vou logo te dizendo. Mas dizer lá não carece, que eu sei o que estou falando. Melhor dado por não visto.
- Ora, cera! que tenho eu com o teu dominó e tua máscara? Sim que lá tu és sempre de sermão no bico. É só a Luciana mexer um dedo, não sais de ferro em brasa?
- Tu pensa que é uma coisa e é outra, Eu? Viro o juízo? Viro? É ou não é?
- Não me compete. (OH, p. 33)

O narrador continua seu discurso, comentando que Luciana era acometida por mal-estares vez e outra; “nisto, fonfonia o carro”, ou seja, chega um carro, que buzina e Graziela, “o dominó”, desce até lá, voltando só de madrugada. Ao retornar, encontra Floremundo já de pé, fumando na janela. Em discurso direto, Graziela pede ao irmão que não comente nada sobre a sua saída e Floremundo se mostra irritado com a postura dela, que, na fazenda, anda sempre “de sermão no bico”, bastando Luciana fazer qualquer coisa, para ela criticar “de ferro em brasa”. Graziela ainda argumenta em seu favor, dizendo que ela não “virava o juízo”, ao contrário da irmã. Floremundo não discute. Mas a narração dessa lembrança continua e nela é possível observar, pela primeira vez, a fala de Luciana em discurso direto, interagindo com o irmão:

Chega o irmão na fazenda.

— Floremundo, do carnaval, mano, tiraste o teu fiapo?

— Junto de mim passou um mascarado. Um dominó amarelo. Foi num lugar impróprio. Passou tua febre?

— E a Principala, já botando o dente de ouro?

— Botando.

A uma palavra de Alfredo, seu Floremundo saiu do pé da irmã deitada na rede, e veio e admitiu, compassou a voz, batendo o carapanã pelo cangote. (OH, p. 33-4)

O narrador continua sendo o responsável pela a enunciação do discurso e anuncia o deslocamento do personagem para um novo espaço: “Chega o irmão na fazenda”, o que possibilita mostrar o diálogo com a irmã caçula. No diálogo com Luciana, é possível identificar a relação fraternal que existia entre ela e Floremundo e o carinho expresso pela maneira de tratá-lo por “mano”. Ele não comenta com a caçula sobre o que viu da parte de Graziela quando lhe é perguntado sobre. A lembrança é interrompida quando Alfredo começa a falar, chamando a atenção de Floremundo, que estava completamente imerso em suas recordações: “a uma palavra de Alfredo, seu Floremundo saiu do pé da irmã deitada na rede”. Como já foi mostrado na primeira parte deste trabalho, o personagem Floremundo realiza constantes voltas ao passado, motivado, principalmente, por um sentimento de saudade e de insatisfação consigo mesmo por não ter tomado nenhuma atitude em relação à irmã quando ainda era tempo. Essas recordações ficam apenas presas no interior do personagem; ele não divide, não expressa, por assim dizer, em voz alta a sua angústia. Desse modo, esses assuntos não fazem parte, inicialmente, do diálogo entre ele e Alfredo. Se fizessem parte, teríamos uma forma muito semelhante às formas de diálogo com D. Santa e D. Dudu, em que a história de Luciana é contada por discurso direto e Alfredo é o ouvinte.

No momento em que Alfredo se encontra diante de Floremundo, ele só percebe o seu silêncio, pois o homem fala muito pouco; responde uma ou outra pergunta, mas, na maioria do tempo, fica calado, exposto aos olhos observadores do ginásio. O narrador assume nessa ocasião duas habilidades: narra o momento em que Floremundo está diante de Alfredo, dando espaço para que os dois se expressem em discurso direto; e os momentos inseridos na lembrança de Floremundo. Quando Alfredo consegue chamar a atenção de Floremundo de volta para a sua pergunta sobre a experiência dele em algum carnaval, Floremundo conta um episódio desagradável vivido uma vez quando esteve na cidade e um grupo de mascarados espirrou lança-perfume em seus olhos, derrubando-o sobre o chão, mas depois o homem voltou ao seu silêncio e lembrou-se de Luciana.

Calou-se com muito embaraço e igual reserva. Calou-se.

Calado. Está ouvindo o grito da irmã?

A modo que foi ontem, a irmã arranca os três dias da folhinha, vai ao tabocal jogando terra nos bichos de criação: jogar nosso confete, senhoras e cavalheiros. É uma batalha. E aquele repente em que se enfia no velho fraque do pai, a máscara ela mesma fez, a cavalo para o pagode dos Ervedosas, tamanho sábado gordo, no Mutá. Precisou ir atrás dela, escondido da mãe, esta na fiúza que a filha só tinha ido desinflamar um pirralho no retiro com garapa de aninga. Flechou o galope atrás da irmã. Desajuízo dela era mais de contrariação que lhe faziam de não poder pôr o pé na cidade? Só? Estava entra-não-entra no pagode, oculta num mirizal, ali agachou-se, de fraque e máscara.

— Mas Luciana!

O salto que ela deu para o pé do cavalo! O rosto que saiu de debaixo da máscara! De volta, se agarrou na tranca da porteira, com o gado preso no curral fazendo aquele pião. Entrar em casa, cadê? Olha mea mãe, Luciana, olha a mea mãe, ela que já não anda muito católica contigo. Ninguém te viu? Ninguém te conheceu tua cara debaixo da máscara? Não se desgarrava da tranca. Brusco, destrancou a porteira, deixando o gado sair, e dela iam saindo também as lágrimas de raiva, lhe tirando o alvaiade do rosto. Numa caveira de boi, espetada na cerca, com os urubus olhando, amanhece a máscara. (OH, p. 36)

Floremundo se cala novamente e o narrador pergunta se, naquele silêncio, estaria ele ouvindo o grito da irmã. Trata-se de uma pergunta cuja resposta é imediatamente respondida, quando o narrador se infiltra nos pensamentos do homem tristonho e narra a lembrança da irmã em um tempo passado, tempo de carnaval - “parece que foi ontem”, adotando como ponto de vista a própria percepção do personagem (SCHMID, 2010, p. 109).

If the narrated world is perceived through the eyes of a character, according to the symptoms of the text, it is a case of figural point of view. However, if no indications can be found for the refraction of the world through the prism of one or more characters, then the perceptual perspective will be regarded as narratorial, no matter how marked and subjective the narrator is. (SCHMID, 2010, p. 109)

Floremundo lembrava-se de Luciana, no tabocal, jogando terra nos bichos como se fosse confete, tratando-os por “senhoras e cavalheiros” – ela se imaginava em uma festa de verdade. Mas, depois, ela se veste para ir à uma festa de verdade, ao pagode dos Everdosas, sem a mãe saber. Floremundo chegou a tempo de impedir que ela entrasse, antes, inclusive, que a mãe descobrisse que a caçula havia ido a uma festa. Luciana ficou muito contrariada, chorava; queria ir à festa e o irmão apenas tentava protegê-la da ira da mãe, caso fosse descoberta. Essa narração ocorre segundo o ponto de vista de Floremundo, daí a pergunta que ele mesmo se faz, a fim de tentar justificar o comportamento desafiador da irmã em certos momentos “Desajuízo dela era mais de contrariação que lhe faziam de não poder pôr o pé na cidade? Só?”. A lembrança é interrompida novamente pelas palavras de Alfredo, a puxar conversa.

Floremundo, como personagem, torna-se, por assim dizer, uma porta por onde o narrador entra e capta toda a reflexão a respeito dos problemas da família Boaventura de modo geral: o golpe que Felipa estava prestes a sofrer ao aceitar se casar com um noivo falido, que só buscava uma maneira de salvar os seus negócios; a razão que motivou a ida da família inteira a Belém, sob o peso das sete cartas descobertas por Graziela e D. Jovita no bolso do coronel; a “questã” no Foro que só servia para tomar pouco a pouco os bois da família. Floremundo é a figura que possibilita o narrador desnudar um pouco mais a problemática família Boaventura. Tal leitura a respeito desse personagem pode ser ainda identificada todas as vezes em que o narrador assume o ponto de vista dele para narrar acontecimentos envolvendo a família: “O pai repuxava a barba, repuxava a consciência, obrigado a escutar, obrigado a esta viagem” (OH, p. 40) – o discurso do narrador faz referência não ao “coronel”, mas ao “pai” que foi obrigado a “esta” viagem, tomando como referência a posição de Floremundo. Mas é importante dizer que nem todas as avaliações encontradas no discurso do narrador pertencem ao personagem do qual assume o ponto de vista, pois ele, em determinados momentos, também incute a sua própria ideia ao avaliar e julgar D. Jovita, por exemplo, como “a crua analfabeta”:

Estás ouvindo, cachorro? rosnava a D. Jovita para o Bogarim, o cão de caça. Escutando, seu sem-vergonha? indagava do papagaio que pousava no punho da rede. A crua analfabeta mandava: Me diz de novo essa passagem. Não me come uma só letra, não me salta um pingo. Me informa das datas. (OH, p. 41)

Isso também ocorre quando o narrador menciona Luciana, adjetivando-a, levando em conta a sua atual condição perante a família: “Cobriu-se, na rede, com as varandas, a gargarejar de furor. Possível que ali nas cartas esteja um rastro da renegada.” (OH, p. 41). Do mesmo modo ocorre ao se referir a Floremundo em um de seus escapes para o tempo em que a irmã ainda era presente: “No silêncio feito, o comprido fugiu, voou até onde era o curral da fazenda, aquela tarde, a ver a irmã chegando a pé, puxando o cavalo pelo cabresto, se dizendo mordida de cobra.” (OH, p. 46). O fato de o narrador marcar a sua percepção, realizando adjetivações, contribui para que se identifique o discurso narrativo como um “discurso bivocal” (BAKHTIN, 2010, p 211), pois o discurso narrativo consegue congrega diferentes “vozes”, a do narrador e a do personagem, graças a uma relação dialógica entre eles: “O discurso bivocal surge inevitavelmente sob as condições da comunicação dialógica, ou seja, nas condições da vida autêntica da palavra” (BAKHTIN, 2010, p. 211).



As relações dialógicas são possíveis não apenas entre enunciações integrais (relativamente), mas o enfoque dialógico é possível a qualquer parte significativa do enunciado, inclusive a uma palavra isolada, caso esta não seja interpretada como palavra impessoal da língua, mas como signo da posição semântica de um outro, como representante do enunciado de um outro, ou seja, se ouvimos nela a voz do outro. Por isso as relações dialógicas podem penetrar no âmago do enunciado, inclusive no íntimo de uma palavra isolada se nela se chocam dialogicamente duas vozes. (BAKHTIN, 2010, p. 211)

Ao mesmo tempo em que o narrador se utiliza do ponto de vista de Floremundo para narrar os acontecimentos, ele deixa marcado no próprio discurso uma palavra que é sua, um discurso que é seu, expresso pelas adjetivações que ele realiza. Esses juízos de valor que aparecem incutidos nos adjetivos fazem deles palavras pessoais, ou seja, pertencentes ao narrador – “renegada”, “o comprido”, “a crua analfabeta”. A fim de refletir como funciona a presença das relações dialógicas na narrativa estudada, traçamos um paralelo entre os fenômenos abordados no âmbito da narratologia e alguns aspectos que compõem a teoria da polifonia de Mikhail Bakhtin, mais especificamente o discurso bivocal. Até então os conceitos do campo da narratologia contribuíram para uma descrição dos fenômenos no âmbito da organização do discurso narrativo e de suas relações com as instâncias produtivas; porém a complexidade da expressão dos personagens e do narrador no discurso narrativo requer um novo olhar sobre essas instâncias, principalmente quando se trata do diálogo entre Alfredo e Floremundo.

A maneira de Bakhtin conceber a linguagem na composição dos romances de Dostoiévski e destacar a presença das relações dialógicas como aspecto positivo amparam o estudo da presença de uma interação entre as vozes no romance *Os habitantes*, pois existe em Floremundo a voz do irmão amargurado, que procura ocultar seus sentimentos e, por isso, embarga as palavras durante o diálogo com Alfredo. Este, ao contrário do outro, buscava entender, ouvir as palavras que pudessem dar conta de esclarecer ao máximo a história Luciana:

— No dia daquele raio, o senhor estava?

— Não. Caçava.

— Que raio, não?

— Sim, senhor, foi. Cheguei depois. A faísca partiu o bacurizeiro em duzentos e cinquenta e dois pedaços pequenos e dezesseis pedaços grandes que dois homens não suspendiam.

— E antes?

— Que antes?

— Sim, antes do raio.

Seu Floremundo desatou a gravata, tirou o colarinho, embolou tudo no bolso da calça, pendurou o paletó no braço, deu um trago forte, deu um passo até ao limoeiro, Alfredo sentiu que tinha se adiantado.

Seu Floremundo olhava agora a cozinha de porta aberta para o alpendre, as cabeças da família boiavam na claridade.

— Japu é como japiín, os machos ficam cantando na exibição deles e as fêmeas nos ninhos trabalhando.

Explicação sem mais nem menos, para encobrir o que lhe grudava a língua, chegava se escurecer por dentro. Meu filho, de tudo isto chega. Só moela de mutum mói tudo isto. (OH, p.49)

Floremundo consegue falar das consequências materiais causadas pela queda do raio, mas não dá conta de transmitir em palavras, reconhecer em voz alta, a falta que ele sabe que fez para a irmã antes da queda do raio. Trabalhando com o enfoque dialógico de Bakhtin, é possível identificar no diálogo entre os dois personagens duas vozes em confronto: Alfredo busca compreender o que houve, fazendo uso da fala; já Floremundo, não e; embora ele não diga isso claramente, todos os seus gestos fazem Alfredo perceber que a tal pergunta feita ultrapassou os limites do que poderia ser suportável; era como se a palavra de Alfredo abrisse uma fissura na consciência de Floremundo. Floremundo sente-se incapaz de resolver a ferida interna que a lembrança da sua ausência naquele momento representou. O diálogo entre os dois personagens vai se constituindo, desagregando-se em réplicas, que motivam o outro, apelam para o outro; estão sempre voltadas para a resposta do outro. Dessa forma, a voz de Alfredo opõe-se à voz, ao gesto de Floremundo. Alfredo não pode ler o que se passa no interior de Floremundo, mas, pelas palavras trocadas entre os dois, eram notórias as fragilidades daquele irmão amargurado:

Mas, homem, onde é que então estava que não acudiu, não arrancou da mãe a castigada, com teus ninhos, com tuas penas, tuas cordas, os xerimbabos dela, não armaste a rede onde a tua irmã ficasse? Onde estavas que, em nome dos bichos, não trouxeste de volta a ama deles? (OH, p. 45)

O diálogo entre Alfredo e Floremundo é um dos pontos mais importantes, em que se percebe o tratamento dialógico na constituição da comunicação entre os dois, e que é fundamental para a configuração da personagem Luciana. O longo diálogo entre os dois personagens funciona como uma estratégia para fazer Floremundo, o homem que há nele, se revelar. A comunicação por via do diálogo é o que intermedia essa relação:

Dominar o homem interior, ver e entendê-lo é impossível fazendo dele objeto de análise neutra e indiferente, assim como não se pode dominá-lo fundindo-se com ele, penetrando em seu íntimo. Podemos focalizá-lo e podemos revelá-lo – ou melhor, podemos forçá-lo a revelar-se a si mesmo – somente através da comunicação com ele por via dialógica. (BAKHTIN, 2010, p. 292)

Bakhtin defende que somente uma outra consciência dotada de um posicionamento

próprio – em nosso caso, Alfredo - poderia adquirir o domínio de uma outra – Floremundo, pois é pelo diálogo, em que a fala de um está voltada para a fala do outro, e que o homem se revela. Ainda que o narrador desempenhe constantes mudanças de tipologia para captar o interior daquele personagem, permitindo, inclusive, a prevalência em muitos momentos do “characters’ discourse”, é a palavra de Alfredo que provoca Floremundo e estabelece, com a palavra deste, relações dialógicas.

A presença das relações dialógicas pode ser identificada, portanto, no discurso bivocal do narrador, que segue o ponto de vista da personagem, mas emite julgamentos em seu próprio nome e no diálogo entre Alfredo e Floremundo. Existem ainda outras passagens muito expressivas no romance que fazem do discurso narrativo um autêntico “coro de vozes”<sup>12</sup>, para tomar de empréstimo a expressão utilizada por Paulo Bezerra em seu prefácio de *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Referimo-nos, mais especificamente, às passagens em que o narrador narra adotando o ponto de vista de Floremundo, formando o discurso bivocal, e esse discurso interage com o discurso de Luciana:

Deus via, onde no mais grosso no mais bruto se encontrasse era rasgando seda. Sim, que com a enfiada das marrecas, ou pegando caramujo ou se encharcando na canhapira, no juízo dela estava: ah eu em Belém, ah ela em Belém. Ainda conto me sentar lá, naquele sofá que vi no leilão, ela, esta, quer, Santo Amâncio, dobre essa mea mãe. Querer sempre, este é o meu fraco. Embarca os bois, mano, que me pague aquela casa. (OH, p. 50)

Nessa passagem, o discurso do narrador apresenta um duplo sentido, pois está voltado tanto para o objeto do próprio discurso (aquilo do que trata), como para o discurso de um outro, Floremundo. Esse tipo de discurso em que se percebe uma dupla orientação da linguagem ratifica a presença do discurso bivocal no discurso narrativo. (BAKHTIN, 2010, p. 212). O discurso, nessa passagem, pertence ao narrador que acompanha as lembranças de Floremundo, porém, ao mesmo tempo, é visível que o narrador se pronuncia segundo a visão de Floremundo, já que essas lembranças só pertencem ao personagem, pela riqueza dos detalhes ligados à Luciana, pelo conhecimento do que dizia a menina em seus devaneios por Belém. O discurso bivocal está presente nessa possibilidade de uma dupla voz no discurso narrativo, que marca diferentes posições e visões de mundo; é possível identificar esse fenômeno nos momentos em que o narrador se infiltra na consciência da personagem, a fim

---

<sup>12</sup> Ao se referir ao papel do autor no romance polifônico de Dostoiévsky, Paulo Bezerra diz: “o autor também participa do diálogo, mas é ao mesmo tempo o seu organizador. É o regente de um grande coro de vozes, que participam do grande diálogo do romance mas mantendo a própria individualidade” (BEZERRA, 2010, p. X).

de extrair as informações que o silêncio mantem presas. Paralelo a esse fenômeno, junta-se a possibilidade de a lembrança de Floremundo, além de trazer à luz um conjunto de referências a lugares, tempos e percepções ao narrador, trazer a própria fala de Luciana.

A voz de Luciana não aparece no vazio do discurso narrativo; sua voz está sempre voltada para o discurso de alguém. Na passagem acima, existe uma relação entre a voz de Luciana e a voz de Floremundo, que se encontra incutida no discurso do narrador. A expressão “Ah eu em Belém ah ela em Belém.” marca muito bem a presença da voz de Luciana posta lado a lado à voz do irmão. A voz de Luciana aparece a ponto de se instituir como um “eu”: “Ah eu em Belém”; voltando a ser “ela” quando o narrador assume novamente o discurso: “Ah ela em Belém”. Em seguida, porém, ela volta a falar, posicionando-se em relação aos seus planos, às suas vontades. Ela pede que Santo Amâncio, o santo que amansa os corações bravos, ajude-a com a mãe. Em sua breve fala, ela reconhece que o seu comportamento de querer demais é o que compromete seus planos, mas, ainda assim, ela não cogita a ideia de desistir; pede também ao irmão que embarque os bois que sirvam de pagamento pela casa. Existe uma interlocução nesse pedido. Não se trata, mais uma vez, de um discurso solto, está sempre em diálogo com o irmão. Sua fala sempre cheia de expressividade está sempre voltada para o irmão, ao chamá-lo por “mano”.

Avançando nas páginas do romance, identificamos mais uma vez falas de Luciana, reveladas no momento em que Floremundo ainda refletia sobre a família, sobre o seu espanto pela repentina decisão de Felipa de se casar, sabendo que ela nunca manifestou esse desejo: “Felipa nunca falou, que se soubesse, foi casar, intensa ao namoro, talvez por sem sal ou feiosa. Ou foi o tempo todo pensando, lacrando o que pensava? Ou só agora se modificou?” (OH, p. 55). As falas da caçula são resgatadas por ele, a fim de tentar entender um pouco mais sobre Felipa:

Da Felipa, Luciana sempre dizia: Conhecer a Felipa, nunca é em salão, varanda, lugar de etc e tal. É debaixo do soalho, sentada na canoa velha de barco, ali nos nossos segredos. [...] Mas isto é só o que sei dela, repetia a caçula, que Felipa é muito temerosa. É só chegar gente adeus, é a caramuja, fica fazendo só o que tem de fazer, quem tem de conversar sou eu, a diplomata, a fazedeira de sala, inventando conversa, pra isso não me deram em criança chá de folha quebra-ferro? A Felipa aí no oco do pau. (OH, p. 56)

Percebemos a voz de Luciana quando se torna visível o seu posicionamento em relação à irmã, quando ela expõe, nos seus termos, quem é a Felipa: “temerosa”, “caramuja”. Ao dizer quem é a Felipa, Luciana também fala quem é ela própria na família, qual é o seu papel diante de uma visita que chega para ver a família. Trata-se de um momento em que

Luciana mesma fala sobre si, fazendo surgir o “*characters’ discourse*”; embora sendo a caçula, era a mais extrovertida, comunicativa, era, como ela mesma coloca “a fazedeira de sala”. Pensando ainda sobre casamento, Floremundo lembra também o que Luciana pensava a respeito dele:

Mas, Floremundo, o tempo passando e tu nunca te amarrando, rapaz? Vergonhoso de pedir ali na vizinhança a mão da Mindoca, do Itacuã, senão a irmã dela, a Idália, ou da outra irmã, a Biló, ou da mais velha, a Lelé, se não prefere a minha xera, a Lucica, ou então a caçula, a mais jeitosa, a Cota? O Itacuã, aquele casão grande com as suas vinte janelas ocupadas por vinte irmãs olhando o rio, está pra cair é mais ao peso de tanta moça, lá, esperando casamento, seu cego. (OH, p. 58)

As constantes emergências da voz de Luciana no discurso narrativo caracterizam o romance *Os habitantes* como um romance rico em diálogo, à medida em que o próprio discurso narrativo abre espaço para que os personagens se expressem e se pensem enquanto donos de uma consciência própria. Floremundo, por exemplo, é um personagem que desempenha um grande papel mais do ponto de vista do discurso da narrativa, do que da história propriamente dita. Floremundo é o interlocutor de Luciana e é também aquele que assegura a presença da irmã no discurso, porque ele pensa nela e a traz de volta em sua consciência, a ponto de termos acesso às falas da menina e de constatarmos a presença de uma personagem de voz, o que imprime uma força maior à sua representação. A ausência da “presença física” não a torna menos significativa ou de menor expressividade, pois Luciana fala e reage ao discurso dos outros personagens, marcando a sua posição, a sua visão e ideia própria no discurso da narrativa. Isso fica mais claro ainda na segunda parte do romance *Os habitantes*, dedicada, quase que inteiramente a uma narração segundo o ponto de vista de Graziela. Esse ponto de vista na narrativa é tão marcadamente o de Graziela, que é possível apresentar a forma como a narração é conduzida pelo narrador segundo parâmetros estabelecidos por Schmid que contribuem na identificação do ponto de vista *figural* (SCHMID, 2010, p. 109). A seguir uma passagem que apresenta o início da segunda parte do romance:

Quantos aqui, daquele bando, cortaram o pé? indagava a D. Graziela, rente da cerca.

De que valiam suas armas, aquela porção-porção de vidro quebrado minando o quintal Contra o pé dos vadios que pulavam a cerca. Pisa os Cacos, agacha-se a examiná-los debaixo desta folhagem de onde escorre um luar de limo, lá fora lá em cima um dia.

Espiou por entre as estacas a rua que era só lama e luar descendo para um cariazal danado. De moleque nem um só assobio. Mas veja como estragaram as plantas, esta pimenteira pelada, a laranjeira, mas veja! os botões comidos, levaram o mamão verde, aqui obraram, ali tamanho sapo morto e toda a espichada linha de

guerra das formigas, formiga, formiga, formiga. Nem as formigas mordem o pé deles. (OH, p. 117)

Primeiramente, é possível observar a fala de Graziela em discurso direto. Conforme já é sabido, é do interesse dela estar sempre controlando todas as coisas à sua volta, principalmente os bens materiais e a casa da José Pio. Logo, a pergunta diz respeito aos cacos de vidro que ela espelhou próximo à cerca da casa, a fim de evitar que os curiosos pulassem o muro, sem punição. Nesse momento fica claro e bem definido o que é a fala da personagem e o que é a fala do narrador. Porém, no parágrafo seguinte, nota-se que o narrador assume o discurso narrativo e realiza certas observações que demonstram o ponto de vista da personagem e não o dele. Em “Contra o pé dos vadios que pulavam a cerca” identificamos o “ponto de vista ideológico da personagem” (SCHMID, 2010, p. 111) ao tratar os garotos de rua, como vadios; assim como também é possível identificar o “ponto de vista da percepção” (SCHMID, 2010, p. 109) de Graziela quando ela vai percebendo aos poucos os vestígios deixados por aqueles que conseguiram avançar a cerca: “Mas veja como estragaram as plantas, esta pimenteira pelada, a laranjeira, mas veja!”. A própria expressão exclamativa “Mas veja!” repetida duas vezes se apresenta mais como um “ponto de vista linguístico”<sup>13</sup> (SCHMID, 2010, p. 115) da própria Graziela diante do seu assombro pelo que via no tão prezado quintal. A presença dos dêiticos em “aqui obraram”, “ali tamanho sapo morto” expressa também a presença do “ponto de vista espacial” da personagem (SCHMID, 2010, p. 112). Todos esses indícios confirmam a ideia de que o que será mostrado mais adiante, é a própria voz de Graziela, sempre em diálogo consigo mesma. Enquanto ela queimava os caminhos das formigas achadas no quintal, ouvia a voz de Luciana a condená-la:

A casa ali na sua mão, deserta, escura, atulhada de móveis, louça, daquelas vozes que principiaram surdamente, agora saindo de toda parte, vozes: cachorra! cachorra! E era só isto: cachorra! Deixou eco pelos tabocais, campos, igarapé, relincho e tropel de éguas, aquela voz, quem não reconhece? Não era da casa fluo era da rua nem da cova nem de Camamoro mas desta solidão por cima dos cacos de vidro, espindo a rua lamacenta. As plantas roçam-lhe as nádegas: cachorra. Foi o que escutou, o raio derruba o taperebazeiro, mata dezesseis porcos, escancara a porta: cachorra! que só ela ouviu, desabava a trovoada. (OH, p. 118)

O narrador conduz o discurso narrativo e expõe as marcas de rancor que havia entre Graziela e a irmã: as vozes de que se enchia a casa, saindo por toda a parte – cachorra!

---

<sup>13</sup> “The narrator can render the events in his or her own language or also in the language of one of the characters” (SCHMID, 2010, p. 115).

Cachorra! – a soar nos ouvidos de Graziela. Era só o que ela ouvia. Graziela lembrava-se dessa palavra como palavra vinda da irmã logo que o raio caiu e que a porta do tabocal se escancarou. As vozes saíam de tudo aquilo que foi arrebatado pelo raio e, naquele momento, ali sozinha no quintal da casa da José Pio, Graziela revisita os seus piores sentimentos pela irmã, lembrando-se dos vestígios deixados pelo raio e das marcas de surra de Luciana:

Lá no Jandiá a ofensa de bubuia, a água bem dormindo, amanheceu de bubuia, pendurou-se no arco-íris é um dos pedaços do taperebazeiro, abre um dos porcos mortos é a ofensa saindo da tripa, o pica-pau pregando o eco, e arriscou ver no quarto, no selim, os salpicos do sangue, o feitio daquele corpo suado, chicoteado, fêmea que só ela, que quanto mais a mãe batia mais o corpo se ostentava, rosto, peito, barriga, bunda, o feitio bem gerado — que é só meu, que tu igual não tens, cachorra. Era o que vinha do selim, a danada já sem pele, cada uma roxidão escurecendo as costas, a pisa do relho da mãe. (OH, p. 119)

O sentimento de oposição à irmã é tão grande que, enquanto ela se lembra das formas do corpo da caçula em plena nudez, ela cria um discurso contra si mesma, porém, em nome de Luciana: “que é só meu, que tu igual não tens, cachorra!”. O sentimento de inveja faz com que ela imagine respostas de Luciana sempre muito amargas e cheias de ódio. Em seguida, o narrador revela a outra face de Luciana recordada também por Graziela:

Mas debaixo da surra saltava a mesma menina, aquela, de repente sabendo ler, escrever e contar, respondia tudo na bucha, desembaraço que só visto oh, memória! Num instante fez colegas, mestra, gente grande, vissem nela a de mais cabeça. O escurão que me deu por dentro, com a unha arranhando a parede, a ouvir os gabas e ter de dizer: sou irmã dela. E a menina, ciente do seu dom, então que tomou conta, se fez farsola, tome altura, tome altura, juntando cada astúcia, a arteirice em tudo, na pontinha da língua o recitativo e o Substantivo, pinta a saracura, quando se vê lá está a demônia já tirando os nove na pedra. (OH, p. 119)

Nessa passagem, o sentimento de Graziela é revelado por ela mesma: “O escurão que me deu por dentro, com a unha arranhando a parede, a ouvir os gabas e ter de dizer: sou irmã dela.”. É o momento em que a própria personagem, ainda que seja um juízo de valor já conhecido pelo leitor, pensa o seu próprio sentimento em relação à Luciana. Graziela deixa de ser apenas uma personagem a quem o narrador e os demais personagens fazem apenas referências, para tornar-se uma personagem dona de um próprio discurso, assumindo uma voz na narrativa sobre si e sobre a irmã. As lembranças envolvendo Luciana trazem observações sobre as brincadeiras e travessuras dela, seu crescimento, desenvolvimento:

Noite pra o dia o pulo daqueles peitos e a mãe: não sei onde estou que não esfrego nesses teus bicos um carço de tucumã em brasa que bem precisavas, tu? Tu és do igapó, tu nasceu de bicho. Era a mãe que resmungava, trombuda. Foi fervendo na

mãe a quizília contra a caçula, um rancume, e a caçula, esta, por pago, então que mais malcriada, mais rabo de foguete, já na desasa, pixota, tira o certificado em Cachoeira, eivém para o pé do pai: agora, o Ginásio. (OH, p. 120)

Graziela organiza mentalmente toda essa retrospectiva da vida da irmã caçula, sem deixar de reconhecer o que sentiu no dia em que Luciana, mostrando-se tão independente, terminou a escola em Cachoeira e pediu pelo Ginásio. Em meio ao seu discurso, surge também o da mãe a reclamar de Luciana.

Não! me saiu num pigarro, de mim que espiava a peça. Saiu deste peito, desta goela, destas tripas. Escureci: não! que me tirava a cabeça, me revolvía aquela secreta, amarga admiração e raiva que eu tive sempre pela irmã caçula. Por outro lado era o meu pouco de desprezo e vexame pela nossa mais velha, a Felipa, a mais fechada de cor, muito pele de cavalo, a pixuna da família, cria de fogão, a cercar a caçula de pipo, caribé, chá de apií, almofada e denço, no seu andar de cabra atrás da caçula, ali obediente dela. Luciana? Até mamote — foi pegar da mão do irmão o malho — castrou. (OH, p. 120)

À maneira de uma confissão, em um “monólogo interior dialogado”<sup>14</sup> (BAKHTIN, 2010, p. 85), Graziela vai revelando seus sentimentos pela irmã, buscando explicar a origem do rancor que guardava, pois ao mesmo tempo em que admirava as qualidades de Luciana a ponto de recordar e enumerá-las, cultivava uma raiva. Graziela também revela a vergonha que sente de Felipa, a irmã mais velha, pela sua aparência e cor da pele. Luciana era a esperta, a sabida, dominava os trabalhos na fazenda, lembra-se Graziela, quando menciona a castração do mamote feita pela caçula. Graziela relembra o dia em que a caçula recebeu o não dos pais quando pediu pelo Ginásio. Lembra o quanto Floremundo teve que lutar para tirar Luciana chateada de dentro do tabocal e do quanto ela corria a cavalo como se quisesse, assim, chegar a Belém, ao ginásio. Em seguida, pensa sobre a raiva que a mãe nutria da caçula e que, no fundo, ela imaginava a razão:

Mas essa, essa mãe, que é minha mãe, Menezes é, é de amarrar marido e ficar diante do marido grudada no amante, os dois na rede, com o marido no tronco, encamboado, castrado. A mãe: te geraste de bicho. Mas que bicho, quando? Que desforra, ou culpa, fez nascer a birra e desestima da mãe contra a mal concebida, que podrice é, desate, mãe, abra a janela, isso já é aversão. Suspeita me arrepiou sempre, ouvindo a mãe falar de bicho, do Jandiá onde a Luciana se escondia, ali tardes, ali fincada, até chegarem as onças. Tu não és filha de meu pai, que teu

---

<sup>14</sup> Bakhtin identifica o monólogo interior dialogado no romance *Crime e Castigo* quando o personagem Raskólnikov de Dostoiévski, em meio a um monólogo interior, “recria as palavras de Dúnia com as entonações apreciadoras e persuasivas dela e às entonações da irmã sobrepõe as suas entonações irônicas, indignadas, precautórias, ou seja, nessas palavras ecoam simultaneamente duas vozes, a de Raskólnikov e a de Dúnia.” (Bakhtin, 2010, p. 85)



semblante diz. A mãe fechou-se, por isso te rejeita, não sei, nunca fui malfalante. Fosse o pai dela o vaqueiro Talismã? (OH, p. 121-2)

Ao mesmo tempo em que essas confissões de Graziela, em monólogo interior, dão conta de uma história já conhecida e já revelada por outros personagens - como o sentimento de inveja dela pela irmã, a raiva da mãe por Luciana, os talentos da caçula e sua sede de ginásio – é possível identificar tudo o que já foi contado, agora, sob o prisma de Graziela. Com a presença do “monólogo interior dialogado” (BAKHTIN, 2010, p. 85), mostrando a voz da própria personagem, observamos a emoção de suas palavras, com acréscimo de pequenos detalhes que só poderiam ser revelados por ela e em seu silêncio (monólogo interior), não em voz alta, pois, no silêncio, é possível revelar os piores sentimentos sobre si mesma e sobre os outros. Graziela mostra o que pensa da mãe e o que ela acredita que a mãe seja capaz de fazer, com isso reforça a ideia de que a origem da raiva que a mãe sente da filha caçula esteja no fato de a menina ter sido fruto de uma traição. Graças a esses detalhes na forma como o discurso da narrativa é constituído, observamos a história ser enriquecida com os diferentes pontos de vista e prismas. Dessa maneira, as personagens deixam de ser apenas veículo de uma história regida por um discurso único, para se tornarem “autoras” de seu discurso, uma vez que elas refletem e analisam os sentimentos envolvidos na história e suas participações nela. Os personagens ganham, assim, autonomia<sup>15</sup> em seus discursos, ao expressarem suas vozes.

Os momentos em que Floremundo e Graziela mergulham em seus pensamentos mais íntimos contribuem para se pensar o quanto a voz das personagens é, em muitos momentos, tão privilegiada na constituição da narrativa quanto a própria *diegese*. Isso porque a história de Luciana vai se configurando aos poucos e se estabelecendo como um acontecimento do qual é possível falar sobre e até mesmo narrar, por outro lado, certos pontos e certos aspectos da constituição desse acontecimento não podem ser afirmados, porque pertencem à ordem da subjetividade das personagens, marcada por suas vozes. Floremundo, por exemplo, não questiona a razão da raiva da mãe contra a caçula; mas Graziela o faz: “Suspeita me arrepiou sempre, ouvindo a mãe falar de bicho”. Ainda que o pensamento em relação à mãe sirva para justificar o tratamento diferente que D. Jovita dava à caçula, a declaração soa como uma

---

<sup>15</sup> A autonomia aqui deve ser entendida da mesma maneira como colocada por Bakhtin, ao identificar as personagens no romance polifônico de Dostoiévski: “A personagem interessa para Dostoiévski como ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesma, como posição racional e valorativa do homem em relação a si mesmo e à realidade circundante.” (BAKHTIN, 2010, p. 52)

conjectura, como uma suspeita ou ainda como rejeição à própria ideia de que Luciana fosse sua irmã. Essa é, portanto, a ideia de Graziela. Já a suspeita de Floremundo recai sobre Graziela, que pensa ser ela a responsável pelo desequilibrado comportamento de Luciana, pois ele reúne indícios de que a caçula pudesse ter sido vítima de algum tipo de maldade, como propõe também Jardelina, a mãe da filha de Floremundo. Dessa maneira, embora reflitam sobre os mesmos temas, sobre Luciana, Floremundo e Graziela trazem à tona aspectos diferentes, visões diferentes sobre os acontecimentos.

Durante o período em que pensava, sozinha, enquanto queimava o formigueiro do quintal, Graziela falava como se Luciana estivesse à sua frente, pois sua fala dirige-se diretamente à irmã ausente, característica do “monólogo interior dialogado” de que falamos:

Me diz se espiaste, se me viste saindo e entrando, por demais espiona, perversa no reparar tão miudinho, esmiuçar, quem sabe, teu vício, tua ordinareza. Viste? Cada movimento meu, instante por instante, vendo quem me fazia de égua debaixo do tabocal, aquelas noites de Camamoro, a visagem de cabelo solto pelo curral? A espora me entrava no rim. O garanhão levando para as Minas aquela mulher dele, um poço de doença, estiveram na Serra de Guaramiranga, chegam a Belém, virou, mexeu, e o passo dele e seu galope no rumo de Camamoro, tão depressa, foi um mês — era um vento no tabocal! (OH, p. 122)

Graziela pergunta à caçula, em pensamento, se ela não presenciou o seu encontro com o primo no tabocal da fazenda: “Me diz se espiaste”. Graziela descreve o momento de intimidade vivido com o primo, usando metáforas fortes “vendo quem me fazia de égua debaixo do tabocal [...] a espora me entrava no rim”. A imagem de uma visagem de cabelo solto no curral a fazia crer que Luciana testemunhava aqueles encontros. O primo com quem Graziela se envolvia era casado, mas a esposa era doente e não o acompanhava em suas aventuras. Ele ia até Camamoro e passava pouco tempo, segundo Graziela. No quintal da casa da José Pio, com a cabeça mais distante, Graziela lembrava daquele tabocal incendiado pela mãe: “Agora toda a crepitação, toda a cinza dentro dela, o tabocal ardia no quarto, arde aqui no alpendre, o tabocal que foi mais meu que da outra, ali ardeu meu cadeado” (OH, p. 122). Graziela tinha uma história naquele tabocal, lugar onde perdeu sua virgindade, onde fez tudo aquilo de que a caçula fora acusada de ter feito. Graziela se sentia nas mãos de Luciana:

Até que uma noite: já de volta do tabocal, Graziela viu aquela alma fugindo, alvaça, cabelo solto, trepa na porteira, prende o cabelo, Solta o cabelo, vagueia, igual garça, pelo campo, já está ali no pé do Jenipapeiro. Qual das duas, agora, entra primeiro em casa? Do primo nem mais distância. Ficou vigiando. Esperou

que a alvaça entrasse. A diaba espiou? De manhã, como não tivesse acontecido. Nem de palavra, olhar, gesto, da Luciana, arisca, nem sinal. (OH, p. 124)

Mais uma vez os acontecimentos sempre são contados com uma ponta de dúvida por Graziela, que vê “uma alma” fugindo, com características bem semelhantes às da irmã, porém em nenhum momento é dito que foi vista a imagem clara da irmã. Depois disso, ela passa a enxergar a caçula como aquela que tem em seu domínio as informações que podem lhe trazer problemas. Quando ouve Luciana sugerindo ao pai a compra da casa em Belém, Graziela tenta rebater, pedir ao pai que não se deixe levar pelos encantos da caçula, que lhe trazia vinho e lhe agradava de todas as maneiras. Luciana falava ao pai, na lembrança de Graziela. Note-se três vozes em um curto trecho do discurso: a de Luciana, a de Graziela e a do pai, todas marcando diferentes posições no discurso narrativo, no “monólogo interior dialogado” de Graziela:

Papai, bisa o vinho? Mais? Por não ter, que não, que tem. Disfarçava, ausentou-se, deu comigo, me pegou bebendo chá de buchinha, me olhou certa mas benfazeja. Sabendo que eu carregava no chá de buchinha por crua cisma, aqui, por dentro, a cisma de estar, por obra do primo, gerando um? Fechada estou na mão dela, O pai repetiu o vinho, faceiro de poder fazer a casa, dizer: tua será, que todos apreciem teu semblante na janela, Luciana, pois formosura não te falta. (OH, p. 125)

Graziela se desconserta ao dar de encontro com a caçula enquanto tomava chá de buchinha; o desconforto do encontro é gerado mais uma vez pela suspeita de que Luciana pudesse saber o significado daquele chá; que pudesse ler na irmã a cisma de estar grávida do primo. Graziela, sem poder falar nada contra Luciana, pois se sentia nas mãos da irmã, teve apenas de ouvir do pai que a casa seria construída e que Luciana seria muito apreciada pela sua formosura da janela da nova casa. Graziela continuou a se lembrar: “A caçula entrou, toda inocente. No seu avesso eu lia: a casa, Principala, por meu silêncio, olha, olha! E que tu vás passando sempre por donzela, por mim... Vai tomando teu chá de buchinha.” (OH, p. 125-6). Graziela, em seu discurso, deixa cada vez mais claro a subjetividade com que avaliava as atitudes da irmã, pois fazia leituras do que podia estar pensando Luciana, sem conseguir apontar algo de concreto sobre suas suspeitas. No fundo, Graziela atentava tanto para as aparências, para as exigências da sociedade, que gostava de cultivar a imagem da moça dos bons costumes, usava da sua sonsice para contar vantagem sobre a caçula:

Mas sempre me dei respeito, O traquejo, nunca perdi. Vivendo trivial, ninguém me acusa de uma inconveniência pública. Nem em Muaná nem no baile deixei rabo de palha. Sem mais nem menos, rente do tabocal, aquele guarda-noturno de

saia. Ou não foi? Ou não era? Era, que aquela palavra — cachorra — tinha um alvo.

A caçula? Preferiu o espalhafato? Cobiçou o desamparo, regale-se. Era aquela queda pelo proibido, para ir embora, feita para o desafio, ou fui eu que lhe aticei o mundo, no que me viu ali descobre o caminho, quem sabe encontrada com um porco, um macho de onça, um amansador de poldra? Parece que a todo momento a mãe esperava o acontecido, se bem que a trouxesse debaixo da rédea, lhe rezando o padre-nosso. (OH, p. 126)

Graziela entendia que o seu comportamento recatado tinha mais valor, apesar de ter de se esconder por debaixo de uma máscara. Para ela, a face respeitosa que ostentava, a imagem limpa, nunca manchada por uma acusação que fosse era a sua maior virtude; o contrário disso era Luciana que “cobiçava o desamparo”, que “preferiu o espalhafato”. Graziela, portanto, sempre se define por oposição à Luciana, é sempre a voz contrária à voz da caçula. Ela, inclusive, indaga se a suposta falha de Luciana não teria sido motivada pela visão do que presenciou no tabocal; se Luciana não teria simplesmente resolvido imitá-la. Mas, ao invés de sugerir que ela pudesse ter se envolvido com um homem, fala que a irmã poderia ter se encontrado com um porco, um macho de onça ou um amassador de égua, comprando-a com um bicho, à maneira de D. Jovita. Graziela diz ainda que a mãe parecia a todo momento esperar pelo dia em que a filha caçula fosse apresentar esse tipo de comportamento, dada a sua suposta origem.

A mãe? Juro que deu graças. A espúria carregava-lhe a consciência, era de bicho, de igapó, do homem que um dia — Nossa Senhora não me arranque a língua, que não sei ao certo — dentista ou não, passa pela fazenda, pernoita, o pai na cidade, e gera-se assim de supetão a caçula, noutro dia, bem cedo, o diabo nem adeus. Ai mundo mundo quem não sabe nadar vai ao fundo. (OH, p. 126)

Graziela crê – “jura” – que D. Jovita ficou bastante satisfeita em banir Luciana da família, já que a caçula teria sido gerada fora do casamento e isso fazia doer a consciência da mãe. “Nossa Senhora não me arranque a língua” pede Graziela, como quem pede licença para pensar aquilo que se passa em sua mente, pois não tem certeza: a mãe gerou Luciana no momento em que o coronel estava ausente, resolvendo suas questões na cidade. Podia ter sido de um dentista ou de qualquer um desses viajantes que, ao passar por Camamoro, em uma única noite, gerou a filha em D. Jovita, sem nem dizer “adeus” no outro dia. Em seguida, nota-se a avaliação de Graziela em relação ao gesto da mãe: “Ai mundo mundo quem não sabe nadar vai ao fundo”, visão sempre voltada para o problema que há em errar, em falhar, quando se trata da questão moral, pois D. Jovita e Luciana “sem saber nadar” foram ao fundo; Graziela vê a sua própria maneira de lidar com essas questões como o seu grande triunfo,

mas ela comenta também o seu comportamento no dia em que a irmã foi espancada pela mãe:

Quando o raio arromba a porta, Luciana aparece nascida de novo, assim alta, assim insolente, dizendo: cachorra, bem baixo. A mãe rezava no oratório, os porcos fulminados. Do corpo de Luciana, tão batido, saía um clareúme, sabe lá, da hora, daquele minuto, daquela vertigem. E uma inocência em toda ela transpirou, sim, Acuei-me no quarto, embuçada no medo, tira de dentro da mala o terço, o beijo tremia, como se a pique de correr e ajoelhar-me diante da irmã ali com carne viva, no selim. Não lhe dei um gole d'água. Passa a trovoada, o céu descansa, escorria a chuva, os bezerros se escouceavam no atoleiro, Nem a casa abaixo nem a família reduzida a cinza, Luciana, essa, pulou no mundo. (OH, p. 126-7)

Nota-se, nesse momento, segundo a visão de Graziela, uma Luciana diferente, modificada por aquela experiência da violência física - o clímax de todas as negações já acumuladas e recebidas por parte da mãe; o raio que arromba a porta e liberta Luciana a transforma com a força que tem algo vindo dos céus. Graziela lembra do que dizia a irmã, bem baixo: “cachorra” e que de seu corpo violentado saía um clareúme, que ela não consegue ao certo explicar o fundamento, pela vertigem que lhe causou olhar a cena. Graziela viu transpirar daquele corpo a inocência da irmã. Trata-se da lembrança de uma imagem quase que divina e que Graziela entendeu como tal, pois sentiu medo, pegou um terço para orar, a ponto de ter sentido o impulso de se ajoelhar diante da irmã em carne viva. Graziela lembra que não deu um gole de água a ela. As lembranças vão atravessando Graziela, trazendo à tona a situação mal resolvida da caçula. Nas palavras do narrador: “A noite é um espelho em que os rostos vêm e vão” (OH, p. 127); e Graziela deixava escapar suas dúvidas em relação ao que foi visto da caçula no tabocal:

Quem no tabocal com Luciana? Vá ver que o primo? Não duvidar. Capaz. Ou cegueira da mãe, na invenção do impossível; a calorenta, entre as tabocas, ai que está quente, de supetão tira a roupa e nisto a mãe? A mãe não desengasga. E a outra, riscada da família, nunca mais em nossas bocas. É assim tão funda esta Cidade? Aqui estou na casa dela, incutindo respeito, sobre os sete palmos de silêncio. (OH, p. 127)

Essa passagem da narrativa se junta às outras em que D. Santa, D. Dudu e o próprio Floremundo demonstram claramente não saber a verdade sobre os acontecimentos revelados por D. Jovita, apesar de todos terem aceitado a versão dela. Ficou no íntimo de Graziela a dúvida, pois, como ela sugere, tudo poderia não ter passado de um mal entendido, em que Luciana poderia ter tirado as roupas porque sentia calor, sem contar que a mãe fosse aparecer

e interpretá-la daquela maneira. Logo depois, ela muda de ideia, acredita que Luciana seria bem capaz de ter feito:

Sentada na tranca, de branco, tão no ar ao pé das vacas que os garrotes cobriam, no que viu, foi, quem duvida? atalha no campo o cavalheiro e este num estonteio e ela se cobrindo com a baeta, pelo coice do caim derrubada, no mesmo arpão? Com certeza, com certeza... Não? Até que combinaram no tabocal também, que Deus não me castigue. Duvidam? Então, então, assim supondo, ou decerto, quem sabe? a velha pega, e puxa a caça a relho pelo chão, vápote! vápote! sem sair um ai, só o resfolego da velha, som um só gemido, só o resfolego da velha, qual que doía na castigada! Se toda era daquele exato momento em que usufruía, e muito mais que eu, o dito instante, juro, o fervor nela quando arpoada era ou não era mais? Que descanse a sua alma. (OH, p. 129)

Graziela avalia a culpa da irmã, imagina que ocorreu com a caçula algo parecido com o que houve com ela: a chegada de um cavalheiro no campo teria feito Luciana ceder “com certeza, com certeza”, diz Graziela, como que para não se sentir a única a ter sofrido semelhante tentação. Usa a expressão “Que Deus não me castigue” para se livrar da culpa maior de julgar sem saber, pois como ela mesma sabe bem “duvidam?”, “quem sabe?”. E se aquele momento foi mais usufruído por Luciana do que por ela? Perguntava-se Graziela como se quisesse colocar todo o peso da culpa sobre a irmã, para fazê-la tão pecadora quanto ela própria. Graziela diz que jura que viu o fervor na caçula enquanto a via arpoada no tabocal, apanhando, sugerindo que ela pudesse estar na presença de um homem no momento em que a mãe a flagrou. Porém, como se os pensamentos lhe pesassem e lhe doessem na consciência por não ter testemunhado nada daquilo que supõe, Graziela lança uma expressão piedosa em favor de Luciana “Que descanse sua alma”.

Graziela, durante esse longo momento em que dialoga com a própria consciência, assemelha-se a Floremundo ao se revelar como personagem que utiliza da linguagem, do diálogo consigo mesma para pensar a própria conduta, para concordar e discordar de si mesma e dos outros a quem se refere: mãe, Floremundo, pai, Felipa, Alfredo. Graziela realiza constantes julgamentos de si mesma ao expressar seu ponto de vista em relação ao que houve com a irmã: ora acredita na culpa dela, ora crê em sua inocência. Essa visão que a própria personagem lança a seu respeito, segundo suas palavras, impede que se feche sobre ela também uma imagem finalizada e única. Bakhtin fala sobre essa forma artística de configuração da personagem quando discute alguns personagens de Dostoiévski:

O homem nunca coincide consigo mesmo. A ele não se pode aplicar a forma de identidade: A é idêntico a A. No pensamento artístico de Dostoiévski, a autêntica vida do indivíduo se realiza como que na confluência dessa divergência do homem

consigo mesmo, no ponto em que ele ultrapassa os limites de tudo o que ele é como ser material que pode ser espiado, definido e previsto 'à revalia', a despeito de sua vontade. A vida autêntica do indivíduo só é acessível a um enfoque *dialógico*, diante do qual ele responde por *si mesmo* a se revelar livremente. (BAKHTIN, 2010, p. 67)

Graziela se torna mais ainda reconhecível ao leitor, quando ela passa a formular suas próprias ideias a respeito do que ela pensa e acredita como verdade. Nessas formulações, fica implícito o seu caráter, a sua forma de ver o mundo. Graziela não é só a irmã que se incomodava com os talentos da irmã caçula, ela é demasiadamente preocupada com a opinião alheia a ponto de temer mostrar quem realmente é e o que realmente pensa. Recrimina-se, em determinados momentos, até em seus pensamentos “Que nossa senhora arranque minha língua!”. Luciana não tem medo disso e acaba sendo o alvo de profunda admiração da irmã mais velha, que demonstra não saber lidar com esse sentimento. Durante o monólogo interior, reconhecemos o embate de Graziela contra todos esses sentimentos que até então lhe definiam: inveja, avareza e soberba; pois ela passa a refletir sobre a natureza de cada um deles.

Dessa forma, tanto Graziela quanto Floremundo são personagens fundamentais para se pensar a importância da personagem Luciana dentro da narrativa, pois se de um lado eles resgatam diferentes momentos da vida de Luciana, por outro, Luciana torna-se na maioria dos momentos o ponto a partir do qual se orienta a posição dos dois personagens. Ela é, por assim dizer, o parâmetro por onde os dois irmãos se definem e se julgam; Luciana é a outra voz com que Floremundo e Graziela estão dialogicamente relacionados e interligados em sua configuração enquanto personagens.

### 3. LUCIANA: PERSONAGEM INACABADA.

*Essa preocupação de moralidade no romance explícita, e não implícita, como penso ser mais correto, torna as personagens menos íntimas para o leitor, que pode até duvidar um pouco da verossimilhança delas.*

DALCÍDIO JURANDIR

#### 3.1 O estatuto da personagem.

Luciana é uma personagem em constante estado de constituição, não recebendo um único e mesmo tratamento pelos personagens que falam e pensam nela. Resultado do discurso das próprias personagens, Luciana é apresentada sob diferentes prismas, ora mais menina, fantasiosa e de uma inocência preservada; ora mais madura, muito decidida, articulosa, desobediente às regras impostas pela família, pela sociedade; às vezes também, sob alguns olhares, parece um ser maravilhoso, capaz de fazer encantamentos. Em nenhum momento se revela uma Luciana definitiva, não há um traço preciso seu, nem sequer a forma do seu rosto é mencionada. Estudá-la e pensar a sua configuração é penetrar na subjetividade dos discursos dos personagens – discurso de inveja da irmã, de amor e de saudade do irmão – o que não é possível sem o amparo de uma teoria que leve essas questões em consideração: o papel do discurso das personagens para a configuração de uma outra personagem.

*O Dicionário de Narratologia* de Carlos Reis e Ana Cristina Lopes define como categorias fundamentais de identificação da personagem na narrativa a presença de um nome próprio, de uma caracterização, de seu discurso e de processos de manifestação que permitem localizar e identificá-la na narrativa (1988, p. 215). Essas categorias dizem muito pouco e representam um pensamento limitado em relação ao universo da personagem; tais categorias são insuficientes para dar conta do nosso objeto de estudo. As definições apresentadas pelo *Dicionário* são tão estanques quanto a definição de personagem à qual pretendem fazer referência. Em um artigo intitulado *Narratologia (s) e teoria da personagem*, publicado em 2006, Carlos Reis discute a necessidade de se rever o estatuto da personagem, já que os estudos narrativos contemporâneos, ao consolidarem um diálogo cada vez maior com a interdisciplinaridade, voltam a sua atenção para aspectos e outras dimensões que abrangem uma orientação mais vasta para os estudos em narratologia, como



ele mesmo cita: “inteligência artificial e narrativa, narratologia cognitiva, estudos culturais e narrativa, drama e narrativa, narratologia feminista, estudos de gênero, historiografia, identidade e narrativa, post-colonialismo e narrativa, sociolinguística e narrativa” (REIS, 2006, p. 30). A discussão sobre o estatuto da personagem é colocada, então, nesse contexto:

Justamente, é tempo de indagar a situação, num tal contexto, dos estudos de personagem, categoria narrativa que agora retomo. Faço-o recordando, antes de mais, que a fundação dos modernos estudos narrativos, nos anos 60 a que já várias vezes me referi, ocorreu em grande parte com prejuízo da personagem. Convém, evidentemente, ter em conta que um tal prejuízo não era inocente: à sua maneira, o sacrifício da personagem respondia aos excessos biografistas e mesmo psicologistas que, numa perspectiva conteudista, entendiam a personagem como extensão do autor, evidência da sua intenção ou linear representação de figuras reais. (REIS, 2006, p. 31)

Carlos Reis sustenta que os estudos de narratologia da década de 60 não se preocuparam em desenvolver um trabalho em torno dos aspectos referentes à personagem, o que, segundo ele, não ocorreu ingenuamente, pois, tendo sido tratada constantemente como representações de figuras reais ou como mera extensão do autor<sup>16</sup>, a personagem passou a ser ignorada pelos estudiosos da área, que não tinham qualquer intenção em abordagens conteudista e de caráter biografista. As personagens passaram então, com o advento desses estudos, a serem “reduzidas à dimensão funcionalista e imanentista de seres de papel” (REIS, 2006, p. 31). O prejuízo em relação aos estudos da personagem ocorreu em função da tentativa de se corrigir os excessos de um lado, com excessos de outro, mas, Reis ressalta a presença de uma nova consciência que, posteriormente, atentou para a necessidade de superação de tão radical imanentismo:

recupera-se a referência ficcional, como processo de articulação da narrativa e da sua relação com o mundo; uma relação que, bem mais recentemente, foi revalorizada numa óptica contratualista, tendo em vista efeitos de leitura que a personagem suscita e que motivam a expressa rejeição de uma leitura imanentista (REIS, 2006, p. 31).

De nenhuma maneira poderia se pensar o estudo da personagem sem considerar o seu potencial de referencialidade ao mundo externo, a sua relação direta com o mundo exterior à ficção, com a dimensão do humano expressa pela linguagem. Dentro dessa nova ótica contratualista de que fala Reis insere-se uma articulação dos estudos narrativos com

---

<sup>16</sup> Nesse contexto dos estudos estruturalistas, decretou-se também “a morte do autor”. A publicação do texto “A morte do autor” de Roland Barthes (1988) marcou, naquele momento e na história dos estudos literários, o resgate do interesse pelas estruturas do texto, despartando-o de qualquer relação com o seu autor.

outras áreas do conhecimento e citamos a relação entre os estudos da narrativa e o entendimento da língua no campo do discurso, como processo que contribuiu para a valorização da narrativa enquanto *narração*. A narração, suscitada por Genette como ato indispensável à constituição da narrativa, é realizada por uma instância produtiva do discurso narrativo, e, como todo discurso, está sempre direcionada a um outro (o narratário, o leitor).

as teses de Bakhtine sobre o romance e sobre a enunciação do discurso podem ser consideradas pioneiras, envolvendo um potencial de desenvolvimento que toda uma subsequente bibliografia de motivação bakhtiniana tem confirmado. E, assim, a teoria geral da narrativa pode subordinar-se ao princípio genérico do *dialogismo* e à noção de que a lógica interna e a intencionalidade mais recôndita da enunciação do discurso (e da narrativa) envolvem uma projecção sobre o *outro*, mesmo que esse outro seja um *eu desdobrado*. (REIS, 2006, p. 31-2)

A teoria do dialogismo, conforme já apresentado em nossas análises, está presente na construção do discurso narrativo em torno da personagem Luciana, uma vez que iniciamos a nossa abordagem mostrando que por trás de todo discurso existe uma instância produtiva responsável pela narração, que não se mantém a mesma o tempo todo na narrativa, devido à existência de personagens que interagem no discurso narrativo, enquanto instâncias produtivas. Do ponto de vista de uma teoria da narrativa moderna, que já considera a presença da subjetividade envolvida no processo da narração, já se nota a percepção da existência daquele que fala, que se pronuncia diante dos acontecimentos. Em outras palavras, a narrativa já não é mais entendida apenas como uma sequência de acontecimentos, que constitui uma história, mas também como um discurso, e como tal, é sempre produzido por uma instância. Não se fala de um sujeito, de uma consciência, ou se utiliza qualquer outro termo que faça referência ao humano, pois a narratologia não se orienta por esses conceitos, mas é na abertura para a interdisciplinaridade que se abre espaço para tratar as instâncias nos termos propostos por Bakhtin – como vozes.

As relações dialógicas não poderiam existir sem a ideia de indivíduos envolvidos no processo da comunicação, sem a ideia de um confronto entre posicionamentos, entre visões de mundo, portanto, entre vozes diferentes. De acordo com o que propõe Bakhtin, não poderiam existir relações dialógicas entre palavras e discursos, se estes não fossem assumidos por duas consciências dotadas de ideia e visão diferenciada sobre o mundo. Essas formulações foram colocadas por Bakhtin quando percebeu nas obras de Dostoiévski um tipo novo de romance, em que suas personagens principais não se constituem como objeto veículo do discurso do autor, mas como “os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante” (BAKHTIN, 2010, p. 5).

A própria orientação da narração – independentemente de quem a conduza: o autor, um narrador ou uma das personagens – deve diferir essencialmente daquela dos romances de tipo monológico. A posição da qual se narra e se constrói a representação ou se comunica algo deve ser orientada em termos novos em face desse mundo novo, desse mundo de sujeitos investidos de plenos direitos, e não de um mundo de objetos. Os discursos narrativo, representativo e comunicativo devem elaborar uma atitude nova em face do seu objeto. (BAKHTIN, 2010, p. 6)

Nos romances de Dalcídio Jurandir, em que verificamos as instâncias produtivas dos discursos, percebemos um narrador bastante flexível em relação ao objeto do seu discurso. Não existe marcas autoritárias em seu discurso que impeçam a expressividade das personagens e a marcação do ponto de vista de cada uma delas. A própria personagem Luciana não é procurada só pelos personagens, mas pelo próprio narrador. Isso fica visível quando este demonstra as limitações do seu conhecimento sobre a história de Luciana e coloca as personagens D. Santa e D. Dudu como as fontes às quais devemos escutar para nos informar. No romance *Primeira manhã*, pelo menos até a primeira parte do romance, o leitor conhece a história de Luciana na mesma medida em que Alfredo, pois quando este se torna ouvinte de D. Santa e D. Dudu, o leitor também se coloca na mesma posição. Essa maneira de se configurar a narrativa, fazendo a história ser narrada pelas personagens (parentes de Luciana), informam uma atitude diferenciada do narrador frente ao objeto.

A autonomia das personagens não é rompida nem mesmo quando estas se encontram em silêncio – é caso do coronel Braulino e de Graziela - ou optam pelo silêncio – como faz Floremundo. Ao adotar o ponto de vista das personagens para conduzir a narração dos acontecimentos que envolvem Luciana, o discurso do narrador, mais uma vez respeita a individualidade e a visão particular da personagem sobre os acontecimentos, utilizando, em muitos momentos a linguagem da personagem, expressões próprias da personagem. Porém, o narrador não abre mão do seu próprio posicionamento frente aos acontecimentos quando adota o ponto de vista das personagens, pois sua voz e a voz da personagem podem ser identificadas no mesmo discurso. Em determinados momentos, sabemos que o ponto de vista da personagem está sendo adotada, mas que certos juízos de valor e adjetivações empregadas no discurso não pertencem a ela e sim ao narrador.

Pensamos, dessa forma, a narrativa desses três romances como a tentativa de narrar a história de Luciana. A busca por Luciana é uma busca que não está só no plano da história, mas no plano da composição da narrativa. A ânsia pela busca encontra-se expressa na aflição do protagonista da série, da qual os três romances fazem parte. Alfredo procura por uma

Luciana, cujas informações a respeito são limitadíssimas, principalmente, porque ele é sempre poupado por aqueles que não desejam o seu envolvimento na história. Alfredo é tão poupado, que o leitor passa a ter mais conhecimento de detalhes sobre a história de Luciana que ele mesmo. Quando dizemos que a busca por Luciana se expressa também na composição da narrativa, referimo-nos à intensa participação dos personagens, que se tornam as bases dos diferentes discursos sobre Luciana. O conjunto desses discursos forma a história e alimenta a pergunta: teria a cidade engolido Luciana? Constituída por diferentes vozes, a história não fica livre da formação de lacunas e de interrogações que, mesmo ao final da narrativa de *Os habitantes*, com a revelação da morte de Luciana a Alfredo, não são respondidas. A morte de Luciana não tem nenhum caráter conclusivo em relação à personagem, é verdade que determinar qual tenha sido o seu fim incita uma ideia de conclusão, mas o seu caráter enquanto modelo representativo de tudo aquilo que os outros personagens dizem a seu respeito fica em aberto, inconcluso ou, para tomar de empréstimo o termo bakhtiniano, inacabado. Estando morta, o leitor sabe que não terá a oportunidade de vê-la na continuação da narrativa ou no próximo romance da série. Ele deverá se contentar com o que disseram D. Santa, D. Dudu, o coronel, Floremundo...

Em seu mundo, onde o dominante da imagem do homem é a autoconsciência e o acontecimento fundamental é a interação de consciências isônomas, a morte não pode ter nenhum valor conclusivo e esclarecedor da vida. A morte no sentido tolstoiano inexistente totalmente no universo de Dostoievski. Este retrataria não a morte de seus heróis, mas as crises e reviravoltas em suas vidas, ou seja, representaria as suas vidas no limiar. E então suas personagens ficariam internamente inacabadas. (BAKHTIN, 2010, p. 83)

Luciana, após o seu desaparecimento, ficou exposta à avaliação dos outros, seus conhecidos. Seu desaparecimento não foi um gesto sem posicionamento, foi uma atitude responsiva frente ao tratamento recebido pela família, pois D. Dudu conta que ela também fugiu da casa da tia, depois de discutir com a prima. Mesmo ausente na diegese dos três romances, Luciana figura como uma personagem dona de uma autoconsciência. A expressão dessa autoconsciência fica mais evidente nos momentos em que Floremundo recorda a maneira de pensar da irmã. Nesse momento, o discurso de Luciana é mostrado sempre em diálogo com alguém, não se trata em nenhum momento de um discurso objetificado, mas de um discurso em que suas ideias e sua própria visão de mundo podem ser contempladas. Como é possível observar na narrativa de *Os habitantes*, Luciana gostava de desafiar, de

testar suas capacidades, tanto que o irmão, receoso de que a mãe pudesse repreendê-la, alertava, a fim de evitar problemas:

O discurso sobre o mundo se funde com o discurso confessional sobre si mesmo. A verdade sobre o mundo, segundo Dostoiévski, é inseparável da verdade do indivíduo. As categorias de autoconsciência, que definiram a vida já em Diévuchkin e especialmente Goliádkin – aceitação e rejeição, revolta e resignação -, tornam-se agora categorias fundamentais do pensamento sobre o mundo. Por isso, os princípios supremos da cosmovisão são idênticos aos princípios das vivências pessoais concretas. (BAKHTIN, 2010, p. 87)

Pensamos que o tratamento dado por Dostoiévski a seus personagens, segundo Bakhtin, possui muitos pontos de encontro com a configuração da personagem Luciana, principalmente, porque ela está inscrita em um drama que movimentava a narrativa dos três romances em que é mencionada. Alfredo se identifica com a história dela, porque se vê diante de tudo aquilo que ela quis conquistar. Não acha justo estar cercado de tudo aquilo que pertenceria a ela caso não a tivessem obrigado a fugir, carregando o peso de uma culpa que nem se sabe ao certo se procedia. Dessa forma, tudo o que compõe a diegese dos três romances encontra-se dialogicamente relacionado com Luciana: o ginásio, a casa da José Pio, os cuidados excessivos de Graziela com a casa, a cidade de Belém. A presença de Luciana encontra-se em cada um desses elementos que compõem os três romances, pois cada um simboliza o seu pensamento ideológico sobre o mundo: conhecimento, estudo, uma casa sua em Belém:

Essa fusão da palavra do herói sobre si mesmo com sua palavra ideológica sobre o mundo eleva consideravelmente o valor semântico direto da autoenunciação, reforça-lhe a capacidade interna da resistência a qualquer acabamento externo. A ideia ajuda a autoconsciência a afirmar a sua soberania no universo artístico de Dostoiévski e a triunfar sobre qualquer imagem neutra rígida e estável. (BAKHTIN, 2010, p. 88)

Ainda sobre a questão da representação da ideia da personagem, como estratégia de reforçar a sua resistência contra qualquer acabamento externo que a objetifique e que impossibilite a personagem de assumir uma voz própria na narrativa, Bakhtin coloca:

A representação artística das ideias só é possível onde ela é colocada no lado oposto da afirmação ou da negação, mas, ao mesmo tempo, não se reduz a um simples evento psicológico interior sem significação imediata. No universo monológico é impossível essa maneira de colocação da ideia: ela contradiz os próprios princípios básicos desse universo. Estes, por sua vez, vão muito além dos limites da simples criação artística, pois são os princípios de toda a cultura ideológica dos tempos modernos. (BAKHTIN, 2010, p. 89)

Luciana se torna uma personagem significativa à medida em que é lançada em um pano de fundo em que tudo se contrasta a ela: a exigência de uma postura mais recatada, guardada e menos ambiciosa. Toda essa noção existe na consciência da personagem, quando ela expressa o seu posicionamento em relação à irmã Felipa, que sempre era avessa à presença de estranhos, e a Floremundo, que era sempre tristonho, não arranjava namoradas. Na verdade, todos os filhos dos Boaventura tinham esse caráter mais recluso, enquanto que Luciana era o oposto e ela sabia disso quando falava para si mesma que o seu problema era querer demais. A representação artística das ideias, de que fala Bakhtin, pode ser identificada nessa postura consciente da personagem sobre si mesma, conforme entende que pensa diferente dos demais. Do mesmo modo, a ideia dos outros personagens, que figura também como verdades sobre ela, não conclui ou fecha a personagem, porque se reconhece que todos os discursos se mantêm iguais, com o mesmo peso de igualdade. A personagem morre na história e não é possível afirmar ou negar a culpa de Luciana; não se cria uma única imagem de Luciana. Assim, pensamos, a ideia é artisticamente representada no romance. Diferentemente, a colocação da ideia na forma monológica não aceita a coexistência de ideias contrastantes; ou se afirma uma ideia, ou se nega essa mesma ideia.

### 3.2 A trilogia de Luciana

Os romances *Primeira manhã*, *Ponte do Galo* e *Os habitantes* possuem uma relação entre si que vai além de sua contiguidade em função da composição do “projeto narrativo” (PRESSLER, 2010, p. 41) de Dalcídio Jurandir. Existem elementos que ajudam a detectar uma relação mais acentuada entre os três romances. O primeiro deles é a casa da José Pio – essa casa figura como espaço pela primeira vez no conjunto da obra em *Primeira manhã* e, somente ao final da narrativa de *Os habitantes*, Alfredo deixa a casa. O segundo elemento é a presença velada de Luciana, marcada pela fragmentação de sua história ao longo da narrativa dos três romances. O terceiro elemento é o estado conflituoso vivido pelo protagonista da série em função dessa história. A personagem Luciana está diretamente relacionada a esses três elementos, de modo que é possível chamar esses três romances como uma trilogia que compõe a participação de Luciana no conjunto da obra.

Em relação à casa, não é difícil mostrar que ela funciona como espaço que une o enredo dos três romances. Em *Passagem dos Inocentes*, Alfredo mora com a prima, D.

Celeste, e a casa da José Pio, em nenhum momento, é mencionada como o futuro lar de Alfredo. Quando a narrativa de *Primeira manhã* se inicia, Alfredo já está instalado na casa com D. Dudu há alguns dias. A casa assume um significado maior na narrativa quando Alfredo, ciente de que a verdadeira dona é Luciana, passa a se referir constantemente àquele espaço como o lugar de Luciana. Dessa forma, a casa se torna o elemento material que registra e marca a presença da personagem. No romance *Ponte do Galo*, por exemplo, motivado pela atitude investigativa de Alfredo, o leitor tem a impressão de que irá se deparar com a tão procurada moça, em função de Alfredo ter entregue a chave da casa a uma desconhecida de quem ele suspeita ser Luciana. Alfredo cria essa expectativa, a fim de tirar de si o peso daquela busca que não parece ter fim. Nesse sentido, entregar a chave da casa àquela desconhecida se transforma em uma espécie de ritual, o qual ele se sente aliviado em cumprir.

O segundo elemento é justamente a fragmentação da narrativa sobre Luciana. Conforme já colocado antes, a história da personagem é apresentada em uma narrativa metadieética, pois coexistem dois “níveis narrativos” (GENETTE, 1995, p. 226): o primeiro é o da narrativa do romance e cuja instância produtiva do discurso narrativo é o narrador “não diegético”, também classificado como “primário”, por criar o primeiro nível narrativo; o segundo nível narrativo é aquele onde se observa a história de Luciana. A instância narrativa desse segundo nível são duas, inicialmente, D. Santa e D. Dudu, que, por estarem inseridas no primeiro nível, tornam-se instâncias narrativas “diegéticas” e “secundárias”. Essas definições terminológicas ajudam a entender como se encontra disposta a história de Luciana no conjunto dos três romances, nesse caso, mais especificamente em *Primeira manhã*. Em *Ponte do Galo*, como fizemos saber desde o princípio, não são acrescentadas novas informações a respeito de Luciana, pois Alfredo encontra-se de férias em Cachoeira com a família. O que ocorre nesse romance é a constante menção à Luciana por Alfredo, que demonstra estar completamente envolvido pela história. Esse romance contém mais as expectativas de Alfredo e sua relação com as informações de que consegue dispor sobre a moça, afinal, ele próprio também formula uma opinião, uma ideia sobre Luciana com base no que tem escutado durante o primeiro ano que passou na casa da José Pio. Nesse sentido, a presença de Luciana nesse romance não é materializada em nenhum discurso, porém ocorre constantemente de maneira velada, em função da busca de Alfredo e de suas desconfianças de que ela possa estar bem próxima.

A outra forma pela qual a história de Luciana se encontra disposta na narrativa ocorre também em função das personagens, porém de uma maneira diferenciada. O narrador passa a assumir características diferentes, a fim de acessar a consciência das personagens. Pensamos que essa postura do narrador valoriza as personagens, no sentido de mostrá-las não só como fontes sobre os episódios relacionados à Luciana, mas como vozes, ou seja, visões particulares e individuais sobre os acontecimentos. Esse processo confere às personagens um caráter mais legítimo, pois apresenta suas ideias e próprias visões de mundo, não necessariamente como forma de definição e acabamento para elas, mas como estratégia de apresentação do conflito interior de cada uma. Esse conflito interior, naturalmente, modifica a visão de cada uma sobre os acontecimentos. Nesse sentido, falamos do coronel Braulino, de Floremundo e Graziela.

Ao ter acesso à consciência dessas personagens, o narrador diminui a responsabilidade das personagens enquanto narradoras de uma narrativa metadieética, mas não lhes tira a importância de fontes sobre os acontecimentos envolvendo Luciana. Essa estratégia não parece ser simplesmente arbitrária, pois, encontra no próprio enredo uma possibilidade de justificativa - os três personagens são diretamente afetados pela história e não falam com facilidade sobre os acontecimentos. Luciana é sempre revelada em seus pensamentos, enquanto eles próprios também realizam um exame de consciência sobre suas atitudes e gestos em relação à moça. Entendemos essas constantes modificações do narrador, para atingir a consciência das personagens, como um traço marcante da narrativa dos três romances, pois fica muito perceptível a interação entre os discursos do narrador e do personagem na composição do discurso narrativo, a fim de captar imagens de Luciana.

Schmid relaciona a presença do “*interference text and character’s tex*” na composição da narrativa:

Text interference is a hybrid phenomenon, in which *mimesis* and *diegesis* (in the Platonic sense) are mixed, a structure that unites two functions: the reproduction of the characters’ text (*mimesis*) and the actual narration (*diegesis*). The text interference, which is characteristic of narrative prose, with its two components, appears in various forms, of which the so-called *free indirect discourse* (subsequently FID) has most often been the subject of academic study. (SCHMID, 2010, p. 137)

A presença desse fenômeno no discurso narrativo nos ajudou a mostrar como é possível relacionar a teoria do romance polifônico de Bakhtin à interação entre os discursos dos personagens e do narrador. Isso porque tanto o discurso dos personagens – naturalmente



marcado com expressões linguísticas particulares, percepção temporal, espacial e ideológica – é tão marcado quando o do narrador, em alguns momentos, também é. Dessa maneira, em *Primeira manhã*, *Ponte do Galo* e em *Os habitantes*, a história de Luciana é um elemento em função do qual o discurso narrativo assume características voltadas para a revelação dessa história.

O terceiro elemento, um pouco mais temático, está relacionado ao estado de espírito do protagonista da série Extremo Norte, Alfredo Coimbra. Em *Primeira manhã*, Alfredo começa a sua busca por Luciana, assim que percebe que ninguém faz nada para tirar a moça da errância, nem mesmo o pai. Em nome de Luciana, Alfredo encara o ginásio com mais criticidade e começa a questionar o real significado da formação que buscava para a sua vida. Em *Ponte do Galo*, ao retornar para Cachoeira, com uma visão um pouco mais amadurecida, Alfredo observa os problemas políticos ligados aos crimes cometidos pelos Menezes e se sente impotente diante de tal situação; junto a isso, ele percebe que a mãe não quer conversar sobre a história de Luciana, não quer que ele se envolva com um assunto que não lhe diz respeito. Essas questões vão inflamando nele uma vontade de sair da casa do coronel Braulino e de não continuar mais vivenciando uma realidade que ele sente pertencer a outra pessoa, à Luciana. Alfredo retorna de Cachoeira antes do final das férias, tão grande é a sua ansiedade. Em *Os habitantes*, Alfredo parece mais calmo após ter permitido a entrada de Esmeia na casa, como se necessitasse que outra pessoa desfrutasse de tudo aquilo que se mantinha intacto pela ausência da verdadeira dona. O fato também de ter entregado a chave da casa a uma desconhecida, a quem pensava se tratar de Luciana, aliviava também o peso da busca. Sabemos que ele só descansa quando, nas últimas páginas de *Os habitantes*, sai da casa do coronel Braulino e aluga um outro lugar para ficar. Dessa vez também, com uma certeza sobre Luciana, a de que está morta.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura da obra de Dalcídio Jurandir, especificamente dos três romances que serviram de corpus para esse trabalho, além de fazer notar a presença da personagem Luciana, tão oculta e ao mesmo tempo tão manifesta, permitiu-nos compreender o potencial agregador de sentidos que a narrativa pode alcançar: a narrativa enquanto história, enquanto discurso e enquanto ato tomado em si mesmo. No que diz respeito à história, o trabalho realizado no primeiro capítulo contribuiu para o oferecimento de um conteúdo mais informativo acerca do nosso objeto lógico; no que diz respeito ao discurso, o presente estudo evidenciou as características fragmentadas da narrativa de Dalcídio Jurandir, tal como a necessidade de atentar para determinados momentos em que a narrativa se desdobra em uma segunda narrativa; por fim, nossa leitura do texto romanesco apontou para a grande importância que as vozes narrativas assumem no conjunto dos três romances para a composição da personagem Luciana.

Esse trabalho foi construído sobretudo com o intuito de revelar essa personagem que em várias ocasiões foi lida de maneira despercebida pela crítica, em função de não se encontrar nas mesmas condições de definição dos demais personagens. Ao final de nossa leitura, identificamos o quanto o estudo da narrativa contribuiu para traçar um caminho em direção ao entendimento do papel dessa personagem dentro do próprio texto. Nossa leitura buscou, dentro da perspectiva de nossas escolhas teóricas, chamar a atenção para a penumbra sob a qual Luciana se encontra na história e no discurso, uma vez que não só sua história guarda um mistério ou uma possibilidade de revelação, como o próprio discurso narrativo se encarrega de ocultar a face da personagem. Acreditamos nas inúmeras possibilidades de leitura que a personagem Luciana pode suscitar dentro da obra de Dalcídio Jurandir, pois o próprio objeto resiste a um tratamento que não seja flexível. Por ora, o que nos chama a atenção é a possibilidade de se ler a personagem Luciana pela sua história – valor temático - e pelo seu caráter constitutivo enquanto personagem. Sobre essa última possibilidade, acreditamos, que essa personagem enquanto criação não deve ser entendida e nem estudada como parte individualizada de uma estrutura narrativa. Luciana encontra-se tão difusa no tecido do texto narrativo, que provoca e desafia as categorizações já conhecidas nesse campo do conhecimento que é a narratologia.

Luciana deve ser pensada como uma provocação aos estudos da narrativa, uma vez que desafia o conhecimento que se tem a respeito da personagem como elemento constituinte

dos gêneros narrativos, pois abriga uma potencialidade mobilizadora e geradora de sentidos na narrativa de Dalcídio Jurandir. O processo de configuração de Luciana no plano da *diegese* e do discurso da narrativa movimenta o enredo dos romances *Primeira manhã*, *Ponte do Galo* e *Os habitantes* e contribui para reforçar o quanto esse elemento intitulado personagem, até há algum tempo posto à margem pela escola estruturalista, precisa ser estudado à luz de um novo olhar que amplie o mundo da própria personagem, sem jamais limitá-lo ou reduzi-lo.

Para o conhecimento acerca da narrativa romanesca de Dalcídio Jurandir, o estudo dessa personagem, que surge somente a partir do sexto romance da série, representa um impulso também em direção a um conhecimento mais significativo sobre a história narrada nessa vasta obra, que registra, com uma linguagem simples, sem rebuscamento, olhares individuais, carregados de sofrimento e tão humanos. A narrativa de Dalcídio Jurandir consegue traduzir para o campo da linguagem os problemas de uma jovem menina, cheia de sonhos, mas para quem a sociedade não oferecia um lugar. Luciana ficou, assim, na penumbra da vida de sua família. A família aparece como a metonímia dessa sociedade, que julga, condena, castiga e nega o direito à voz ao outro que não deseja sujeitar-se às imposições sociais. A tragédia ocorrida com Luciana é simplesmente justificada pelo fato de a menina pensar diferente e defender para si uma história inversa à que a sociedade queria lhe impor. Pela sua irreverência, Luciana pagou com a vida. E o personagem protagonista de toda a obra dalcidiana, Alfredo, acaba sofrendo de maneira muito próxima as consequências dessas ações autoritárias: Alfredo sente doer na própria consciência todos os nós que a família deu à Luciana e essas dores compreendem boa parte dos enredos dos romances *Primeira manhã* e *Ponte do Galo*. Alfredo, enquanto personagem, transforma-se em ponto para onde todos os problemas de Luciana convergem: o não ter lugar na sociedade e as ausências no ginásio. Ele faz o papel de mobilizador de questionamentos e nele todas essas questões se agravam. Não sabendo o que fazer com essa realidade, Alfredo vive em conflito. Esse efeito provocado em Alfredo vivifica o valor de Luciana na história.

Sobre a relação de Luciana com os demais personagens e as implicações dessa relação no discurso narrativo, é possível dizer que enquanto o castigo silenciava Luciana, sob o peso das surras e das acusações, a construção narrativa de Dalcídio Jurandir valoriza as feridas ocultas em cada um dos personagens envolvidos pelas marcas da violência praticada contra Luciana. Dessa forma, quanto mais os demais personagens insistem na ausência de Luciana, mais se amplia o poder do narrador de alcançar o que há de mais íntimo

entre os personagens, para dali tirar a história oculta, a história que nenhum dos personagens ousa contar. Nesse momento, Luciana é puramente construção e criação dos personagens. Uma criação que nunca está livre da ótica individual de cada um que fala sobre as suas maneiras, suas formas de falar e de se comportar. Ao final do terceiro romance estudado, em que se lê o trágico desfecho da história da moça desconhecida, o leitor se depara com uma personagem que não existe e nem existirá. A morte não apresenta, conforme já dito, um final acabado, mas amplia as possibilidades de cogitar ideias, de se especular sobre a personagem.

Luciana é sem princípio, meio e fim, porque se inicia e termina em uma lembrança; cada lembrança é um recomeço de Luciana, é um ponto de partida por onde a construção da personagem retoma o seu princípio. A personagem tem, portanto, a capacidade de figurar de várias maneiras dentro da narrativa, ora significando o atrevimento, a perdição, ora a magia, o sonho, o encantamento, a juventude. É bem possível que os próximos trabalhos sobre os romances estudados sejam desenvolvidos levando em consideração a presença de Luciana, que não pode mais deixar de ser notada. Além do mais, dentro de tantas leituras sobre as personagens femininas da obra do escritor, Luciana também ocupa lugar especial e diferenciado, em função de sua estrutura e composição apresentadas nesse trabalho. Como forma de ampliar a visibilidade dessa personagem, tornar-se-ia imprescindível traçar uma comparação entre Luciana e as demais personagens femininas de Dalcídio Jurandir estudadas pela crítica, a fim de compreender melhor a especificidade dessa personagem em relação às outras. Esse estudo teria grande relevância, uma vez que contribuiria para uma leitura bem minuciosa do universo de personagens femininas de Dalcídio Jurandir.

## REFERÊNCIAS

ASSMAR, Olinda Batista. **Dalcídio Jurandir**. Um olhar sobre a Amazônia. Rio de Janeiro: Galo Branco, 2003.

BAKHTIN, M. M. Problemas da poética de Dostoiévski. Tradução direta do russo, notas e prefácios de Paulo Bezerra. 5ª ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. Estética da Criação Verbal. Tradução direta do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BARTHES, Roland et. al. Análise estrutural da narrativa. Editora Vozes, 1973.

BEZERRA, Paulo. Prefácio. In: BAKHTIN, Mikhail. Problemas da Poética de Dostoiévski. São Paulo: Forense Universitária, 2010.

BOLLE, Willi. Uma enciclopédia mágica da Amazônia? O ciclo romanesco de Dalcídio Jurandir. In: Allison Leão (Org.) Amazônia: Literatura e Cultura. UEA Edições: AM, 2012, p. 13–37.

CUNHA, Fausto. Uma ficção que dispensa vitórias-régias. [S.l.], 27 jun. 1976.

DANTAS, Raymundo Souza. O romancista concentra os seus recursos. **O Globo**, São Paulo, 27 jun. 1976.

FILHO, Campomizzi. Os Habitantes. [jornal não identificado, S.l.], 1976.

FREIRE, José Alonso. Entre construções e ruínas: Uma leitura do espaço amazônico em romances de Dalcídio Jurandir e Milton Hatum. 2006. Tese (doutorado) – USP, Programa de Pós-Graduados em Literatura Brasileira, São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-23082007-135808/pt-br.php>> Acesso em: 10 de out. 2013.

FURTADO, Marli. Prefácio. In: JURANDIR, Dalcídio. Primeira Manhã. Pará: Eduepa, 2009.

GENETTE, Gérard. O discurso da narrativa. Tradução: Fernando Cabral Martins. 3ª edição. Lisboa: Veja, 1995.

JURANDIR, Dalcídio. **Chove nos campos de Cachoeira**. 2ª ed. rev. Rio de Janeiro: Cátedra, 1976.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. **Três casas e um rio**. 3ª ed. Belém: Cejup, 1994.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. **Belém do Grão-Pará**. São Paulo: Martins, 1960.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. **Passagem dos Inocentes**. Belém: Falângola, 1984.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. **Primeira manhã**. 2ª ed. Belém: Eduepa, 2009.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. **Ponte do Galo**. São Paulo: Martins, 1971.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. **Os habitantes**. Rio de Janeiro: Artenova, 1976.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. **Chão dos Lobos**. Rio de Janeiro: Record, 1976.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. **Ribanceira**. Rio de Janeiro: Record, 1978.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. Conflitos e Personagens no Romance. [Jornal não identificado, S.l.] [1954]  
In: NUNES, Benedito; PEREIRA, Ruy e PEREIRA, Soraia Reolon (Org). **Dalcídio Jurandir**: romancista da Amazônia. Belém: SECULT; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa/ Instituto Dalcídio Jurandir, 2006. (Literatura & Memória)

LINHARES, Temístocles. Do Extremo Norte ao Extremo Sul. In: **História crítica do romance brasileiro: 1728-1981**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1987. 2 vols. (Reconquista do Brasil, 2 série, 117). vol. 2, p. 401-441.

PRESSLER, Gunter Karl. A cidade dos sonhos. **Revista de História da Biblioteca Nacional**, ano 6, n. 66, mar., 2011. p. 44-47.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. O maior romancista da Amazônia – Dalcídio Jurandir – e o mundo do arquipélago de Marajó. In: BOLLE, Willi; CASTRO, Edna; VEJMEKKA, Marcel (org.). **Amazônia**: região universal e teatro do mundo. São Paulo: Globo, 2010. p. 235-259.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. O espelho adiantado: sobre a recepção da obra de Dalcídio Jurandir. In: Biagio D'angelo, Maria Antonieta Pereira (org.). **Um rio de palavras**. Estudos sobre Literatura e Cultura da Amazônia. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae, 2007. p. 125-147.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. Dicionário de Teoria da Narrativa. São Paulo: Ática, 1988.

REIS, Carlos. Narratologia (s) e teoria da personagem. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo, v. 2, n. 1, p. 26-36, jan./jun. 2006.

RODRIGUES, Selma Calasans. **Diálogos sobre a origem do romance Georgy Lukács e Mikahil Bakhtin**. In: \_\_\_\_\_. **A narrativa ontem e hoje**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

SCHMID, Wolfgang. **Narratology**: an introduction. Berlin/New York: Gruyter, 2010.

SCHNAIDERMAN, Boris. **Bakhtin 40 graus (Uma Experiência Brasileira)**. In: BRAIT, Beth (Org.). Bakhtin, dialogismo e construção do sentido. 2ª ed. rev. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011. p. 13-21.

TODOROV, Tzvetan. As estruturas narrativas. Apresentação e tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2004.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. Introdução à literatura fantástica. São Paulo. Perspectiva, 2010. 13

ZOPPI-FONTANA, M. G. **O outro personagem**: enunciação, exterioridade e discurso. In: BRAIT, Beth (Org.). Bakhtin, dialogismo e construção do sentido. 2ª ed. rev. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011. p. 108-118

**ANEXO**

DE GRUYTER

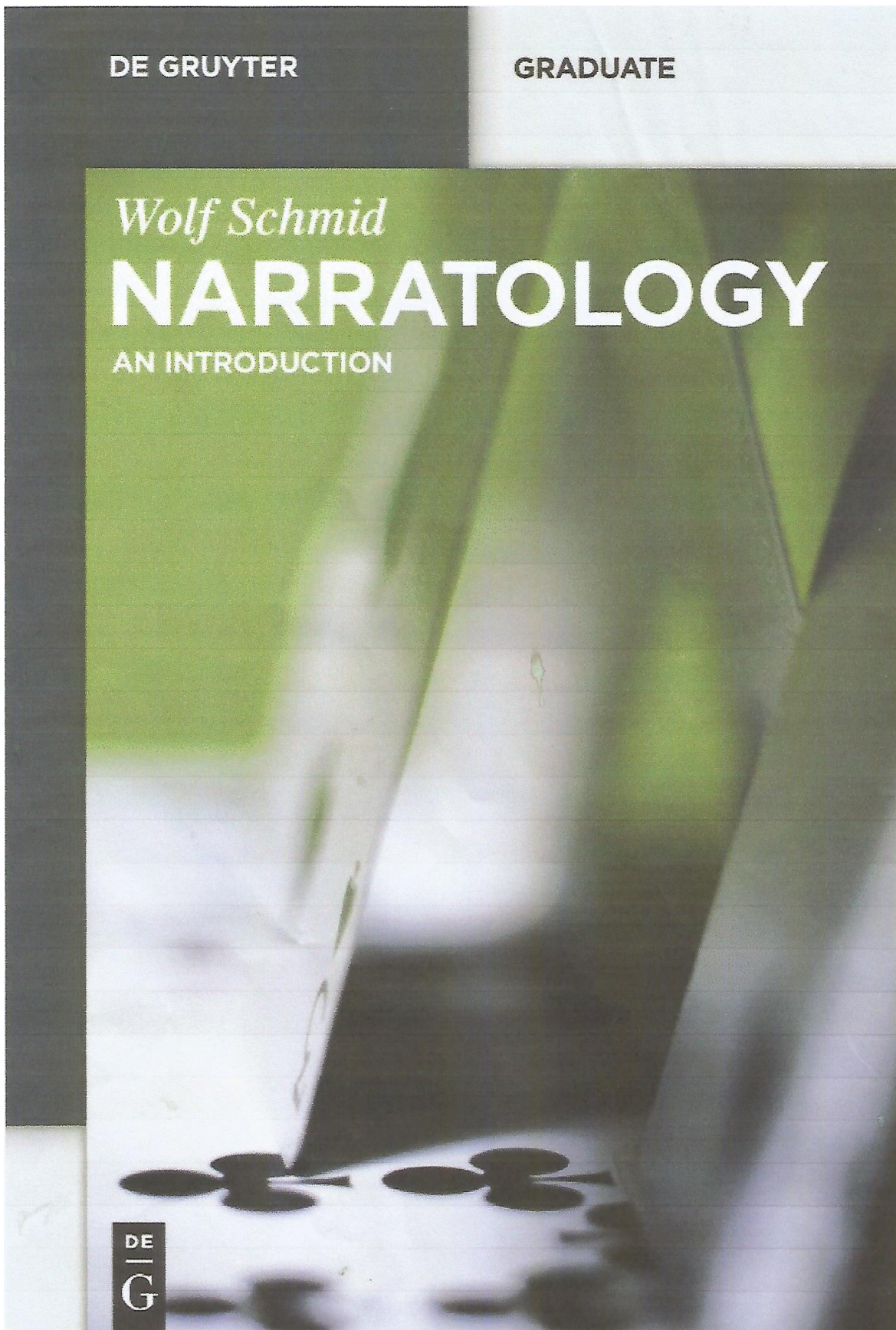
GRADUATE

*Wolf Schmid*

# NARRATOLOGY

AN INTRODUCTION

DE  
|  
G





## Contents

Preface .....	IX
I. Features of narrative in fiction	
1. Narrativity and eventfulness.....	1
a) The classical and structuralist concepts of narrativity.....	1
b) Narration and description.....	5
c) Mediated and mimetic narrative texts.....	6
d) Events and eventfulness.....	8
e) Tellability.....	13
f) Eventfulness, interpretation, and context.....	13
g) Historicity of eventfulness.....	16
h) Temporal and non-temporal linking.....	18
2. Fictionality.....	21
a) Fiction and mimesis.....	21
b) The controversy about fictionality.....	23
c) Characteristic features of fictionality.....	25
d) Representation of other people's inner worlds.....	27
e) The fictive world.....	29
f) Author communication and narrative communication.....	32
II. The entities in a narrative work	
1. Model of communication levels.....	34
2. The abstract author.....	36
a) Concrete and abstract entities.....	36
b) History of the abstract author concept.....	37
c) Critique of the abstract author concept.....	40
d) For and against the abstract author.....	42
e) Two attempts to split the abstract author.....	44
f) Sketch of a systematic definition.....	48
3. The abstract reader.....	51
a) The abstract reader as an attribute of the abstract author.....	51
b) History of the abstract reader concept.....	52
c) Definition of the abstract reader.....	54
d) Presumed addressee and ideal recipient.....	55
e) Critique of the ideal recipient concept.....	56

4. The fictive narrator.....	57
a) Explicit and implicit representation of the narrator.....	58
b) Individuality and anthropomorphism of the narrator.....	60
c) The narrator's markedness.....	61
d) Abstract author or narrator?.....	65
e) Typologies of the narrator.....	66
f) Primary, secondary, and tertiary narrators.....	67
g) Diegetic and non-diegetic narrators.....	68
h) Types of diegetic narrators.....	74
i) Narrating and narrated self.....	76
5. The fictive reader.....	78
a) Fictive addressee and fictive recipient.....	78
b) Fictive and abstract reader.....	80
c) Explicit and implicit representation of the fictive reader.....	81
d) Narration with a sidelong glance at the fictive reader ( <i>A Raw Youth</i> ).....	84
e) Dialogic narrative monologue.....	87
III. Point of view	
1. Theories of point of view, perspective, and focalization.....	89
a) F. K. Stanzel.....	90
b) G. Genette and M. Bal.....	91
c) B. A. Uspensky, J. Lintvelt, and Sh. Rimmon.....	95
2. A model of narrative point of view.....	99
a) The happenings as the object of point of view.....	99
b) Comprehension and representation.....	99
c) The parameters of point of view.....	100
d) Narratorial and figural point of view.....	105
e) Point of view in diegetic narrative ("The Shot").....	107
f) Narratorial and figural manifestations in the five parameters of point of view.....	109
g) Compact and diffuse points of view.....	116
h) On the methods of analysis: three central questions.....	117
IV. Narrator's text and characters' text	
1. The two components of the narrative text.....	118
a) Narrator's discourse and characters' discourse.....	118
b) The characters' discourse in the narrative text.....	118
c) Narrator's discourse and narrator's text, characters' discourse and characters' text.....	120
2. Ornamental prose and <i>skaz</i> .....	122
a) Ornamental prose.....	122



## Contents

VII

b) The <i>skaz</i> : definitions .....	129
c) The <i>skaz</i> : history of research (B. Eikhenbaum, Yu. Tynyanov, V. Vinogradov, M. Bakhtin).....	130
d) Characterizing and ornamental <i>skaz</i> .....	132
e) Features of characterizing <i>skaz</i> .....	133
f) Ornamental <i>skaz</i> .....	135
3. The interference of narrator's text and characters' text.....	137
a) The structure of text interference .....	137
b) The opposition of the texts and their features.....	139
c) The pure texts and the neutralization of oppositions.....	143
d) Text interference as a transformation of the characters' text ...	145
e) Direct discourse and direct interior monologue .....	148
f) Quoted figural designation .....	152
g) Indirect representation of speech, thought, and perception ....	153
h) Autonomous indirect discourse.....	155
i) Free indirect discourse (FID): definition.....	156
j) FID in German, English, French, and Russian.....	158
k) Free indirect perception.....	162
l) Free indirect monologue .....	163
m) FID in diegetic narration.....	165
n) Figurally colored narration (FCN).....	166
o) Functions of text interference.....	168
p) Ambiguity and bi-textuality .....	170
V. Narrative constitution: happenings—story—narrative— presentation of the narrative	
1. "Fabula" and "sujet" in Russian formalism.....	175
a) Models of narrative constitution.....	175
b) V. Shklovsky .....	176
c) M. Petrovsky .....	179
d) L. Vygotsky.....	181
e) B. Tomashevsky .....	184
2. The overcoming of formalist reductionism .....	186
a) "Histoire" and "discours" in French structuralism .....	186
b) Three-tier models.....	188
3. The four narrative tiers.....	190
a) The ideal genetic model.....	190
b) The location of point of view .....	194
c) From the happenings to the story .....	195
d) Selection and point of view .....	197
e) Compression and expansion.....	199
f) The non-selected .....	204

VIII	Contents
g) From the story to the narrative .....	205
h) The composition of the narrative and point of view.....	207
i) From the narrative to its presentation .....	208
j) An ideal genetic model of point of view .....	209
k) Discourse happenings and discourse story .....	211
l) The semiotic model.....	212
m) The correlation of the tiers in verbal art .....	214
Conclusion .....	216
Works cited .....	221
Glossary and index of narratological terms .....	243
Index of authors and narratives .....	251

## e) Typologies of the narrator

At first, the typology of the narrator and his or her perspective stood at the center of narratological interest. Typologies competed with one another to attain the highest degree of differentiation. Whereas Percy Lubbock (1921) differentiated only four types of narrator or perspective and Norman Friedman (1955) reached eight, Wilhelm Füger (1972) managed to find twelve types (cf. the overview by Lintvelt 1981, 111-76). However, the systems of such highly differentiated typologies are not always convincing and their usefulness is in no way evident. They often confuse the type of narrator with the type of perspective and define the underlying criteria only imprecisely. Moreover, not all types gained by the combination of factors are documented in the literature. All three of these failings can be seen in Füger's typology, which, however, suffers most from the ambivalence of the *external vs. internal position*-dichotomy of the narrator. In the same way as Erwin Leibfried (1970, 245-48), from whom this opposition was borrowed, Füger mixes two categories: (1) the presence of the narrator in the narrated story and (2) the narrator's perspective.<sup>29</sup>

As a schema that can have merely heuristic meaning, a typology of the narrator must be simple and may be based on only the most elementary criteria, without striving for an exhaustive picture of the phenomenon being modeled. The following criteria and types can serve as the foundation for such a typology of the narrator (in which the category of perspective must remain unexamined):

<i>Criteria</i>	<i>Types of Narrator</i>
Mode of representation	explicit - implicit
Diegetic status	diegetic - non-diegetic
Hierarchy	primary - secondary - tertiary
Degree of markedness	strongly marked - weakly marked
Personality	personal - impersonal
Homogeneity of symptoms	compact - diffuse
Evaluative position	objective - subjective

<sup>29</sup> This ambivalence is conditioned by the fact that both Leibfried and Füger use the term *narrator* in a very wide sense, namely as the term for the "center of orientation," which can be the narrator as well as the perceiving character, the "reflector" (one of Henry James' terms). It is self-evident that such a wide conception of the key term limits the clarity of the typology based on it.



Ability	omniscient - limited knowledge
Spatial fixing	omnipresent - fixed in a specific place
Access to characters' consciousnesses	expressed - not expressed
Reliability	unreliable - reliable

## f) Primary, secondary, and tertiary narrators

Based on the level to which the narrator is assigned in the case of a frame narrative, we differentiate between the *primary* narrator (the narrator of the *frame story*), the *secondary* narrator (the narrator of the *inner story*, who appears as a character in the frame story), the *tertiary* narrator (the narrator of an inner story of second degree, who appears as a character in the first inner story), and so on.<sup>30</sup>

Examples of all three types can be found in Pushkin's "The Stationmaster." The primary narrator is the sentimental traveler, who reports on three encounters at a Russian post station. The stationmaster, Samson Vyrin, is a secondary narrator, who tells the traveler the story of the alleged kidnap of his daughter Dunya, as is the one-eyed son of the brewer's wife, who describes Dunya's visit to her father's grave to the traveler. Two characters appear in Vyrin's inner story as tertiary narrators, the German doctor, who admits his secret agreement with the hussar to the father, and the coachman, who reports both Dunya's tears and her obvious consent to the drive to Saint Petersburg.

The attributes *primary*, *secondary* and *tertiary* should, of course, be understood only in the technical sense as levels of embedding, the degree of framing, and in no way as an axiological hierarchy. The secondary narrator of the tales in *One Thousand and One Nights*, Scheherazade, attracts substantially more interest than the primary narrator, as does also the narrating horse in Tolstoy's *Strider: The Story of a Horse*. Indeed, the function of the primary narrator in frame narratives is often limited to merely providing a motivation for the inner story.

<sup>30</sup> These terms were introduced by Bertil Romberg (1962, 63). To me, they seem more plausible than Genette's (1972; tr. 1980, 227-31) complicated and conceptually problematic terminology ("extradiegetic," "diegetic" or "intradiegetic", and "metadiegetic"). The latter denotes, for Genette, not a narration *about* a narration, but rather the third level of framing, the narration of a narrator who appears in an inner story and, as a narrator, presents an inner story of second degree. Genette later (1983, 61) defended the unmotivated *meta*- against entirely justified criticism (Bal 1977a, 24, 35; 1981; Rimmon 1983, 92, 140). On the preference for the traditional terminology cf. also Jahn/Nünning 1994, 286-87.

What is narrated in the secondary narration (i.e. by a character of the frame narrative) forms a world which I suggest naming the *quoted world* because a character's discourse functions as a quotation in the primary narrator's discourse. The quoted nature of the inner story can be actualized in various ways: through stylistic alignment of the secondary discourse on the discourse of the primary narrator, through the latter's comments, and particularly in that the latter uses the secondary narrative for his or her own purposes. (On the problems of the stylistic embedding of characters' discourse or the discourse of the secondary narrator, see below IV.1.b.)

In many cases, a secondary narrative disentangles itself from the framing situation and bursts its motivation. This can be seen, for example, in Dostoevsky's novel *A Raw Youth*. The secondary narrator's, Makar Dolgoruky's, narrative about the salesman Skotoboynikov, consisting of more than eleven pages, decisively goes beyond the limits of what could be expected from the primary narrator, the young man Arkady Dolgoruky, in terms of the ability to reproduce other persons' idiolects. The narrative is presented in a strongly stylized archaic-folksy *skaz*, which mirrors Makar's religious world.

g) Diegetic and non-diegetic narrators

One important distinction is that between *diegetic* and *non-diegetic* narrators. These terms should replace the traditional, terminologically problematic dichotomy of "first-person" and "third-person narrator." The new opposition describes the presence of the narrator on both levels of the represented world, the level of the narrated world, or diegesis, and the level of narration, or exegesis.

A narrator is diegetic if he belongs to the diegesis, if, accordingly, he narrates about himself—or, more specifically, about his previous self—as a character in the narrated story. The diegetic narrator appears on two levels: in both the exegesis, the narration, and the diegesis, the narrated story. The non-diegetic narrator, on the other hand, belongs only to the exegesis and does not narrate about himself as a character in the diegesis, instead narrating exclusively about other people.<sup>31</sup>

<sup>31</sup> Taking classical usage as her starting point, Elena Paducheva (1996, 203) calls the non-diegetic narrator "exegetic." But the dichotomy introduced by her of *exegetic vs. diegetic* narrator does not model the asymmetry of the two types satisfactorily. The diegetic narrator would actually have to be called the "exegetic-diegetic" narrator, insofar as s/he is present on both levels. Since belonging to the exegesis is not a distinctive feature but is, on the contrary, default, the dichotomy of binary features diegetic vs. non-diegetic is preferred here.

Diegetic narrators can be broken down into two entities differentiated by level and function, the *narrating* and the *narrated* self,<sup>32</sup> whereas non-diegetic narrators are limited to one level and function.

	<i>Diegetic narrator</i>	<i>Non-diegetic narrator</i>
<i>Exegesis</i>	+ (narrating self)	+
<i>Diegesis</i>	+ (narrated self)	-

To say, as E. Paducheva (1996, 203) does, that the diegetic narrator "steps inside the inner world of the text," can be accepted only with certain caveats. The narrator, as the narrating entity, remains outside the "inner" (better: narrated) world. It is only the narrator's "previous" self that appears in the narrated world.

Lubomír Doležel's (1973a, 7) comment that the narrator is sometimes "identical" with one of the characters is also in need of correction. The narrator is not identical with the character as a narrator, as narrating self, but only as the narrated self. Nor can Doležel's conclusion be accepted, that, in the transformation of the narrator into one of those participating in the action, the character assumes functions characteristic of the narrator, namely "representation" and "control," neutralizing the opposition of narrator and character. Here, Doležel mixes functional and material viewpoints. The narrator, as bearer of the narrative function, becomes a character only when s/he is narrated by a narrator of a higher degree, and a character can become a narrator only when s/he functions as a secondary narrator.

The dichotomy *diegetic* vs. *non-diegetic* corresponds essentially to the opposition "homodiegetic" vs. "heterodiegetic," introduced by Genette (1972) and now widely accepted. But Genette's terminology, which demands an attentive reader and a disciplined user, is problematic in its system and its terminology. What is actually "the same" and "different" in the *homo-diegetic* and *hetero-diegetic* narrator? Moreover, the prefixes can be easily confused with *extra-*, *intra-* and *meta-*, which denote the degree of framing, the primariness, secondariness and tertiariness of the narrator.<sup>33</sup> The following

32 In German theory, the narrated self (das *erzählte* Ich) is often called the *experiencing* self (das *erlebende* Ich) (cf. Spitzer 1928a, 471 and, independently of him, Stanzel 1955, 61-62). However, the functional attribute *narrated* must be preferred to the psychological attribute *experiencing*.

33 The diegetic narrator could be called "intra-diegetic," insofar as s/he appears in the diegesis as narrated self, and the non-diegetic narrator "extra-diegetic," since s/he remains outside the diegesis. But such a designation would cause complete chaos, because in Genette's terminology *intra-* and *extra-* denote other phenomena.



table is included for Genettists and provides information about the correlation of the terms:

<i>Genette's Terminology</i>	<i>Suggested Terminology</i>
extradiegetic-heterodiegetic narrator	primary non-diegetic narrator
extradiegetic-homodiegetic narrator	primary diegetic narrator
intradiegetic-heterodiegetic narrator	secondary non-diegetic narrator
intradiegetic-homodiegetic narrator	secondary diegetic narrator
metadiegetic-heterodiegetic narrator	tertiary non-diegetic narrator
metadiegetic-homodiegetic narrator	tertiary diegetic narrator

As mentioned above, the opposition of *diegetic* vs. *non-diegetic* is intended to replace the traditional but problematic dichotomy of *first-person* vs. *third-person* narrator. It is not particularly sensible to base a typology of the narrator on personal pronouns, since every narration fundamentally originates from a "first person," even if the grammatical form is not expressed. It is not the personal pronoun itself, but its frame of reference that is crucial: when the *I* applies only to the act of narration, the narrator is non-diegetic, but when it relates also to the narrated world, s/he is diegetic:

<i>Type of narrator</i>	<i>Domain of the first person</i>
non-diegetic	I ⇒ exegesis
diegetic	I ⇒ exegesis + diegesis

It is perfectly possible for first-person forms to be absent from non-diegetic narration.<sup>34</sup> That does not mean that the narrator is entirely absent. S/he can judge what is narrated, make comments etc., without mentioning him or herself. The first person can also be absent from diegetic narration. The diegetic narrator can report on him or herself in the third person and use his or her own name, as Caesar does in *De Bello gallico*. There are many examples in Russian literature of diegetic narration without the first person, which, as in Ivan Bunin's tale "The Well of Days," are motivated by the fact that the narrator regards his previous self as a different person. In the autobiographical trilogy *Kblynovsk* by Kuzma Petrov-Vodkin, the narrator even describes his own birth (on both cases cf. N. Kozhevnikova 1994, 18).

A special case exists when a narrator who initially appears to be non-diegetic suddenly proves to be diegetic. In Vladimir Nabokov's tale "Torpid

34 The dichotomy *diegetic* vs. *non-diegetic* is also used here for narration.