



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA - UEPB**  
**CENTRO DE EDUCAÇÃO - CEDUC**  
**DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES - DLA**  
**CURSO DE LETRAS**

**AS RELAÇÕES ENTRE NARRADOR E NARRATÁRIO NOS CONTOS DO LIVRO  
*SANTA RITA*, DE JOSÉ CONDÉ: NARRATIVAS QUE SE INTERPENETRAM**

**Por: Leiliane Thaís Pereira de Lima**

6

**Campina Grande-PB, setembro de 2016**

**LEILIANE THAÍS PEREIRA DE LIMA**

**AS RELAÇÕES ENTRE NARRADOR E NARRATÁRIO NOS CONTOS DO LIVRO  
*SANTA RITA*, DE JOSÉ CONDÉ: NARRATIVAS QUE SE INTERPENETRAM**

Monografia apresentada à disciplina Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), como requisito para a conclusão do curso de Licenciatura em Letras na Universidade Estadual da Paraíba, na área de Língua Portuguesa, sob a orientação do Prof. Dr. Edson Tavares Costa

**Campina Grande-PB, setembro de 2016**

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

L732r Lima, Leiliane Thais Pereira de  
As relações entre narrador e narratário nos contos do livro  
Santa Rita de José Condé [manuscrito] : narrativas que se  
interpenetram / Leiliane Thais Pereira de Lima. - 2016.  
58 p.

Digitado.  
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras  
Português) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de  
Educação, 2016.  
"Orientação: Prof. Dr. Edson Tavares Costa, Departamento de  
Letras e Artes".

1.Narrador. 2.José Condé. 3.Contos. 4.Narratário I. Título.  
21. ed. CDD 808.1

LEILIANE THAÍS PEREIRA DE LIMA

AS RELAÇÕES ENTRE NARRADOR E NARRATÁRIO NOS CONTOS DE SANTA  
RITA: NARRATIVAS QUE SE INTERPENETRAM

Data da apresentação: 20/10/2016

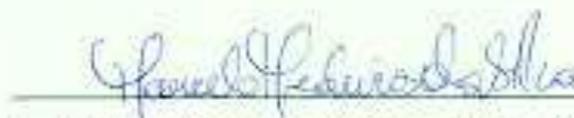
**BANCA EXAMINADORA:**



Prof. Dr. Edson Tavares Costa – UEPB - Orientador



Prof. Dr. Francisca Zuleide Duarte de Souza – UEPB - Avaliadora



Prof. Dr. Marcelo Medeiros da Silva – UEPB - Avaliador

NOTA: 10,0

A Josefa Maria de Lima (*in memoriam*) e Severina Maria Pereira –  
as mulheres mais fortes e amáveis que conheci e que tive a sorte de ter como avós.

## AGRADECIMENTOS

Há quem acredite que a solidão é uma boa companheira, pois com ela aprende-se a conviver consigo mesmo. No entanto, não posso negar que, nos momentos mais felizes que vivi, nunca estive só. Foram momentos em que provei dos sentimentos do outro e permiti que ele provasse dos meus, partilhando escolhas que hoje são memórias. Por mais poderosas que possam ser as palavras, acredito que ainda não expressem fielmente alguns sentimentos, mas são elas que melhor representam a imensa gratidão que desejo exprimir. Por isso presto meus mais sinceros agradecimentos a:

- ✓ Meu orientador, Edson Tavares Costa, pela confiança em minha capacidade acadêmica, pelas orientações e discussões tão sábias e que tanto contribuíram para minha formação, e que são motivos de admiração e orgulho, pelo apoio e incentivo constantes, e, especialmente, por ter me apresentado o universo condeano, por meio do qual pude expandir o meu conhecimento e amor pela literatura.
- ✓ Gilson Gonzaga, Renally Kamillah e Nathália de Sá, pelas ideias, discussões e experiências partilhadas, ainda quando esta monografia era parte de um projeto de pesquisa, que muito acrescentaram às minhas análises e ao meu fascínio pela escrita de José Condé.
- ✓ Universidade Estadual da Paraíba, seu corpo docente, direção e administração, que oportunizaram esse processo de construção, não somente do *eu* profissional, mas também do *eu* enquanto ser humano.
- ✓ Elis Macêdo, Joseane dos Santos, Jéssica Roberta, Renally Vasconcelos, Cristiane Pessoa e Nathalia Pinto, pelas horas partilhadas entre os livros, pesquisas e produções acadêmicas diversas. Pelo apoio, amizade e incentivo que sempre partilhamos.
- ✓ Elis Moraes e Rosangela Macêdo, por todo acolhimento e disponibilidade ao longo do meu percurso acadêmico, por terem se tornado meus tios adotivos nessa cidade que também me adotou.
- ✓ Severino Pereira da Silva e Lucivan Maria de Lima, meus pais, pelo apoio, incentivo e afeto constantes. Pelas horas em claro me esperando chegar da busca por esta realização. Todo o amor do mundo a vocês.

“Um leitor vive mil vidas antes de morrer, o homem que nunca lê vive apenas uma.”  
George R. R. Martin

“A consciência é que aterroriza e esmaga o homem: consciência de viver, sonhar, morrer – sozinho” – José Condé, em “Vento do amanhecer em Macambira”.

## RESUMO

Esta monografia tem como objetivo analisar a interessante técnica literária do autor, ao estabelecer as mais diversas relações entre narrador e narratário, desde a tradicional utilização do narrador pressuposto onisciente, até especificidades singulares em que o narrador se dirige ao narratário de maneira *sui generis*, utilizando um personagem ou um grupo de personagens como narratários. Objetiva também tratar da interpenetração dos contos “O velho” (CONDÉ, 1977, p. 59-66), “Cláudia” (CONDÉ, 1977, p. 83-90) e “Cristiana” (CONDÉ, 1977, p. 99-106), compreendendo a relação que se estabelece entre a obra e o público, por meio das técnicas e dos artifícios utilizados pelo autor. *Santa Rita*, de José Condé, publicado em primeira edição em 1961, é a junção de dois livros anteriores: *Histórias da cidade morta* (1951) e *Os dias antigos* (1955). Em ambos, personagens, acontecimentos, misérias e abandonos se entrelaçam e compõem o cenário de desolação e decadência da cidade imaginária de Santa Rita. Tendo como pano de fundo a desestrutura social, psicológica e emocional que se instaurou nos anos que sucederam à Lei Áurea; os contos e novelas reunidos nesse livro abordam a difícil sobrevivência dos negros que saem de uma sociedade escravocrata para uma sociedade racista, a decadência dos pequenos proprietários que perderam suas terras após a libertação dos negros, e a solidão partilhada na pequena Santa Rita, culminando em uma obra, no mínimo, singular. Por fim, verifica-se a riqueza da obra literária de Condé em oposição à sua difusão, não só no meio acadêmico, mas também, e talvez principalmente, no conhecimento e no gosto popular. São utilizados, como pressupostos teóricos, Barthes (1973), D’Onofrio (1995), Todorov (1973), entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Personagens. José Condé. Contos.

## ABSTRACT

This paper aims to analyze the literary technique of the author to establish the most diverse relations between narrator and narratee from the traditional use of the narrator omniscient assumption, even unique characteristics in which the narrator addresses the narratee sui generis way, using a character or group of characters like narratee. It also aims to address the interpenetration of short stories "O Velho" (CONDÉ, 1977, p. 59-66), "Claudia" (CONDÉ, 1977, p. 83-90) and "Cristiana" (CONDÉ, 1977, p. 99-106) comprising the relationship established between the work and the public with techniques and devices used by the author. *Santa Rita*, written by José Condé was published in 1961, is the junction of two previous books: *Histórias da cidade morta* (1951) and *Os dias antigos* (1955). In both, characters, events, misery and abandonment intertwine and set the scene of desolation and decay of the fictional town of Santa Rita. Against the backdrop of the social, psychological and emotional disrupts which arose in the years following the Lei Áurea, the stories collected in this book relate to difficult survival of black people coming out of a slave society to a racist one, the decay of small owners who lost their lands after the libertation of black people and the loneliness shared in the small Santa Rita, culminating in a work at least singular. Finally, the labor wealth of literary work of Condé is opposed to its spread, not only inside the academies but also, and perhaps primarily, on the knowledge and popular taste. We will use as theoretical support: Barthes (1973), D'Onofrio (1995), Todorov (1973) and others.

KEYWORDS: Characters. José Condé. Tales

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA</b> .....	11
2.1 Narrativa: história e discurso .....	11
2.2 Narrador e narratário .....	13
<b>3 AS RELAÇÕES ENTRE NARRADOR E NARRATÁRIO NOS CONTOS DE SANTA RITA</b> .....	19
3.1 Breve <i>passeio</i> por <i>Santa Rita</i> .....	19
3.2 “O Velho” .....	28
3.3 “Cláudia” .....	32
3.4 “Cristiana” .....	36
3.5 Interrelação de contos: No silêncio também há mensagem .....	40
<b>4. ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES</b> .....	46
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	48
<b>ANEXOS</b> .....	49

## 1 INTRODUÇÃO

Toda forma de comunicação só se concretiza a partir da relação entre emissor, mensagem e receptor. Desde o diálogo oral, passando por todos os gêneros textuais, até os textos literários, incluindo os monólogos, pressupõe-se a existência de um ato enunciativo comunicativo, construído a partir dessa tríade.

Na literatura, esse processo é estudado através da Teoria da Enunciação, em que são analisados: (a) o narrador, emissor do fato narrado; (b) a narrativa, a mensagem que o narrador transmite; e (c) o narratário, receptor dessa mensagem. Nesse processo, encontramos as diversas relações que podem se estabelecer entre o narrador e o narratário, sendo moldadas conforme o estilo específico de cada autor.

O livro *Santa Rita* (1977) é a junção de dois anteriores, *Histórias da cidade morta* (publicado em 1951) e *Os dias antigos* (em 1955). Sua primeira edição foi publicada em 1961 e os contos que o compõem retratam a decadência da vida pós-escravatura, em uma pequena cidade imaginária, Santa Rita. A obra contém, em suas páginas, desde a mais simples até a mais complexa e inusitada dessas relações entre narrador e narratário.

O escritor José Condé utiliza-se da representação de uma sociedade pós-escravocrata, para trazer à tona histórias de personagens singulares, contadas, por sua vez, por narradores ainda mais singulares. Autor de uma diversificada obra literária, foi presença constante no cenário literário brasileiro entre as décadas de 1940 a 1960. Apesar de renomado jornalista literário e fundador, no final da década de 1940, juntamente com seus irmãos João e Elycio Condé, do importante órgão de divulgação literária nacional, **Jornal de Letras**, tem ainda seu nome mantido na penumbra, no tocante à divulgação e estudo da sua criação literária, não obstante a qualidade que a constitui.

De uma astúcia narrativa impressionante, tece, em suas obras, especialmente em *Santa Rita* (1977), um enredo que envolve e enlaça o leitor num *emaranhado* de relações, mantidas tanto entre narradores e narratários, quanto entre personagens e narradores e/ou personagens e narratários, de um mesmo conto e de contos diversos.

Com a frequente mudança no foco narrativo, a utilização dos mais diversos tipos de narrador e as relações inusitadas estabelecidas com o narratário – traços característicos de Condé –, surge uma questão que merece reflexão: a mescla de focos narrativos e as pouco convencionais relações estabelecidas entre narradores e narratários seriam recursos utilizados pelo autor para exercitar a plasticidade narrativa, para, assim, prender a atenção do leitor durante todo o tempo da leitura?

Objetivamos analisar e explicar a interessante técnica literária de Condé, ao estabelecer estas relações, mais especificamente entre narrador e narratário, e construir, em sua obra, um singular e significativo enredo. Observaremos os efeitos estilísticos e literários oriundos da utilização, pelo autor, dessa variada relação narrador-narratário; buscaremos determinar o impacto literário conseguido pelo autor, com a utilização desse recurso; acompanharemos o fenômeno literário de interposição de contos, através da utilização de cenários e personagens que se repetem em diferentes narrativas.

Por se tratar da análise de um fenômeno sócio-literário, portanto passível de variáveis ligadas a questões de ordem histórica, pessoal, educacional, temporal, social, econômica, dentre outras, esta pesquisa tem um caráter qualitativo, quanto à forma de abordagem do problema, pois evidenciaremos questões hermenêuticas na análise de contos literários.

Procederemos a um recorte no corpus estudado, elegendo como elemento específico de análise a variedade de relações estabelecidas pelo escritor, entre os narradores e os narratários dos textos. Para isso, percorreremos todos os contos da obra estudada, registrando a presença desse fato e sua consequência para a narrativa, centrando a atenção em três narrativas: “O velho”, “Cláudia” e “Cristiana”.

Para compreender melhor as relações dos interlocutores condeanos, faz-se necessário definirmos a partir de que perspectiva os contos serão analisados. Para isso, apresentamos, na “Fundamentação Teórica”, as definições e conceitos tomados para a elaboração deste trabalho. Em seguida, mergulhamos nas páginas de *Santa Rita*, para acompanhar o desenrolar dessas relações, partindo de um breve *passeio* por alguns contos, em que analisamos a forma inusitada que Condé utiliza para construir o narrador e, por conseguinte, a relação com seu(s) narratário(s). Analisamos, de forma mais aprofundada, os contos em que utiliza o plano de enunciação como recurso construtor da interrelação estabelecida entre eles, bem como a análise do discurso narrativo, e da sua ausência ou silenciamento, enquanto recurso que contribui para a continuidade dessas relações. Finalmente, apresentamos nossas últimas considerações sobre os resultados obtidos, em que verificamos os objetivos que foram alcançados pelo escritor, com o uso desse recurso, bem como o impacto que essa construção literária provoca na relação entre seus interlocutores textuais e extratextuais.

## 2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A análise das relações estabelecidas entre narradores e narratários é de fundamental importância para o aprofundamento da compreensão dos contos de José Condé. Antes de tratarmos especificamente da análise desses diálogos, apresentamos as premissas teóricas que serviram de base para este estudo, fundamentadas nos conceitos básicos da análise narrativa.

### 2.1 Narrativa: história e discurso

Em princípio, definiremos as concepções de **narrativa**, **história** e **discurso**, que serão de extrema importância no desenvolvimento deste trabalho.

Benjamin (1983, p. 8-9) defende que a narrativa é um trabalho manual, uma rede de fios entrelaçados, moldada através do tempo, mas que é, antes de qualquer coisa, comunicação. “A narrativa que durante tanto tempo floresceu num meio de artesanato – no campo, no mar, na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma *forma artesanal de comunicação*” (grifo nosso). O trabalho do escritor é como o de um artesão, este entrelaça os fios que formam a cesta de palha, aquele entrelaça os recursos narrativos que formam o texto literário, com o intuito de proporcionar o entretenimento e o prazer daquele que tem acesso ao texto.

Em sua *Introdução à análise estrutural da narrativa*, Barthes (1973, p. 26), defende que a narrativa é constituída de uma hierarquia de instâncias, portanto,

Compreender uma narrativa não é somente seguir o esvaziamento da história, é também reconhecer nela “estágios”, projetar os encadeamentos, horizontais do “fio” narrativo sobre um eixo implicitamente vertical; ler (escutar) uma narrativa não é somente passar de uma palavra a outra, é também passar de um nível a outro.

São esses níveis descritos por Barthes (1973) que iremos discutir a seguir. O teórico defende a divisão proposta por Todorov em seu artigo “As categorias da narrativa literária” (1973, p. 212), em que a análise narrativa é feita em dois grandes níveis, que não se desvinculam por completo: o **nível da história**, que é a criação de uma realidade ficcional, de personagens e de um enredo; e o **nível do discurso**, que compreende os tempos, aspectos e modos da narrativa, definindo como o leitor toma conhecimento da história. A partir desta divisão podemos compreender os níveis em sua totalidade, e, por conseguinte, a relação entre esses níveis, e dos níveis com o todo da obra.

Em sua obra *Discurso da Narrativa* (1980), Gérard Genette trata dos múltiplos sentidos que o termo *narrativa* pode vir a assumir, dependendo da perspectiva sob o qual é analisado. Nos três sentidos que Genette (1980, p. 23-24) elege, a narrativa pode ser: (1) o discurso, enunciado oral ou escrito que assume a relação de uma série de acontecimentos; (2) a sucessão de acontecimentos que constituem o objeto desse discurso; ou (3) o ato de narrar.

O teórico defende que o sentido (1) é o mais aplicável, definindo como “*história* o significado ou conteúdo narrativo [...] *narrativa* propriamente dita o significante, enunciado, discurso ou texto narrativo em si, e *narração* o acto narrativo produtor” (GENETTE, 1980, p. 25 – grifos do autor).

D’Onofrio (1995, p 53), corroborando o pensamento de Genette (1980), traz o conceito de narrativa como “todo discurso que nos apresenta uma história imaginária como se fosse real, constituída por uma pluralidade de personagens, cujos episódios de vida se entrelaçam num tempo e num espaço determinados”. O termo *narrativa* tem aqui o sentido de discurso, enunciado que traz à tona uma “realidade ficcional”.

Todorov (1973), entretanto, utiliza o termo *narrativa* para se referir tanto à história quanto ao discurso. Para o teórico, narrativa não é unicamente o discurso, mas este, bem como a história, são níveis, aspectos, constituintes do todo narrativo. “É verdade que não é sempre fácil distingui-los (os níveis história e discurso); mas não cremos que, para compreender a unidade mesma da obra, seja necessário isolar estes dois aspectos” (TODOROV, 1973, p. 212).

Quanto à história, o teórico afirma que esta é “uma convenção, ela não existe ao nível dos próprios acontecimentos. [...] é uma abstração pois ela é sempre percebida e narrada por alguém, não existe ‘em si’” (TODOROV, 1973, p. 213). Entretanto, para este trabalho, interessa-nos o discurso, e sobre ele nos deteremos, em maior parte, a partir de agora.

Segundo Reis e Lopes (1988, p. 28), discurso é a unidade comunicativa, produto de um ato enunciativo, que emana de um locutor e destina-se a um alocutário. Discurso é, portanto, a efetuação do ato enunciativo comunicativo, e, na medida em que assim é definido, torna-se o produto da relação entre locutor e alocutário, intermediada pela mensagem proferida por aquele e recebida por este, que condiciona, ou não, uma possível resposta.

O discurso se relaciona, então, com o processo de enunciação, que pressupõe a existência de um locutor, uma mensagem a ser transmitida, e um alocutário. “A narrativa, como objeto, é alvo de uma comunicação: há um doador da narrativa, há um destinatário da narrativa.” (LEITE, 2001, p. 47). Esta tríade existe interna e externamente ao texto literário. Exter-

namente é constituída pelo **autor**, a **obra** e o **leitor**; enquanto a relação interna à obra ficcional é constituída pelo **narrador**, **discurso narrativo** e **narratário**.

No nível do discurso, ou no que D'Onofrio (1995, p. 54) chama de plano da enunciação, encontram-se os conceitos da tipologia do narrador, a partir dos quais analisaremos também o narratário e os efeitos exercidos na narrativa, por meio da relação estabelecida entre esses seres ficcionais.

## 2.2 Narrador e narratário

A distinção ente autor/leitor e narrador/narratário tem sido constantemente analisada, desde os primórdios dos estudos teóricos da literatura, e debatida entre os estudiosos da área, como, por exemplo, Gerald Prince, considerado pioneiro na teoria do narratário, e Walter Benjamin, no estudo do narrador. Atualmente, compreende-se que autor e leitor são seres reais, enquanto narrador e narratário são seres ficcionais, de papel. (BARTHES, 1973, p. 48).

Narrador é a voz que narra a história. É um ser ficcional (assim como o narratário e as personagens) criado para transmitir o discurso, e sua existência se restringe ao universo ficcional do qual faz parte, o texto. O narrador é criado pelo autor, que decide se este se mostra como narrador ou se oculta atrás da história, e/ou de outro narrador. “*Quem fala* (na narrativa) não é *quem escreve* (na vida) e *quem escreve* não é *quem é*” (BARTHES, 1973, p. 49 – grifos do autor).

Da mesma forma, o narratário não se confunde com o leitor real, pois este pertence ao mundo empírico, enquanto aquele pertence à dimensão do texto, e ambos se relacionam através de convenções narrativas, tais como técnica, tempo e linguagem (LEITE, 2001, p. 12). Por meio dessas convenções, o narratário, por vezes, *empresta* seus sentimentos, preceitos e reações sobre a história ao leitor real. Tudo isso, porém, tem início com a escolha do narrador específico para determinada narrativa, pois

ela [a narrativa] não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada, como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (BENJAMIN, 1983, p. 9)

D'Onofrio (1995), buscando chegar a uma análise mais sistemática, corrobora com a tipologia do narrador proposta por Norman Friedman (*apud* LEITE, 2001), baseado nas principais questões que o ato narrativo implica: Quem conta a história? Existe narrador? De que

ângulo o narrador nos conta essa história? A que distância ele coloca o leitor? Que canais de informação ele utiliza para que a história chegue ao leitor?

Em uma primeira categoria, temos as narrativas em terceira pessoa, em que se apresentam quatro tipos de narradores possíveis, os narradores pressupostos. O primeiro é chamado *narrador onisciente neutro*. Esse narrador é extradiegético, narra em terceira pessoa e tem a capacidade de colocar-se atrás e acima das personagens. Tenta manter uma narração neutra e imparcial, embora seja praticamente impossível haver sempre neutralidade. Nesse tipo de narrativa, é comum a ocultação do narrador, por trás dos fatos, sentimentos e pensamentos dos personagens, fazendo com que a história pareça contar-se a si mesma (D'ONOFRIO, 1995, p. 60).

O *narrador onisciente intruso* é muito semelhante ao anterior, exceto pelo fato de que este tem, como característica principal, a intrusão. O narrador intruso interrompe a narrativa em dados momentos para tecer comentários sobre a vida, moral, hábitos dos personagens, emitindo um juízo de valor sobre os personagens e os acontecimentos, ou até mesmo para comentar ou explicar sobre o próprio desenrolar da narrativa (D'ONOFRIO, 1995, p. 60).

Ainda no campo da onisciência, está o *narrador onisciente seletivo*. Extradiegético e muito parecido com o narrador onisciente neutro, pela ocultação por trás da mente dos personagens, geralmente utiliza-se do discurso indireto livre, inserindo no discurso narrativo a fala do personagem, sem aviso ou indicação prévia ao leitor, sendo esse seu traço característico (D'ONOFRIO, 1995, p. 61).

O teórico apresenta ainda o *narrador câmera*, extradiegético, porém o extremo oposto da onisciência; é um observador, narra os fatos de fora, apresentando *flashes* do que consegue captar dos acontecimentos. Tem visão de fora e não pode falar do passado ou conhecer os pensamentos e sentimentos dos personagens, a não ser que estes os externem.

Partindo para a narrativa em primeira pessoa, D'Onofrio (1995, p. 62) explica as categorias dos narradores-personagens: *narrador-protagonista*, *narrador-personagem secundário*, *narrador-testemunha*. Todos são internos à narrativa e, por isso mesmo, destituídos de onisciência, narrando os fatos a partir de sua perspectiva da história.

O *narrador protagonista* narra os fatos a partir do centro, porém sua visão é limitada. Ele não tem conhecimento dos sentimentos ou pensamentos dos outros personagens, podendo apenas inferir ou criar hipóteses. É através de sua visão que tomamos conhecimento dos personagens, seus gostos, os acontecimentos, o espaço e o tempo etc. Consequentemente, o uso do *narrador protagonista* garante ao texto um discurso unilateral, em que os fatos transmitidos ao narratário, e, por conseguinte, ao leitor, são marcados pela subjetividade, parcialidade,

ideologias, preconceitos e juízos de valor do protagonista. Em um conflito, por exemplo, teremos acesso tão somente a sua versão do acontecimento, suas dúvidas, suas suspeitas. Desta forma, o autor garante que só tomemos conhecimento de determinados fatos, geralmente de significativa importância para a história, quando o próprio protagonista os descobre.

O *narrador-personagem secundário* narra os fatos em segundo plano, participa das ações, mas não é o personagem principal, desconhecendo o que se passa na mente deste e dos demais personagens, mostra a história a partir da sua perspectiva. Apesar de não ser protagonista, o narrador secundário participa das ações que se desenvolvem na narrativa e até mesmo interfere na história. Tem, como vantagem, uma maior liberdade para narrar, pondo-se às vezes à margem, às vezes mais ao centro da situação. Por não ser protagonista, não se prende a suas ideias e age quase como um narrador pressuposto, conseguindo transmitir informações mais precisas sobre os personagens, por participar da história, mas focando seu discurso no outro. Por isso oferece uma visão mais ampla sobre a história.

Semelhante ao narrador-personagem-secundário, o *narrador-testemunha* narra os fatos a partir de um ponto de vista periférico, contando os acontecimentos que presenciou, mas nos quais não teve envolvimento, ou um relato a ele contado. Este se diferencia do narrador-personagem secundário pela não participação ativa na história (D'ONOFRIO, 1995, p. 63). Entretanto, sua presença física no acontecimento garante certa veracidade quanto ao que narra, pois, estando na periferia do fato narrado, tem uma visão panorâmica dos acontecimentos e dos personagens. O fato de ouvir a história de alguém também gera essa veracidade quanto ao discurso do narrador, que descreve a história do outro tal qual lhe foi contada. A história, em si, pode nem ter acontecido, e, visto que foi ouvida e não presenciada por este, pode ter seus traços de ilusão, delírio, ou inverdades, mas o fato de ter sido contada ao narrador por outro personagem afigura-se como real e garante a confiança do narrador, e, por conseguinte, do narratário e do leitor, na veracidade da narrativa.

Por fim, há o modo dramático, em que não há um narrador específico. As personagens, por meio dos diálogos, fazem a história evoluir e o leitor toma conhecimento dos fatos através da perspectiva das várias personagens. O uso desse modo narrativo, geralmente utilizado em peças teatrais, mas não restrito a estas, garante a dinamicidade da cena, não se perdendo tempo com descrição de lugares e pensamentos dos personagens. O leitor só toma conhecimento dos sentimentos e pensamentos dos personagens se estes falarem sobre eles. Esse recurso tem a vantagem de mostrar a visão dos acontecimentos através de todos os personagens, por meio do discurso, deles próprios em relação a si, e dos outros em relação a um personagem especí-

fico e entre si. Isso garante que a narrativa tenha uma evolução focada na ação. Tudo se concretiza no agir, no falar.

Escolher o tipo de narrador que vai contar a história implica considerar os meios pelos quais o narratário e o leitor tomarão conhecimento dos acontecimentos narrados, a distância que os fatos terão em relação ao leitor, até que ponto se quer que o narratário e o leitor tenham conhecimento da história, que fatos se quer esconder etc., tudo isso de acordo com o que deseja o escritor, em termos de desenvolvimento do enredo ficcional.

Faz-se necessário, para fins desta análise, salientar aqui, a distinção dos conceitos de destinatário e receptor. Silva (1990, p. 307) explica que há sempre um destinatário, pois a mensagem é implícita ou explicitamente destinada a alguém. Destinatário é, portanto, o ser, real ou ficcional, ao qual a mensagem é destinada. Receptor, entretanto, é todo aquele que tem acesso a essa mensagem e aos meios de compreendê-la. Portanto, é possível afirmar que o destinatário pode não ser o receptor da mensagem que a ele foi destinada, assim como o receptor pode receber uma mensagem que, num primeiro momento, não foi destinada a ele.

Assim sendo, virtualmente, o narratário é o destinatário da mensagem do narrador, enquanto o leitor empírico é o receptor desta mesma mensagem, mas se constitui, também, destinatário extratextual da mensagem do autor, já que este o tem como destinatário no momento da produção da obra.

Quanto ao narratário, é necessário compreender que há sempre uma relação entre este e o narrador, quer esteja explícita ou implícita. Price (1971, p. 119) propõe a divisão do narratário de acordo com seu envolvimento na diegese, ou seja, na realidade própria do conto, no mundo ficcional criado para a narrativa. O primeiro tipo é a narrativa aparentemente sem narratário, geralmente utilizada pelos escritores realistas, que tentam ocultar o narrador por trás dos fatos narrados, não podendo assim ficar oculto dirigindo-se diretamente a outro ser. Podemos perceber a figura do narratário quando o narrador fala de detalhes e acontecimentos que podem ou não ser conhecidos por outros personagens, pois “o narrador não poderia estar contando a si mesmo algo de que ele tenha pleno conhecimento” (PRICE, 1971, p. 119).

O segundo tipo proposto por Price (1971) é o narratário referido pelo narrador, direta ou indiretamente, mas que é extradiegético, e, portanto, não o conhece, nem o narrador nem os personagens. O terceiro tipo, semelhante ao anterior, é referido pelo autor, direta ou indiretamente, não toma parte nos acontecimentos, mas, ao contrário do narratário anterior, é intradiegético e apresentado ou subentendido como um personagem que conhece o narrador.

O quarto tipo também é intradiegético, e, além de conhecer o narrador, tem conhecimento sobre a história e participa dos acontecimentos que desenvolvem a narrativa. A última

categoria é a de narradores-narratários em que o destinatário do discurso narrativo é o próprio narrador, personagem. Esse tipo de narratário é utilizado em diários e monólogos, por exemplo.

Todos esses aspectos do nível do discurso, bem como tantos outros do nível da história, contribuem para a verossimilhança da obra, criando uma identificação do leitor para com a história. Leite, em *O foco narrativo*, relembra que Aristóteles já distinguia verdade de verossimilhança, visto que, “verossímil não é necessariamente o verdadeiro, mas o que parece sê-lo, graças à coerência da representação-apresentação fictícia” (2001, p. 12).

Alguns teóricos e críticos defendiam a *ocultação* do narrador em nome da verossimilhança, para que a história passasse ao leitor a impressão de contar-se a si mesma. Para alguns, a característica da intrusão, por exemplo, era uma indiscrição quase que inaceitável. Lubbock, crítico inglês, foi pioneiro na tentativa de justificar a análise sistemática da obra, pela sua construção. Ele acreditava que o ideal seria “a presença discreta de um narrador que, por meio do contar e do mostrar equilibrados, possa dar a impressão ao leitor de que a história se conta a si própria, de preferência, alojando-se na mente de uma personagem que faça o papel de refletor de suas idéias” (LEITE, 2001, p. 13).

Segundo Leite (2001), Lubbock acredita que “quanto mais este [o narrador] intervém, mais ele *conta* e menos *mostra*” (LEITE, 2001, p. 14 – grifos da autora). Cabe salientar aqui os conceitos de *cena* e *sumário*, importantíssimos, também, no tocante à aproximação do narrador, narratário e o fato narrado, bem como da ocultação do narrador.

Cena e sumário são os modos como se organiza estruturalmente a narrativa. Na cena, os acontecimentos são mostrados sem a interposição de um narrador, restringindo a ação e apresentando-a num tempo narrativo presente e próximo ao leitor. O sumário, em contrapartida, é a condensação dos fatos, por meio da fala do narrador, que os resume e os apresenta ao leitor num espaço amplo, passando por cima de detalhes, por vezes propositadamente, e apresentando, em poucas páginas, um longo tempo da história, distanciando o leitor do fato narrado (LEITE, 2001, p. 14-15).

Nesta perspectiva, compreendemos que a relação estabelecida entre o autor, os narradores e narratários, a explicitação ou ocultação destes seres ficcionais, dá-se pela necessidade de mediar a distância entre o leitor/ouvinte e o fato narrado, fazendo com que o diálogo entre narrador e narratário crie uma *ilusão* de real conversação entre autor e leitor, culminando na sensação de aproximação que o leitor/ouvinte terá, ou não, para com a obra.

Antonio Candido (2000, p. 68-69) defende que, se a obra é a mediadora para a relação entre o autor e o seu público leitor, este público será também mediador entre a obra e o autor,

pois a obra só existe enquanto os leitores a vivem, decifrando-a, aceitando-a, interpretando-a. Desta forma, a interação intertextual, entre narrador, narrativa e narratário, é, também, um dos elementos que contribuem para a construção da realidade literária da obra de qualquer autor, e de José Condé em específico.

### 3 AS RELAÇÕES ENTRE NARRADOR E NARRATÁRIO NOS CONTOS DE *SANTA RITA*

Os contos condeanos que servirão de *corpus* para a análise das relações entre narrador e narratário são “O velho” (CONDÉ, 1977, p. 59-66), “Cláudia” (CONDÉ, 1977, p. 83-90), “Cristiana” (CONDÉ, 1977, p. 99-106). Os contos foram assim escolhidos devido à inusitada relação entre interlocutores textuais (narrador e narratário), e a interpenetração que alguns destes contos possuem, estendendo o *emaranhado de fios* do plano da enunciação para traçar e *trançar* as relações entre os personagens, no registro ficcional da vida cotidiana.

Entretanto, antes de introduzir esses três contos, faremos um breve *passeio* pelas páginas desse livro, numa rápida análise de outros contos: “O sobrado” (CONDÉ, 1977, p. 35-42), “Desamparo” (CONDÉ, 1977, p. 67-74), “Chão de Santa Rita” (CONDÉ, 1977, p. 179-210) e “Os pássaros” (CONDÉ, 1977, p. 211-230), assim selecionados por mostrarem, de forma clara, a diversidade da relação entre narradores e narratários, presente ao longo do livro, e a plasticidade que esses artifícios agregam à obra literária.

#### 3.1 Breve *passeio* por *Santa Rita*

Condé utiliza narradores e narratários estruturalmente diversos, ao longo do livro *Santa Rita* (1977), embora cada um possua particularidades únicas, que lhes conferem uma propriedade específica para o conto ou novela da qual fazem parte. Condé, em sua metamorfose narrativa, traz narradores e narratários singulares a cada conto, a cada foco narrativo.

Em “O sobrado” (CONDÉ, 1977, p. 35-42), encontramos um narrador personagem testemunha e um narratário intradieético, que mantém uma relação de comunicação de interessante análise. O narrador, interior à própria narrativa, é um dos integrantes do que chamaremos de *Cooperativa de Santa Rita*, grupo ideologicamente formado pelo instinto de união comunitária dos moradores *filhos da terra*. Estes apresentam um sentimento inicial de rejeição aos imigrantes que ali vivem, e, por terem seus próprios modos, não compartilham os costumes e hábitos da comunidade.

Este narrador-personagem testemunha conta os acontecimentos que envolvem um antigo sobrado da cidade, pertencente a um também antigo barão, que viera acabar seus dias em Santa Rita, e que, sendo abolida a escravatura, perdera seus haveres e o bem-estar psicológico, enforcando-se, por fim, e ficando o sobrado desabitado e abandonado por cerca de oito

anos, quando um novo dono lhe tomou posse. Este sujeito, cujo nome não é revelado, e podemos afirmar que é por não fazer parte desse *grupo*, é excluído, rejeitado; possui hábitos completamente diferentes dos daqueles que vivem na pequena cidade, e, por consequência, é exterior à *Cooperativa Santa Ritense*.

O conto tem início justamente com o narrador apresentando ao narratário, provavelmente outro morador da cidade, o novo dono do sobrado, e enfatizando suas *estranhezas*. O narrador emite claramente um juízo de valor negativo em relação ao homem, ao narrar suas características, em uma conversa/fofoca com seu narratário.

- (1) É esquisito, não é? Olhe o jeito dele: sempre de roupa preta, andando num passo miúdo, logo escapando dos nossos olhos como se fosse uma aparição (CONDÉ, 1977, p. 37).

Por diversas vezes, o narrador dirige-se explicitamente ao narratário, deixando, no leitor, a sensação de uma conversa na esquina da mercearia ou em frente à bodega, onde os amigos se reúnem para beber e falar sobre as *novidades* do povo da cidade.

- (2) Creio que já lhe falei do sobrado e das histórias que se contam a respeito (CONDÉ, 1977, p.37).
- (3) E tudo continuou assim até o dia em que Sebastião da Luz, o cantador – **você o conhece?** [...] (CONDÉ, 1977, p. 39 – grifo nosso).
- (4) **Esquisito, não é?** Que mistério rondaria a vida daquelas duas criaturas [...] (CONDÉ, 1977, p. 39 – grifo nosso).

Por meio desta relação de interação entre os interlocutores ficcionais, o leitor absorverá, através do narratário, as impressões acerca do caráter e da personalidade do personagem, transmitidos pelo discurso do narrador, repleto da subjetividade e dos preconceitos, não somente dele, mas do grupo.

É por esta subjetividade comunitária que se justifica a nomenclatura de narrador-personagem testemunha, em detrimento de narrador-personagem secundário, neste conto. A subjetividade é guiada pelo grupo, a aversão aos modos dos moradores do sobrado, e a eles próprios, é comunitária. Entretanto a atitude é individual, mesmo agindo em nome do grupo.

- (5) – Isto não está me cheirando bem – disse Monteiro. – Eu nunca fui com a cara daquele sujeito e a mim não causaria espanto se ele tivesse comido algum...  
O fato é que a idéia começou a andar de cabeça em cabeça. Fizeram-se suposições. Um crime? Não, não seria possível. Monteiro insistiu:

– Pois eu acho possível. Daquele sujeito devemos esperar tudo, não acham? (CONDÉ, 1977, p. 40).

A inquietação em relação à mulher, que passa a dividir o sobrado com o *sujeito esquisito*, no transcorrer do conto, é gerada por Sebastião da Luz, que assiste a sua chegada e conta sobre ela ao grupo, que passa a partilhar dessa inquietação, tanto que todos passam a observar com maior atenção o sobrado e o homenzinho. A revolta que se segue à morte da mulher é iniciada por Monteiro, o merceeiro, e, a partir dele, a suspeita de assassinato passa a inquietar a cabeça de todos. Em nenhum momento, todavia, é o narrador-personagem o autor de alguma ação que interfira no rumo dos acontecimentos. Ele muito mais parece ser um *maria-vai-com-as-outras*, que não lidera ou incita a inquietação do grupo, mas acolhe as ideias e decisões que este toma como corretas. Condé utiliza justamente esta visão *de fundo*, visão do narrador, para direcionar a visão que o leitor terá da história, do morador *esquisito*, das ideias e do poder comunitário do povo de Santa Rita.

O conto apresenta, ainda, uma maior utilização do sumário em relação à cena, contribuindo para a mudança de aproximação que o leitor terá, no desenrolar do enredo, guiando sua percepção dos fatos. O narrador condensa os acontecimentos, narrando desde antes da chegada do novo morador – a história do antigo barão do sobrado –, até o encerramento do conto, isto é, a morte da mulher e a investigação que a *Cooperativa Santa Ritense* realiza em seu túmulo.

- (6) Todos o conhecem, mas em verdade poucos lhe dirigiram a palavra até hoje, embora resida na cidade há mais de dois anos, tendo chegado tão inesperadamente que só tomamos conhecimento de sua presença depois que se soube que o sobrado fora vendido. (CONDÉ, 1977, p. 37).
- (7) [...] foi construída no fim do século passado e serviu de residência a um barão que veio acabar seus dias em nossa cidade. [...] O fato é que, ao ser abolida a escravatura, o barão acabou perdendo o resto dos haveres, ficou de juízo mole e um dia enforcou-se. (CONDÉ, 1977, p. 37-38).

A narrativa inicia-se com um sumário, conhecemos o antigo e o novo morador do sobrado através do resumo feito sobre eles pelo narrador. Quando o novo dono apossa-se do imóvel, desperta o interesse da população, o que é mostrado através da cena, pela fala de algumas personagens, como Satu e Jotinha. Com o passar do tempo, o interesse se esvai, e aqui a narrativa retoma a estrutura de sumário, acelerando e condensando informações até o próximo ponto de interesse, na trama: a chegada de uma mulher, despertando novamente a curiosidade das pessoas.

Neste ponto, aparece estrategicamente o processo estrutural da cena, o narrador deixa de condensar os fatos e passa a *mostra-los* através da fala dos moradores de Santa Rita. É a voz do personagem Sebastião da Luz, o cantador, que apresenta ao leitor o impacto da nova chegada. Quando estas pessoas perdem o interesse no sobrado, novamente o narrador retoma o sumário, condensando os fatos, até que, por fim, ocorre a morte da mulher. A dúvida quanto ao suposto crime é mostrada pelas vozes de Monteiro e do delegado, mais uma vez as pequenas passagens em cena guiam o leitor a uma visão específica dos fatos, finalizando com o sumário, a encerrar o conto e as suspeitas dos moradores e do próprio leitor. A constante retomada do sumário, em relação às estratégicas aparições da cena, neste conto, vem sempre de forma a acelerar a história, contando-a pela visão do narrador, passando por detalhes que são propositadamente ignorados, e utilizando os momentos específicos de aparição da cena para mostrar a percepção dos personagens sobre os moradores do sobrado, influenciando o juízo de valor do narratário.

Fato interessante também ocorre em “Os pássaros” (CONDÉ, 1977, p. 211-230), em que o autor utiliza um narrador pressuposto neutro, mas com traços de narrador *câmera* e narrador personagem protagonista, ao contar a história de Afonso, esposo de Matilde, pai de Maria Isabel, filho de uma família que possuía terras e escravos, mas que, como tantos outros, perdeu tudo após a abolição, sobrevivendo do pouco que restara, resignado em prender-se aos dias antigos. Aqui, igualmente, encontramos passagens explícitas de interação do narrador com seu narratário.

- (8) Coitada, criada junto às saias de uma mãe que não respeitava o marido e não escolhia lugar e ocasião para dizer o que lhe viesse à cabeça, que culpa cabia à menina por essa ausência de afeição? (CONDÉ, 1977, p. 219).

Afonso está desempregado, sobrevivendo miseravelmente, com a esposa e a filha, em uma casinha simples; Matilde e Maria Isabel tratam-no com desprezo, culpando-o pela situação em que vivem, e por não ser aquilo que seus ancestrais haviam sido.

Apesar de deter a onisciência de um narrador pressuposto, Condé mantém o foco narrativo em Afonso, em seus sentimentos e suas recordações, suas reflexões e lutas mais profundas. Por isso, acrescenta ao narrador pressuposto traços de narrador protagonista, permitindo-nos conhecer os fatos apenas quando Afonso toma conhecimento deles. Desta forma só descobrimos o desejo que Matilde tem de casar a filha quando Afonso percebe isso, só vemos o namorado a apalpar as pernas de Maria Isabel quando Afonso os pega de surpresa, certa

noite, e só sabemos que Maria Isabel foi morar com o namorado, sem casar, quando Afonso enfatiza isso.

- (9) Curioso, mas somente agora começava a notar: Maria Isabel estava moça feita, bonita, cheia de corpo (CONDÉ, 1977, p. 217).
- (10) Aproxima-se, pé ante pé, e, parando logo adiante, vê: encostada à parede, Maria Isabel tem o vestido levantado e o namorado lhe apalpa as pernas (CONDÉ, 1977, p. 220).

Condé consegue traçar as características de narradores variados, adequando o seu narrador ao discurso específico de cada história, para causar no leitor o efeito desejado, do suspense à tristeza. Com a quebra de expectativa, o autor consegue instaurar a ânsia do leitor, por mais uma página, mais um capítulo, mais um conto.

Em “Os pássaros”, podemos perceber o uso do sumário como elemento estrutural, que contribui para o distanciamento do leitor, em momentos mais descritivos da passagem do tempo, de mudança de personagens e de foco narrativo, enquanto a aparição da cena vem sempre aproximar o leitor, dar-lhe uma visão mais detalhada de um fato presente. O sumário aparece, nesta narrativa, de forma bastante singular, moldando-se à mudança de foco narrativo. Conforme o narrador restringe o foco narrativo ao personagem principal, o sumário passa a trazer informações sobre Afonso e sua visão do mundo; quando o narrador amplia o foco, para envolver os demais personagens, acaba trazendo sempre informações que perpassam pela perspectiva de Afonso. Por exemplo, no sumário, o narrador oculta o momento em que Afonso começa a beber, só sabemos disso quando o encontramos voltando para casa embriagado. No sumário, também é ocultado o momento em que Maria Isabel sai de casa para morar com o namorado, bem como o momento em que Afonso adoece. Esses fatos são ignorados pelo narrador para que, posteriormente, sejam revelados, quando o foco narrativo volta-se novamente para Afonso.

Percebemos a exploração da cena no capítulo 3, em que Afonso, bêbado, desabafa com um estranho na rua. É interessante a escolha em mostrar essa situação em específico, de forma detalhada, mas condensar, em grande parte, todo o restante da história, desde o emprego prometido, que não veio e que levou Afonso a evitar por um tempo a volta para casa, a fim de, conseqüentemente, livrar-se das queixas da esposa, até o *casamento* de Maria Isabel, o vício de Afonso, que o leva à doença, e, por fim, sua recuperação. Parece haver, nas narrativas condeanas, uma recorrência à cena nos momentos de reflexão e mergulho interior do personagem, momentos em que este, geralmente bêbado ou alucinando, relembra o passado, questio-

na a vida, expõe seus conflitos mais internos. A cena vem aproximar o leitor, não apenas dos fatos, mas do personagem em si, de seus medos e conflitos mais profundos, suas mágoas e frustrações, seus planos e suas minguadas esperanças, sua mais pura realidade humana.

Em “Desamparo” (CONDÉ, 1977, p. 67-74), conhecemos Marino, senhor que, como tantos em Santa Rita, vive preso ao passado. Marino é o personagem principal desta narrativa, em que podemos observar um dos recursos narrativos de grande interesse a esta análise: o plano enunciativo construído em mais de um nível.

Marino é um senhor que vive às margens da estação ferroviária, possui uma fixação por locomotivas, chegando mesmo a identificá-las pelo som do apito. Tornara-se maquinista há muitos anos, entretanto sua carreira acabara muito antes do que ele esperava. Em sua viagem de estreia, foi pego em uma emboscada por cangaceiros, na altura do Rio Branco. Tendo a perna esmagada, foi impossibilitado de permanecer na empresa.

Passou a viver em Santa Rita, perturbado pelo passado; observava, dia após dia, os trens que passavam pela estação. Quitéria, a outra personagem com que temos contato neste conto, aparentemente tem um laço de amizade com o velho senhor; ao passar pela frente da casa, sempre o cumprimenta e troca algumas palavras com ele. Certa noite, um grupo de meninos começa a perturbar Marino, gritando seu nome, perguntando pelo seu trem. Ele, então, resolve mudar-se para o Alto do Vassoural, longe da estação e dos meninos. Mas a solidão lhe devorava a alma, e sonhos e recordações se misturavam em sua mente, criando-lhe um novo tormento. Assim, no silêncio da noite, quando todos dormiam, esquecidos em suas casas, ele retornava à estação, para ver os trens e os retalhos da própria vida.

A história nos é contada por um narrador pressuposto seletivo, que possui um narratário implícito e extradiegético. O discurso indireto livre, característico desse tipo de narrador, pode ser observado diversas vezes, ao longo do conto.

- (11) Novamente os campos ainda orvalhados. Uma mulher que nos espera. **Onde? Quando?** (CONDÉ, 1977, p. 70 – grifo nosso).
- (12) Prefere desviar os olhos para não ver a expressão de Marino. **Será doido? Ou apenas um homem triste?** (CONDÉ, 1977, p. 71 – grifo nosso).
- (13) A viúva do 27, à janela, reza seu terço. **Por que Gerônimo não trouxe ainda a cadeira para a calçada?** (CONDÉ, 1977, p. 71 – grifo nosso).
- (14) Seria fácil dar-lhe o resto do jantar que ficou no fundo da panela. **Que estará Quitéria falando com aquele homem na esquina, que não pára de rir?** (CONDÉ, 1977, p. 71 – grifo nosso).

- (15) Agora eram os campos ao amanhecer, estações, pontes, túneis, **adeus! adeus!** Moça erguendo a mão e agitando um lenço (CONDÉ, 1977, p. 73 – grifo nosso).
- (16) Quitéria deixou de segui-lo. Teve vontade de rir. **Que sujeito engraçado! Parece doido** (CONDÉ, 1977, p. 74 – grifo nosso).

A interação gerada pelo discurso indireto livre é muito sugestiva. O narrador e os personagens parecem tão íntimos, tão ligados, que não se faz necessário designar, por meio de pontuação, onde termina a voz de um e onde inicia a voz do outro. O mesmo ocorre entre os narradores, pois, aqui, Condé utiliza dois planos de enunciação. No primeiro plano, a enunciação se constrói por meio do narrador pressuposto seletivo e seu narratário implícito e extradiegético, e então conhecemos Marino e Quitéria, esta exerce um papel de personagem secundária, a única pessoa com quem Marino tem curto diálogos. Condé transforma essa personagem secundária em narrador de segundo plano, exercendo função de narrador-personagem testemunha, e contando a história da primeira e única viagem de Marino a um homem desconhecido, que se torna então seu narratário explícito e intradieético. Explícito, pois ela se dirige diretamente a ele – fato que grifamos nos exemplos abaixo –, pelo uso do pronome *você*, e intradieético, pois é interior à narrativa de primeiro plano.

- (17) **Você** precisa conhecer a história da única viagem que ele fez (CONDÉ, 1977, p. 71 – grifo nosso).
- (18) Mas que importa isso tudo? Acho que o melhor é **você** me convidar para tomar uma cerveja (CONDÉ, 1977, p. 72 – grifo nosso).

A partir do momento em que o narrador pressuposto introduz Quitéria na história, esta parece não ter qualquer função; sua interferência, enquanto personagem, pouco acrescenta ao desenrolar dos fatos. Como narradora de segundo plano, entretanto, exerce papel fundamental na construção na narrativa. O que pode causar certa confusão, à primeira vista, é que os dois parágrafos em que Condé utiliza Quitéria como narradora, para contar a tragédia que levou Marino ao atual desequilíbrio psicológico, são separados por um parágrafo em que o narrador pressuposto interrompe a narrativa de Quitéria, e, em seguida, lhe devolve o turno.

O parágrafo em que o narrador pressuposto *corta* a narração de Quitéria, fato marcado pelo [...] em (19) ocorre justamente no momento em que ela começa a divagar sobre a data correta em que a tragédia de Marino acontecera. E o narrador pressuposto lhe devolve a narrativa assim que ela prossegue com a história.

- (19) Foi em 19... [...] – Bem prossegue Quitéria –, não importa a data. (CONDÉ, 1977, p. 71-72).

Condé dá ao leitor uma visão privilegiada, mostrando a história de Marino por duas *janelas*, dois planos enunciativos que se interrelacionam. Passa do presente ao passado sem impor entre eles fronteira alguma, e, ainda assim, garantindo a perfeita compreensão do leitor a essa transição.

Em “Chão de Santa Rita” (CONDÉ, 1977, p. 179-210), novela do livro *Os dias Antigos*, passado e presente também se misturam, no interior do personagem Aprígio de Azevedo. Atualmente velho e falido, fora antes um jovem coronel, senhor de terras e escravos. Participa da guerra do Paraguai e dela retornara, para viver na sua velha cidade de Santa Rita.

A novela possui um narrador pressuposto seletivo e um narratário implícito e extradiegético. A seletividade pode ser observada, por meio do discurso indireto livre, nos exemplos (20), (21), (22) e (23), em que, assim como dito anteriormente, a seletividade garante a interação e aproximação entre narrador, personagem, narratário e leitor.

- (20) [...] por certo lhe traria, espontaneamente, daí a pouco, qualquer coisa que beber. **Não fora assim em outras ocasiões?** Certa vez, mesmo, lhe dera uma garrafa inteira de conhaque. **O patife tinha daquelas generosidades...** (CONDÉ, 1977, p. 184-185 – grifo nosso).
- (21) A sombra imóvel das árvores, as calçadas desertas, um choro de criança que vem de uma casa vizinha – tudo isso parece aumentar sua solidão. **Se ao menos Gumerindo não se mostrasse hoje tão intransigente...** (CONDÉ, 1977, p. 185 – grifo nosso).
- (22) Não voltara a vê-la desde aquele tempo e não queria mesmo vê-la. **Para quê? Que sentido teria agora um sentimento já morto?** (CONDÉ, 1977, p. 191 – grifo nosso).
- (23) Decerto continuava lá em cima e não pusera os pés na rua desde que o deixara, naquela manhã. **Quem sabe se não estaria doente?** (CONDÉ, 1977, p. 200 – grifo nosso).

Com a abolição da escravatura, os pequenos proprietários, como Aprígio, perderam os negros que ainda possuíam, após a guerra, e grande parte de seus haveres. Muitos praticamente faliram, restando-lhes, por vezes, apenas a moradia na qual residiam, como o sobrado do velho Aprígio. Ao longo do livro, conhecemos alguns personagens, que, assim como ele, perderam suas posses, passando a viver em considerável miséria e solidão. Presos a memórias do passado próspero, personagens como Afonso, Magdala e Aprígio são reflexos das consequên-

cias de um processo de libertação baseado em uma legislação demagoga e populista, que visava beneficiar apenas os grandes latifundiários.

Aprígio não perdera apenas suas posses, mas também sua esposa Lívia e sua filha Luísa “que morreu tão cedo” (CONDÉ, 1977, p. 197), ambas mortas, assim como seus amigos e companheiros da guerra: “José Henrique, Anacleto, Bento Figueiras” (CONDÉ, 1977, p. 189). Todos partiram, o mundo antigo se desintegrava e ele era o único que restara para assistir ao fim de tudo.

Preso às lembranças do tempo do antes jovem e digno Aprígio de Azevedo, este se torna um bêbado solitário, um velho ranzinza. Passava os dias bebendo na bodega de Gumercindo, a quem já devia *os olhos da cara*. Certa noite, ao passar em frente à casa do bodegueiro, Aprígio vê que deixaram o portão aberto; rouba, então, a charrete e, num acesso de nostalgia, vai até os campos que antes pertenceram a sua família, até a fazenda da velha Magdala, seu antigo amor, que, como ele e como tantos, perdera tudo, mas se mantinha obstinada em não vender a fazenda, permanecendo ali, mesmo vivendo em miséria. Aprígio não entra, não fora até lá para vê-la, mas para recordar o mundo antigo, talvez para provar a si mesmo que um pouco desse mundo ainda resiste ao tempo.

Ao retornar a Santa Rita, é levado à cadeia, por Gumercindo e o delegado Xinó, que já o esperavam. É, então, no capítulo quatro, que passado, presente e alucinações se misturam, de forma genuína. As lembranças se mesclam com os efeitos da bebedeira da noite anterior e Condé *costura* essas transições temporais na mente de Aprígio, de forma a permitir que o leitor mantenha a compreensão, sem deixar de demonstrar a confusão interior do personagem.

(24) “Oh! por favor, não fique triste, Lívia. Escuta: Nossas terras, nossa boa casa e os nossos escravos voltarão, tudo voltará [...] Luíza, nossa pequena Luíza, está executando ao piano aquela valsa de que eu gosto – de que nós gostamos, minha velha”

Grita, de repente:

– Não roubei, não posso ser preso como qualquer negro fujão. (CONDÉ, 1977, p. 193).

(25) “[...] vínhamos pela picada, quando inesperadamente os malditos paraguaios surgiram, ninguém sabia como, e nos fizeram uma emboscada [...] de onde vinha tudo aquilo, se não conseguíamos avistar por entre os galhos das árvores um só dos miseráveis índios de pele escura e olhos rasgados?”

Voltou a mudar de posição e gritou:

– Não roubei, não posso estar preso. Chamem o delegado. Isto mesmo: chamem este maldito paraguaio! (CONDÉ, 1977, p. 194-195).

(26) “Ninguém no regimento ficou livre daquela disenteria” [...] Os paraguaios se haviam retirado dali há coisa de uns vinte dias [...] E a ração de

água de hoje? Onde estão os malditos que não nos vêm socorrer?  
(CONDÉ, 1977, p. 195-196).

Certamente, todos os indícios deixados pelo narrador sobre o frágil estado psicológico de Aprígio caminham para a preparação do leitor ao acontecimento final do conto. Condé deixa implícito que o assassinato cometido por Aprígio, no último capítulo de “Chão de Santa Rita”, é justificado, ao menos para Aprígio, como uma forma de recuperar sua identidade, voltar a ser o Aprígio dos tempos prósperos, o respeitado coronel Aprígio de Azevedo. Mata, sim, mas o faz certo de que o ato é justo e com ele lava sua alma da humilhação a que chegara, passando a viver de favor na casa que a ele pertencera, que fora erguida, assim como a cidade, pelos seus antepassados.

A construção de cenários solitários, nostálgicos, cômicos e trágicos é mescla singular em *Santa Rita*. Nesse breve passeio, longo passeio que aqui foi resumido, podemos notar a preferência de Condé por certos tipos de narradores, não se prendendo, entretanto, à mesmice; atribui-lhes, a cada conto, uma singularidade, sejam traços de outro tipo de narrador, sejam narratários dos mais diferentes comportamentos, ou o contato com personagens que se transformam em narradores em *subplanos* enunciativos.

Tendo enfatizado isto, passamos para a análise dos contos “O velho” (Condé, 1977, p. 59-66), “Cláudia” (CONDÉ, 1977, p. 83-90), “Cristiana” (CONDÉ, 1977, p. 99-106).

### 3.2 “O velho”

Em 1864, teve início o maior conflito armado ocorrido na América do Sul, a guerra do Paraguai. Homens, milhares deles, morreram nos confrontos sangrentos e devastadores que transformaram não somente uma nação, mas o interior de cada sobrevivente do campo de batalha. Já analisamos aqui alguns contos, entre os quais encontramos o personagem Aprígio de Azevedo, um velho senhor de escravos, que perdeu sua esposa, família, propriedade e dignidade, após a libertação dos escravos.

No livro *Histórias de cidade morta*, o primeiro a compor a obra *Santa Rita*, tomamos conhecimento do passado de Aprígio, que, nos tempos de mocidade, fora um dos homens que, junto com José Henrique, companheiro de infância e parceiro dos tempos de paz, participou da luta contra os paraguaios. Entretanto, nos contos que analisaremos a partir daqui – “O velho” (CONDÉ 1977, p.59-66), “Cláudia” (CONDÉ, 1977, p. 83-90) e “Cristiana” (CONDÉ, 1977, p. 99-106) –, Aprígio tem um papel mais complexo que o de mero personagem. Condé

utiliza-se de personagens, lembranças e narratários para criar interrelações entre esses contos, que relatam os vazios, devastações e desolações resultantes da guerra.

Nesta narrativa, tomamos conhecimento, pela voz de Aprígio de Azevedo, dos seus tempos de juventude, dos acontecimentos vivenciados por ele e por José Henrique, quando soldados do exército brasileiro, na guerra contra os paraguaios. Personagens que, como veremos em outros contos, possuem uma relação conflituosa, dividem os sentimentos que o homem experimenta, em meio ao campo de batalha. Aprígio relembra os velhos companheiros de guerra, a tortura psicológica e emocional de esperar o início de um combate, de saber que está cercado pelo inimigo. As lembranças de Aprígio são dolorosas e incontidas. Ele fala do medo, do vazio, do silêncio ensurdecedor que lhe devorava a alma. Fala também de José Henrique, sua coragem e ousadia ao deixar mulher e filhos para servir, pois, segundo o próprio José Henrique, o homem não poderia ficar bem consigo mesmo estando alimentado e seguro em casa, enquanto outros morriam na luta contra os paraguaios.

É preciso esclarecer, primeiro, que, neste conto, o ato enunciativo se dá em dois níveis que se entrelaçam. Tomamos conhecimento dos acontecimentos narrados através da voz de Aprígio, mas não é ele o narrador, ao menos não em primeiro nível. Apesar de todo o conto decorrer por meio da narração feita por Aprígio, há, no início e no seu final, a presença da voz do narrador de primeiro plano.

(27) Pois é como eu estava dizendo – **continuou o velho Aprígio de Azevedo**. Cruzou as pernas e olhou o chão (CONDÉ, 1977, p. 61 – grifo nosso).

(28) O velho Aprígio tornou a cuspir. Descruzou as pernas e ficou olhando o bico da botina (CONDÉ, 1977, p. 65).

O ato de cruzar e descruzar as pernas é típico de alguém que permanece sentado na mesma posição, por um longo período de tempo; logo, pode ser visto como um sinal deixado pelo autor para que o leitor perceba que o conto, a partir do momento em que o narrador aparece e até quando ele o encerra, é, na verdade, um parênteses na história que o velho Aprígio narra.

Este narrador de primeiro plano é pressuposto câmera, e, sendo extradiegético, não conhece os personagens, tampouco conheceria o medo e a solidão de Aprígio e dos demais soldados, se não fossem contados pelo próprio Aprígio. O narrador câmera apenas *abre as portas* do conto, inclusive na metade da narrativa, pois, como disse Aprígio em (27), ele já

estava contando algo antes mesmo de o narrador chegar e nos apresentar este conto, e *fecha as portas* antes mesmo que tomemos conhecimento do que de fato acontecera.

Como, em algumas narrativas, o narrador se oculta por trás dos fatos narrados, aqui ele se oculta por trás de outra narração, a do velho Aprígio, que se constitui narrador protagonista, em segundo plano. Enquanto o narrador câmara tem como destinatário de sua enunciação um narratário extradiegético, que está ainda mais implícito no texto do que o próprio narrador, por sua vez o narrador protagonista, Aprígio, tem como destinatário um grupo de personagens, visíveis pela marca de plural com a qual ele, por vezes, dirige-se diretamente a eles.

(29) Sabem o que é passar uma noite inteira esperando o desconhecido? (CONDÉ, 1977, p. 61).

(30) Quisera que vocês tivessem conhecido o Tobias: tinha cara de rato, os dentes preto de fumo, um ferimento no ombro direito (CONDÉ, 1977, p. 62).

“O velho” é uma história que não foi contada em seu objetivo inicial, Aprígio inicia falando sobre um acontecimento específico que ocorrera na noite anterior ao combate, mas não chega a dizer o que aconteceu, pois seu discurso é circular, cheio de devaneios, que termina onde começa, literalmente: “Jamais esquecerei a noite que antecedeu o combate” (CONDÉ, 1977, p. 61); “Bem. Como eu estava dizendo, foi durante a noite que antecedeu o combate” (CONDÉ, 1977, p. 65). Os trechos inicial e final do conto permitem perceber que este é um relato oral, tanto que a construção da narrativa é repleta de marcas de oralidade, como reticências, interação comunicativa com o narratário, interrupção de um acontecimento para explicar determinado detalhe, retomada de um assunto que já havia sido iniciado antes, e até mesmo esquecimento temporário do que se estava sendo narrado.

(31) Eu disse ao Tobias... Quisera que vocês tivessem conhecido o Tobias (CONDÉ, 1977, p. 62).

(32) “Eu disse a Tobias: ‘vou ficar doido se esta noite demorar muito [...]’” (CONDÉ, 1977, p. 62)

(33) “Bem, onde eu estava? Ah, eu dizia a Tobias [...]” (CONDÉ, 1977 p. 64).

Aprígio se detém em detalhes e explicações, fugindo ao foco da história que, originalmente, ele queria contar. Perde-se em comentários sobre os paraguaios, inicia uma outra história falando de uma punição recebida por Tobias, companheiro de batalha, em seguida se

detém nas lembranças de Livia naquela noite, e, por vezes, atrapalha-se em meio ao próprio discurso. Condé utiliza esse recurso para trazer os elementos periféricos ao centro da narrativa, dando-lhes a atenção necessária para uma futura compreensão desses elementos e personagens, em contos posteriores.

O conto “O velho” é singular, no tocante à relação entre narradores e narratários. Trata-se, na verdade, de uma noite de memórias de um tempo de guerra, de uma noite de angústia e de dolorosa expectativa. No que diz respeito ao título, notamos duas possíveis análises que parecem bastante pertinentes. Na primeira, Aprígio de Azevedo é o nome do personagem que intitula o conto, e está relacionado à narração feita em primeiro nível, pois o foco do narrador pressuposto, que se oculta durante quase toda a narrativa, é o discurso de Aprígio; seu interesse é mais sobre o próprio velho do que sobre seu relato, visto que a história que nos dá a conhecer é, na verdade, um grande parênteses de divagações do velho Aprígio.

Em outra perspectiva, o nome do conto não está relacionado a Aprígio, mas ao foco de sua narração. Sendo ele quem conduz praticamente toda a narrativa, é esperado que o título tenha relação com o que ele conta, com suas lembranças da noite que antecedeu o combate com os paraguaios. Entretanto, “O velho” não se refere a Aprígio, mas àquilo que ele narra, a tudo que é antigo, que é passado, que é *velho*. Uma das características mais interessantes da escrita de Condé é sua habilidade em colocar no centro o que é periférico, na narrativa, deixando à margem, ou, como ocorre em “O velho”, sem sequer acontecer, o que imaginamos ser o foco.

Condé utiliza-se de aspas ao longo de todo o discurso narrativo de Aprígio de Azevedo, delimitando como que um sinal para o leitor de que este não é o narrador *original*, mas o discurso de alguém, que se estende a outros parágrafos. Nessa relação um tanto complexa, surgem, ainda, mais alguns traços delimitadores do narrador de segundo plano, como seletividade e intrusão, características típicas de narradores pressupostos. A seletividade, marcada pela presença do discurso indireto livre, em que o narrador, neste caso Aprígio, introduz a voz de outros personagens sem aviso prévio, mostra-se em dois trechos:

(34) Tocaram as cornetas: *ajoelhar corpos* (CONDÉ, 1977, p. 63 – grifos do autor).

(35) A um só tempo, as bandas de mais de trinta batalhões começaram a tocar e nossas vozes se juntaram à música... *Maria, mãe de graça, mãe de misericórdia, livrai-nos do inimigo e protegei-nos na hora da morte. Amém.* (CONDÉ, 1977, p. 63 – grifos do autor).

A intrusão ocorre em vários momentos, ao longo do conto, e pode ser justificada pelo fato de que todo enunciador deixa marcas de sua subjetividade, comentários carregados de um juízo de valor, no seu enunciado. Em alguns momentos, e em contos posteriores, podemos perceber essa subjetividade de Aprígio, quando ele se refere a José Henrique, tido neste conto como um amigo e companheiro de guerra, perspectiva que muda com os acontecimentos que dão rumo à vida dos personagens. Em “O velho”, podemos citar, como marcas de intrusão, as passagens (36) e (37), em que Aprígio interrompe a história, direciona comentários e perguntas aos seus narratários:

(36) Só vocês vendo esse tipo: caladão, baixo e gordo, olhos pequenos, bochechudo como um menino novo... Mas corajoso como o diabo, homem que valia por três. Por três? Por muito mais. Ele sozinho era uma companhia inteira (CONDÉ, 1977, p. 61).

(37) Mas, me diga agora: havia alguma diferença? Havia? Ele é como um negro fedorento... (CONDÉ, 1977, p. 64).

Um fato interessante na construção do discurso narrativo, em “O velho”, é a alteração temporal nos fatos narrados. Aprígio fala da noite anterior ao combate, noite em que se lembrava de Livia, sua amada, em que sentira o silêncio da noite atormentar-lhe a alma, noite em que rezara, junto a todas as companhias e em que conversara com José Henrique como nos bons tempos de Santa Rita. Porém, mais adiante, ao dirigir-se aos narratários sobre a venda do seu casarão, fato acontecido no *presente*, descobrimos que Livia está morta. Logo após, ele retoma a narração sobre a noite anterior ao combate, migrando, assim, de fatos passados para fatos recentes (e vice versa), e para as próprias reflexões.

A relação que Condé estabelece entre narrador e narratário, nesse conto, é extremamente singular, e tão intrínseca que faz o leitor sentir-se íntimo do próprio texto, como se a narração chegasse a ele sem intermédio de um ser ficcional (narratário), mas por meio de uma relação direta com o narrador, neste caso em segundo nível, Aprígio.

Em “O velho”, percebemos o laço de amizade entre os dois personagens, José Henrique e Aprígio de Azevedo, e o grande apreço que este tinha por aquele. Eram amigos desde antes da guerra e companheiros nas lembranças e pesadelos daqueles dias de sangue e morte. Notamos, entretanto, que há, no presente, um afastamento entre os velhos Aprígio e José Henrique. É em “Cláudia” (CONDÉ, 1977, p. 83) que se inicia o conflito dessa relação.

### 3.3 “Cláudia”

O diálogo entre narrador e narratário, tratado em “O velho”, repete-se em “Cláudia”, contos que se interpenetram, não somente pela história em si, mas pela construção do próprio ato narrativo. Essa relação entre os interlocutores virtuais, o fato de o narrador dirigir-se diretamente ao narratário, e, por vezes, visto que não podemos ouvir o narratário, repetir as indagações deste, a fim de que tomemos também conhecimento delas, tudo isso cria uma intimidade que se estende além dos limites ficcionais, abarcando autor, texto e leitor, e fazendo com que este último sintasse-se como que parte desse elenco de personagens do universo ficcional.

É por meio dessa *aproximação* real/fictícia, que Condé cria o universo de *Santa Rita*, com seus personagens amargurados, solitários, humanos. E como se espera que fiquem os corações humanos, devastados pela guerra, se não desejosos de paz e aconchego? Pois assim estão Aprígio e José Henrique. Após o fim do combate, Aprígio se encontra ferido, mas vivo, e, embora com o coração pesado e abatido pelos terrores da guerra, pelos gritos e disparos ainda ecoando em seus ouvidos, respira. Respira o ar dos corpos putrefatos, insepultos e queimados, que jazem ao seu redor, junto à fumaça e ao cheiro de pólvora. Mas respira. José Henrique o encontra, e, juntos, partem sem destino, em busca de um chão que não fosse apenas morte.

Chegam, então, à casa de um senhor, que lhes dá abrigo, e cuja jovem filha Cláudia cuida dos ferimentos de Aprígio de Azevedo e da alimentação e estadia dos dois soldados. Aprígio se encanta pela jovem, e por ela nutre sentimentos não ditos, sentimentos gerados pela fome de amor que a devastação do combate recém-vivido deixara em seu coração vazio. “Era uma fome de amor, que sublimava o próprio desejo” (CONDÉ, 1977, p. 89).

Mas Aprígio mal lhe dirigia a palavra, a presença da moça parecia despertar nele tão grande timidez quanto profundo desejo. Em vésperas de partir ao encontro do batalhão, ele decide confessar-lhe o afeto contido. Espera até que todos durmam e, não tendo ela regressado à varanda, voltou para o quarto, desolado. Não conseguiu dormir, entretanto, quão grande era sua necessidade de falar-lhe. Decide ir ao quarto da moça, e, batendo na porta, ao não obter resposta ao chamado, abre-a segundos antes de o candeeiro ser apagado subitamente, coberto por um dólma de soldado.

Neste conto, assim como em “O velho” (CONDÉ, 1977, p. 59), temos o ato enunciativo construído em dois níveis. No primeiro, o narrador pressuposto câmera dirige a narração a um narratário extradiegético. Sua voz aparece apenas uma vez, ocultando-se, por todo o conto, por meio do discurso de Aprígio.

- (38) Oh, meu Deus, de que é capaz o coração com fome de amor; de que somos capazes quando tudo está perdido, em absoluta escuridão e, de repente, descobrimos uma réstia de luz a nos ferir os olhos – **disse o velho Aprígio de Azevedo**. (CONDÉ, 1977, p. 85 – grifo nosso).

A ação narrativa de segundo plano serve como elemento de ocultação da ação narrativa de primeiro plano, dando ao segundo narrador maior liberdade para narrar os fatos por ele vivenciados. No segundo plano, temos o personagem secundário Aprígio de Azevedo, que, agora, narra os acontecimentos subsequentes ao combate. Todavia, desta vez, ele não possui um grupo, mas um único narratário intradieético. A narração feita por ele é entrecortada por comentários e perguntas dirigidas ao seu narratário, caracterizando-o, assim, com marcas de um narrador intruso.

- (39) – Assim nos sentíamos, jovem; assim víamos a vida naquela hora e buscávamos um pouco de compreensão [...] (CONDÉ, 1977, p. 85).
- (40) E os cadáveres? Os cadáveres insepultos, o fedor dos corpos em putrefação, os gemidos e os gritos que nos provocaram náuseas e desejo de vomitar? (CONDÉ, 1977, p. 85-86).
- (41) “Bem. Me responda agora, que faria você? Muitas vezes me pergunto: que faria alguém se estivesse na mesma situação? (CONDÉ, 1977, p. 88).

Pelo que vimos aqui, sobre a velhice de Aprígio, dado a bebedeiras, tristeza, desilusão e solidão, podemos supor que, no conto “O velho”, seu grupo de narratários seria formado por pessoas aleatórias, que estavam no bar do Gumercindo, e que, conseqüentemente, em “Cláudia”, seu narratário seja o único que restou no bar, ou, talvez, alguém mais interessado nos dias antigos de um velho coronel falido.

As marcas de oralidade são muito presentes em “Cláudia”, embora em menor número que em “O velho”. Além das diversas perguntas que Aprígio faz durante o conto, que acrescentam um caráter de relato oral e interação próxima ao interlocutor, algumas marcas específicas da oralidade também podem ser destacadas, como o característico *bem*, em (41), posto antes de iniciar uma nova oração, e o devaneio que leva Aprígio a se perder ao longo do seu discurso.

- (42) “Mas, voltemos a Cláudia. **Onde estava eu? Bem**. Naquela noite, acabado o jantar [...] (CONDÉ, 1977, p. 89 – grifo nosso).

Ao fazer uso dessas características, o conto mantém sua beleza literária. Condé utiliza a descrição da natureza como artifício de encantamento para o leitor. Seu lado poético aparece em diversos momentos, mas destacamos os trechos específicos, neste conto, em que a descrição da casa de Cláudia, e da tarde que antecedeu a partida de Aprígio e José Henrique, *pintam* um quadro de beleza singular na imaginação do leitor.

- (43) Deus, como sou capaz de descrevê-la agora exatamente como era naquele momento: **a última claridade do dia caía de ceio sobre as janelas, espalhava-se pelo curral defronte, onde duas reses de cabeças pendidas mordiscavam o capim amarelecido** (CONDÉ, 1977, p. 87 – grifo nosso).
- (44) Na varanda, **enquanto o crepúsculo rubro dissolvia árvores e campos**, enquanto meus pensamentos divagavam e meus olhos procuravam reter cada coisa que me trouxesse mais tarde a lembrança daqueles dias [...] **vi Cláudia aproximar-se, leve, sempre sorrindo, o vestido ligeiramente ondulado pela brisa que soprava do campo** (CONDÉ, 1977, 1977, p. 89 – grifo nosso).

O conto é finalizado em um momento de grande tensão, criado pelo narrador personagem secundário, quando ele, Aprígio, entra no quarto de Cláudia e um dólma de soldado é jogado sobre o candeeiro, apagando-o. Supomos, portanto, que José Henrique é o dono deste casaco, e o fato de não o estar vestindo indica que está despido, no quarto de Cláudia. Dizemos “supomos” porque o conto finaliza com o candeeiro sendo apagado, o narrador não diz que quem o apagou foi José Henrique, nem tampouco que este estava tendo relações com Cláudia, naquele momento, ou em outro momento qualquer. Condé coloca o dólma sobre o candeeiro, mas é o leitor quem coloca José Henrique na cama com Cláudia. Esse recurso construtivo é muito recorrente ao longo do livro, uma marca da sutileza de Condé, ao guiar o leitor para visualizar uma determinada ação do personagem, mas não concretizá-la em palavras, deixando que o leitor a finalize em sua própria leitura interpretativa.

É compreensível que os dois oficiais tenham criado afeto pela jovem Cláudia, pois esta era a única mulher por perto, no momento em que seus corações de homem não tinham esperanças no futuro. A guerra deixa um vazio no coração e na alma do ser humano, que este se põe logo na busca incessante por algo que o preencha. O amor de Cláudia, seu corpo, sua presença, foram para José Henrique, e também para Aprígio, a forma mais latente de preencher aquele vazio.

José Henrique era casado, tinha filhos, esposa e um lar em Santa Rita. Aprígio também os tinha, mas há que se convir que, quando o homem se encontra no campo da morte, onde

tudo e todos pertencem à *indesejada das gentes*, a esperança de retorno ao lar é quase nula, poucos são os que a retêm até o fim. Na guerra, o homem só tem como presente o tempo de piscar o olho, de recarregar a arma, de sentir a bala perfurar-lhe o tímpano, ou o peito. Nem o passado lhe resta, pois este é morte e desolação também. Poucos são os homens que retornam do campo de batalha. Nenhum volta igual ao que foi. Nada detém, para estes, a essência da vida que possuía no passado. Nem mesmo aquela que o amou.

É interessante perceber como o narrador personagem apresenta a mudança de pensamento dos amigos Aprígio e José Henrique, que, em “O velho”, sentiam-se honrosos e ansiosos em ir para a guerra, em lutar contra o inimigo ao invés de ficar a salvo em sua terra, em seu lar; e agora, em “Cláudia”, apresentam o pensamento contrário. Aprígio demonstra essa contradição, essa reviravolta de conceitos, ao fazer uma oração, quando recorda os momentos em que, ferido, esperava auxílio ou a morte, em meio aos companheiros já mortos.

(45) “[...] Ah Deus, dai-nos de volta os dias que ficaram, livrai-nos das balas inimigas e de suas baionetas, livrai-nos desse medo que nos devora, pois o que desejamos Senhor, o que desejamos ardentemente é a vida que deixamos em nossas terras, nosso lar, queremos ser apenas o que sempre fomos”. (CONDÉ, 1977, p. 86).

Vemos, então, que aqueles que ansiaram partir desejaram, em seguida, o regresso, que significava, para eles, justamente a paz e a tranquilidade que deixaram em suas casas, em Santa Rita.

Outro aspecto interessante na narração de Aprígio é a quantidade e profundidade de detalhes que ele consegue recordar e narrar de forma tão realística. O narratário, e, por conseguinte, o leitor, consegue perceber que os sentimentos despertados naqueles dias de angústia ainda são muito presentes em seu íntimo. Talvez por rancor a José Henrique, pelo acontecido, talvez por rancor a si mesmo, por não conseguir a afeição de Cláudia antes do amigo, ou até mesmo pela própria Cláudia ou o que se sucedeu a ela, após sua partida, fato que só descobriremos em outro conto, que se interrelaciona com “Cláudia” e “O velho”: “Cristiana” (CONDÉ, 1977, p. 99-106).

### 3.4 “Cristiana”

Encarar a morte é travar uma guerra consigo mesmo, pois não é difícil compreender a vida, difícil é compreender como a morte lhe dá sentido. Esta é a batalha mais árdua, exceto, talvez, pela luta de quem encara diariamente a ausência. Em “O velho” e “Cláudia”, percebe-

mos a técnica de narração utilizada pelo autor para exercitar a plasticidade narrativa, entrelaçando histórias em acontecimentos e relações improváveis, buscando prender a atenção do leitor. Também nesses dois contos, Condé apresenta a perspectiva da guerra durante o regime de escravidão, e o impacto desta na sociedade em geral e no homem em particular. Mas os resquícios da vivência diária com a morte se estendem além das fronteiras de combate, perpassam pelas vidas daqueles que ficaram, daqueles que esperam o retorno.

Cristiana é esposa de José Henrique, e quando o marido partira para a guerra sobreviveu com as economias da família, cuidando da fazenda e dos seis filhos. Com o tempo, a desolação que pairava sobre o coração de Cristiana passou também a tomar conta da antiga fazenda. Dos poucos escravos que não foram requisitados pelo governo, alguns fugiram, outros relaxaram no serviço. A plantação também não ia bem, era um ano difícil, mas Cristiana apegava-se à lembrança de José Henrique, talvez como um consolo, enquanto o tinha distante, ou até mesmo como uma tentativa de conformação, pois já não havia nela muita esperança de revê-lo.

O conto “Cristiana” é iniciado por um narrador personagem testemunha, que apenas *abre* o conto e nos apresenta a *imagem* de Cristiana nos dias atuais, na velhice. O narrador participa dos fatos que narra, mas não exerce neles qualquer interferência que venha a modificar ou contribuir para a história. Entretanto, não podemos dizer o mesmo quanto a sua interferência no plano do enunciado, visto que, ao dirigir-se a um grupo de narratários intradieгéticos, como vemos em (46), emite, sobre Cristiana e seus filhos, juízos de valor, que irão interferir na imagem que o leitor constrói do personagem, a partir das percepções do narratário, induzidas, por sua vez, pelo discurso do narrador, como em (47) e (48).

(46) Que sabe vocês a respeito de Cristiana? (CONDÉ, 1977, p. 101).

(47) Ela é quase tão velha quanto a cidade e por isso guarda aquele silêncio de quem já considera inúteis as palavras (CONDÉ, 1977, p. 101).

(48) “A pobre está caducando” – dizem os filhos, os netos e os bisnetos de Cristiana. **Estúpidos que são!** (CONDÉ, 1977, p. 101 – grifo nosso).

Podemos considerar que o narrador-personagem testemunha, devido ao conhecimento íntimo sobre a personagem Cristiana, seja Aprígio de Azevedo. Por já ser Cristiana tão idosa, alguém que lhe conhece tão bem a ponto de afirmar que seu silêncio é fruto das experiências já vividas deve ser quase tão velho quanto ela. Em “Chão de Santa Rita” (CONDÉ, 1997, p. 188) Aprígio, anda pelas ruas de Santa Rita e sente medo da noite; nessa reflexão, ele próprio

afirma ser “quase tão velho quanto aquela casa”, frase muito parecida com a que o narrador-personagem testemunha utiliza para descrever Cristiana em (47). Poderíamos afirmar que a idade de Aprígio e Cristiana é aproximada, justificando, assim, a afeição demonstrada pelo narrador, ao defendê-la quanto ao que os filhos e netos pensavam. Em outra leitura, mais restrita ao conto, este narrador pode ser um personagem desconhecido, sem nome, introduzido aqui apenas para nos dar essa *imagem* da velha Cristiana. Uma leitura mais simples, mas válida.

Como dito anteriormente, o narrador-personagem testemunha apenas *abre* o conto, pois a enunciação se dá em três planos, passando então a narração para o narrador onisciente seletivo, de segundo plano, que se dirige a um narratário implícito e extradiegético, mas ao qual se dirige ao falar sobre a guerra.

- (49) [...] haviam deixado nos charcos do Paraguai não a mocidade, mas alguma coisa que somente a mocidade lhes permitia possuir. **Esperanças? Sonhos? Bem: a maneira de olhar a vida** (CONDÉ, 1977, p. 104 – grifo nosso).

O narrador seletivo inicia então outro nível temporal, voltando à época em que os personagens ainda eram jovens, quando da guerra do Paraguai, e narra os fatos a partir da perspectiva de quem ficou em Santa Rita: Cristiana, nova, ficara tomando conta da fazenda e dos seis filhos, enquanto o marido partira para lutar na guerra contra os paraguaios. E seus comentários permeiam a narrativa, agregando características de sua visão pessoal e onisciência, como vemos em (50). A seletividade é visível por meio do discurso indireto livre, quando Cristiana reflete sobre a atitude de José Henrique, após seu retorno (51).

- (50) Cristiana abria a velha arca, contava o dinheiro. **Que seria dela se esse estado de coisas se prolongasse ainda? Nem tinha tempo para cuidar das crianças que, abandonadas, pareciam verdadeiros moleques, sujos, mal alimentados e rebeldes** (CONDÉ, 1977, p. 102 – grifos nossos).

- (51) Nos primeiros dias aceitara seu alheamento como uma consequência natural dos sofrimentos por que passara. **Mas agora? Que acontecia agora?** (CONDÉ, 1977, p. 103 – grifo nosso).

Neste segundo plano, Aprígio é apenas personagem, e não exerce função enunciativa, participando da história como um velho amigo de José Henrique, embora a amizade entre eles pareça permanecer pelo fio do afeto construído no passado (52) (53), mas já não tão forte ou

íntima como antes, seja por causa da guerra, seja por causa da lembrança de Cláudia, seja por ambos.

(52) Às vezes ia a Santa Rita, prendia o cavalo na árvore fronteira à casa de Aprígio de Azevedo, chamava: (CONDÉ, 1977, p.103).

(53) Caminhavam, embora mal trocassem algumas palavras: eram criaturas sem assunto; sentiam-se quase que envergonhados um diante do outro. (CONDÉ, 1977, p. 103).

A escolha de Condé por inverter a *ordem* de narradores, colocando o narrador onisciente em segundo nível e o narrador personagem em primeiro plano de enunciação, contrariando o que utilizou nos contos anteriormente analisados, é mais uma singularidade do seu método artístico, e nos dá a perceber que ele não se prende a uma única técnica, mas muito mais a inverte e *brinca* com ela.

Um ano antes do fim da guerra, José Henrique retornou, mas Cristiana percebeu que não era o mesmo homem, que provavelmente nunca mais voltaria a ser. Frio, distante, José Henrique não se importava com a propriedade ou com os filhos, tornou-se indiferente. Quando finalmente questionado pela esposa, José Henrique contou-lhe sobre Cláudia. Temos, então, o início do terceiro nível de enunciação, em que Condé transforma José Henrique em narrador, contando os fatos posteriores ao combate, que o leitor já tem conhecimento pela narração de Aprígio em “Cláudia”. Cristiana é, portanto narratária de terceiro nível de enunciação, e, por ser também personagem, tem a vantagem de que, ao contrário dos outros narratários, o leitor pode *ouvir* sua voz, suas perguntas, sem a necessidade de que o narrador, neste caso José Henrique, as repita.

(54) – Naquele momento sentia-me um homem liquidado, vencido [...] E ansiava por alguém, por alguém que me gritasse aos ouvidos que nem tudo estava perdido, que o passado poderia ser recuperado. Esse alguém foi Cláudia.  
– E agora, José Henrique? (CONDÉ, 1977, p. 104)

José Henrique afirma que Cláudia tinha-lhe devolvido a esperança num futuro em que ele já não mais acreditava. E o que lhe atormentava, dia após dia, era a lembrança de encontrar, após retornar novamente à casa, o corpo da jovem, junto ao de seu pai, na soleira da porta, assassinados pelos paraguaios.

- (55) – Escuta Cristiana: se ela estivesse viva não seria difícil suportar-lhe a ausência. [...] Mas eu a vi morta e com ela alguma coisa também morreu em mim. Em nós, Cristiana. (CONDÉ, 1977, p. 105).

Após a revelação do marido, Cristiana, em silêncio, observa a fazenda, aparentemente pela primeira vez, desde que José Henrique partira, e vê quão destruídos estão a propriedade, seu casamento, ela mesma. Decide, então, que devem mudar-se para a casa de Santa Rita.

O silêncio é uma característica marcante nos contos que aqui analisamos, tanto em “Cristiana” quanto em “O velho” e “Cláudia”, possui uma função interessante e muito significativa e trataremos dele mais à frente.

É perceptível a tentativa, bem sucedida, de Condé, em mostrar que a morte que inunda o campo de batalha espalha-se para muito além dos limites físicos ou temporais da guerra. A angústia e a tristeza que atormentavam Cristiana, nas noites daqueles três anos sem a presença do marido são tão profundas para ela quanto a angústia e o vazio que Aprígio e José Henrique sentiram na guerra. A morte que impregna o ar com o cheiro de putrefação e que entra em Aprígio através do cheiro inalado, em “Cláudia”, é a mesma morte que invade as terras de Cristiana, que estava na geada, que devastou as plantações, que levou Cláudia e seu pai, e que, ao final de tudo, matou o seu casamento com José Henrique. A morte literal e a metafórica são mantidas aqui como iguais. Ambas geram a dor, o sofrimento, o vazio. Resta, então, salientar que, na essência deste conto, e, de certa forma, na própria vida, ausência é morte, tanto quanto morte é ausência.

### 3.5 Interrelação de contos: No silêncio também há mensagem

O discurso do narrador é a ponte que nos leva à ficção, à história, nesse caso, às ruas de Santa Rita, suas casas e seus personagens. É por meio do discurso do narrador que o narratário acolherá as percepções e conceitos que tem de cada personagem, do lugar, dos acontecimentos, refletindo também na percepção que o leitor construirá. Entretanto, na literatura, muito se descobre e se analisa pelo que está oculto, pelo não dito, o que está nas entrelinhas. Um elemento marcante nos contos que compõem o livro *Santa Rita* é o silêncio. Muito se descobre em uma análise pelo que o narrador oculta ou pelo que o personagem não diz. No silêncio também há mensagem.

Em “O velho” a palavra *silêncio* aparece cinco vezes. Nas duas primeiras aparições, que acontecem no mesmo trecho, Aprígio se refere ao silêncio que havia na noite anterior ao

combate. Esse silêncio não é apenas a ausência de ruídos, é também a ausência de esperança, ressignificada pela atmosfera de quietude e ansiedade gerada pela proximidade do confronto.

- (56) A noite vinha caindo, uma noite muito diferente das outras: céu roxo, e o **silêncio** – ah, chegava a zunir nos ouvidos – o **silêncio** vinha da mata e ficava agarrado no corpo da gente (CONDÉ, 1977, p. 62 – grifos nossos).

O silêncio, que é quietude do ambiente, gera inquietude no interior do personagem, que tem seus temores, seus medos mais profundos, despertados e trazidos à tona. O temor que o silêncio evoca em Aprígio é confessado a Tobias, companheiro de guerra, e nós tomamos conhecimento disto por duas vezes, como vemos em (57) e (58).

Na terceira vez que a palavra *silêncio* aparece, Aprígio está falando a Tobias, em seguida ele se perde nos seus devaneios e volta a repetir a conversa com seu interlocutor, quando o *silêncio* aparece pela quinta vez, com pequenas diferenças à fala anterior.

- (57) Eu disse a Tobias: “Vou ficar doido se esta noite demorar muito. Eu sei que vou. Este **silêncio** é pior que a fuzilaria do inimigo” (CONDÉ, 1977, p. 62 – grifo nosso).

- (58) Ah, eu dizia a Tobias: “Este **silêncio** vai me deixar doido, prefiro levar uma bala no pé do ouvido” (CONDÉ, 1977, 1977, p. 64 – grifo nosso).

Porém, antes desse último retorno a Tobias, a palavra aparece uma vez mais, quando Aprígio justifica a conversa que começa a se formar, com a chegada da noite. Todos sentem necessidade de falar, seja para vencer o silêncio, seja para desviar o pensamento do passar das horas, numa tentativa de não contar os segundos que restam ainda em companhia das próprias recordações.

- (59) Todos falavam mesmo sem ter o que dizer. Medo do escuro e do **silêncio**? Tínhamos medo de nós mesmos, das nossas lembranças (CONDÉ, 1977, 1977, p. 62 – grifo nosso).

Essa tentativa de fugir do silêncio repete-se ao final do conto, quando Aprígio fala que sentou com José Henrique, na orla da mata, porque eles sentiam a necessidade de conversar, a necessidade de preencher com palavras as horas que restavam, antes que a guerra os silenciase para sempre.

- (60) [...] queríamos conversar, pois qualquer coisa nos dizia que aquela seria a nossa última conversa, que jamais poderíamos conversar como nos bons tempos de Santa Rita [...] (CONDÉ, 1977, p. 64).

O motivo de o silêncio ser tão perturbador é que nele deixamos de ouvir os ruídos externos daquilo e daqueles que nos rodeiam, e passamos a ouvir claramente os gritos internos que povoam a parte mais profunda de cada um de nós. Aprígio experimenta, aqui, um momento de grande tensão, cercado pelos paraguaios, longe de casa, longe de Lívia, com a morte a espreitar-lhe e aos seus. O silêncio vem trazer o medo, vem despertar, no seu inconsciente, a angústia dos dias que ficaram para trás, do lar, de Santa Rita da Serra. E o próprio Aprígio compreende isso, quando diz que o medo que sentem não é do silêncio, mas das lembranças que o silêncio traz.

Talvez esse tenha sido o propósito de Condé, ao nos dar um narrador pressuposto câmara, que silencia sua voz para ouvirmos a história do próprio Aprígio, que passamos a perceber, agora, não apenas como uma divagação feita antes da história que ele tinha por objetivo contar, sobre o que acontecera naquela noite, mas também como um modo de demarcar a importância dessas divagações entre recordações e sentimentos narrados. O silêncio do narrador pressuposto e a escolha de fazê-lo delimitar o conto por meio de sua voz, no início e no final do texto, podem ser vistos como um sinal de que as recordações, a angústia e o temor de Aprígio, naquela noite, nos proporcionam um conhecimento e uma aproximação maior com o personagem.

Em “Cláudia”, o silêncio aparece tanto pela própria palavra *silêncio*, quanto por expressões similares. Logo no início do conto, o termo *silêncio* surge pela primeira vez, quando o velho Aprígio busca explicar ao seu narratário o sentimento de desespero que possuía, em meio aos mortos e feridos, que ainda gemiam e imploravam por ajuda, após aquela noite sombria em que ocorreu o combate.

- (61) [...] assim víamos a vida naquela hora e buscávamos um pouco de compreensão, como a criança que, acordando de um pesadelo, em meio ao **silêncio** e ao desamparo do quarto mergulhado no escuro, anseia pela mão que lhe acaricie os cabelos úmidos de suor (CONDÉ, 1977, p. 85 – grifo nosso).

Em seguida, após ser encontrado por José Henrique, ele se refere ao silêncio que paira sobre o campo onde ocorrera o combate. Um silêncio tão absoluto que chega a descrevê-lo como algo tangível:

- (62) [...] e o **silêncio**, o **silêncio** era como uma coisa maciça que pudéssemos ver e apalpar, cheirar. (CONDÉ, 1977, p. 87 – grifos nossos).

O silêncio que domina o campo de batalha, após o fim do confronto. O silêncio da morte. Aqui não existem recordações que venham entristecer Aprígio, aqui o silêncio é a própria desolação, a própria tristeza, é a morte que se espalha pela terra banhada em sangue e ódio. Os gritos dos combatentes foram silenciados e agora o silêncio é que reina, no campo de batalha da morte. O silêncio é descrito como algo tão físico que chega a poder ser cheirado. Cheiro de silêncio, de vazio. Cheiro de morte. E esse silêncio, caracterizado como algo físico, vem trazer essa sensação de peso e perda. O peso que a guerra instaura nos corações dos homens que fazem a guerra e a perda que esses homens sofrem. A perda da própria vida, que, quando não literal, ocorre de forma metafórica, pois a vida não é apenas o respirar ou o pulsar do coração; muito mais, é os sentimentos e o contato com as pessoas e coisas que dão sentido a essa vida, que quando mortas, matam também um pouco de nós. Matam, aqui, um pouco de Aprígio.

A ideia de silêncio aparece ainda nos momentos em que Cláudia dirige a palavra a Aprígio, e este quase sempre se mantém calado. Silêncio causado pelas marcas emocionais e psicológicas deixadas pela guerra. Ele reconhece que não é o mesmo, e que a guerra o tornara alguém diferente do que era e do que jamais poderia tornar a ser. A ideia de silêncio aparece em expressões como as grifadas em (63) e (64), em que mesmo Cláudia falando-lhe, Aprígio não consegue responder-lhe.

- (63) Ela tornou a aparecer naquela mesma noite. “Está mais calmo?” **Não respondi**. (CONDÉ, 1977, p. 88 – grifo nosso).

- (64) Deveria dizer-lhe tudo? Deveria falar-lhe do que estava sentindo tão ardentemente? **Não tive coragem**. (CONDÉ, 1977, p. 89 – grifo nosso).

O silêncio de Aprígio, em relação a Cláudia, deixa no leitor a dúvida persistente de o que teria acontecido se ele não houvesse guardado segredo sobre a afeição que nutria por ela. Ao escolher conversar com Cláudia à noite, Aprígio acaba por receber desta o silêncio que lhe dispusera durante os dias em que permanecera ali.

- (65) A casa estava **silenciosa** (CONDÉ, 1977, p. 90 – grifo nosso).

- (66) Cerrei os olhos. **Silêncio**. Apenas o tique-taque do relógio da sala marcava o tempo. (CONDÉ, 1977, p. 90 – grifo nosso).

- (67) “Cláudia” – chamei baixinho. “Cláudia!” Nada, **nenhum rumor dentro do quarto** (CONDÉ, 1977, p. 90 – grifo nosso).

Condé faz da casa um elemento que viabiliza a tensão instaurada a partir deste momento, no conto. A própria casa silencia, para despertar em Aprígio a inquietação, desta vez não sobre recordações, mas sobre a necessidade de falar, de confessar a Cláudia seus sentimentos. Em (67), ao bater à porta de Cláudia, Aprígio não ouve rumor algum, entretanto, nas linhas que se seguem, percebemos que havia alguém no quarto com ela, José Henrique. O silêncio proposital tinha como objetivo fazer Aprígio desistir e retornar ao seu aposento. Observamos, então, a certeza que Cláudia e José Henrique tinham de que Aprígio jamais descobriria o caso, tanto que, ao serem flagrados, escolhem fazer silêncio, por acreditar que Aprígio jamais abriria a porta, mesmo esta estando destrancada. O silêncio é indício de que um momento de expectativa se aproxima, o silêncio se torna guia, que prepara o leitor para o clímax que encerra o conto.

Em “Cristiana”, o silêncio é a representação dela própria, sinônimo de mulher do lar. A palavra aparece neste conto, pela primeira vez, já no primeiro parágrafo, em que, ao falar sobre Cristiana, o narrador-personagem testemunha justifica o silêncio que esta guarda, como reflexo de todas as experiências pelas quais passou, caracterizando-a como uma pessoa sábia, que silencia por saber que já não adianta discutir sobre o que está feito. Logo em seguida, ao aproximar-se de Cristiana, o próprio narrador recebe dela este silêncio.

- (68) Ela é quase tão velha quanto a cidade e por isso guarda aquele **silêncio** de quem já considera inúteis as palavras. (CONDÉ, 1977, p. 101 – grifo nosso).

- (69) Aproximo-me, toco-lhe o ombro digo: – Boa-noite. **Não responde.** (CONDÉ, 1977, p. 101 – grifo nosso).

O narrador parece absorver esse silêncio que *emana* de Cristiana, e silencia sua narrativa, deixando que o narrador de segundo plano continue o conto, contando os fatos do tempo da guerra. José Henrique retorna a Santa Rita, e o silêncio que se estabelece entre ele e Cristiana, fruto do que esta chama de alheamento e indiferença do marido para com ela e as crianças, estende-se também a sua relação com Aprígio, com quem, apesar de sair, às vezes, para caminhar pelas ruas da velha cidade, trocava poucas palavras.

- (70) Caminhavam, embora mal trocassem palavras: **eram criaturas sem assunto**; sentiam-se quase que envergonhados diante do outro. (CONDÉ, 1977, p. 103 – grifo nosso).

Entretanto, o silêncio exerce função singular quando José Henrique conta à esposa seu envolvimento romântico com Cláudia. O silêncio é pano de fundo do momento de tensão e vergonha em que o casal se encontra. O silêncio dele, ao recordar a antiga amante, o sucedido a ela após sua partida para se juntar ao batalhão, é um misto de vergonha e tristeza, em um discurso pausado, dolorido, guardado há muito tempo.

(71) – Qual é o nome dela? – Cláudia. José Henrique **fez uma pausa** e prosseguiu [...] (CONDÉ, 1977, p. 104 – grifo nosso).

(72) – [...] “Ela” estava no alpendre. Ela e o pai.  
**Silenciou novamente.** (CONDÉ, 1977, p.104 – grifo nosso).

Cristiana ouve o relato do marido, sem interrompê-lo, em silêncio. E com silêncio responde o pedido que José Henrique lhe faz, quando termina de desabafar o que lhe atormentava a alma desde que retornara.

(73) – Perdoa-me, mulher. **Cristiana não disse nada.** (CONDÉ, 1977, p. 105 – grifo nosso).

O silêncio de Cristiana, nessa passagem, não parece ser de revolta, mas de uma mágoa e tristeza contidas, pois, se antes de o marido retornar, conformara-se apenas com a certeza de que sempre teria a sua lembrança, ao confrontá-lo com a amante, não tem de que acusá-lo ou o que discutir. O que está feito, está feito, não se pode mudar o passado.

A história que lemos por trás do silêncio dos narradores e personagens demonstra que, assim como o discurso, a ocultação, a hesitação do personagem também possui um propósito maior. Em especial nessa obra de José Condé, a palavra e o silêncio se complementam, numa relação de criar e quebrar expectativas, gerando no leitor a ânsia por virar a próxima página, a seguinte, e a que vem após esta, até, sem perceber, chegar ao fim do livro tão envolvido como quando começou a leitura.

#### 4 ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

A leitura individual dos contos “O velho” (CONDÉ, 1977, p. 59-66), “Cláudia” (CONDÉ, 1977, p. 83-90) e “Cristiana” (CONDÉ, 1977, p. 99-106) revela, através de uma realidade ficcional, os medos e angústias do ser humano, a solidão e as sombras que se instauram em seu espírito, ao se deparar com a desesperança causada pela guerra. Nesta análise, podemos ver que a interrelação que José Condé estabelece entre os contos é tão íntima e profunda que abrange não apenas os personagens, mas também as entidades ficcionais dos narradores e narratários, bem como a própria construção e desenvolvimento do conto. Podemos justificar essas técnicas narrativas características de Condé, desde o uso abrangente do narrador seletivo até a interligação dos personagens e histórias, observando três objetivos alcançados na construção dos contos, que nomeamos de: interação, compactação e descontração.

A interação é construída pelo contato direto dos narradores com seus narratários, quando a eles se dirigem de maneira *sui generis*, aproximando-se deles e com eles interagindo e levantando questionamentos sobre a vida dos personagens, os acontecimentos do enredo e as complexas relações estabelecidas entre eles. A interação dos narradores e narratários reflete-se na interação do leitor com o texto e com os personagens, gerando uma aproximação deste leitor com o universo ficcional, chegando mesmo a concluir uma ação que este não terminou propositadamente. O leitor sente que constrói o texto junto com o narrador.

A compactação é feita na seletividade, em que o narrador e os personagens são tão íntimos, tão próximos, que chegam a dispensar artifícios de separação das *vozes*, unindo as vozes de narrador e personagens em um discurso que reflete a profundidade da onisciência do narrador e sua profunda relação com os personagens do universo ficcional. Desta forma, o discurso indireto livre dá ao leitor a sensação de que ele também está dentro do personagem, que ele próprio possui um pouco da onisciência do narrador.

Todos esses artifícios geram no leitor o sentimento de descontração, que é gerada pela informalidade com que a história chega até ele, e cria a sensação de aproximação. O uso de narradores e narratários muito próximos garante um discurso muito mais íntimo e informal, fazendo com que o leitor sinta que ele recebe a informação diretamente do narrador, que colhe os conceitos e percepções junto do(s) narratário(s), sentindo-se parte integrante da enunciação. Ou seja, mesmo falando em solidão, desolação, angústias e conflitos existenciais, e talvez até mesmo por isso, os narradores de Condé fazem com que o leitor partilhe dos sentimentos do personagem, sinta o gosto da solidão que os personagens sentem, se entristeça pela tristeza deles, chore pela dor que eles sentem.

O silêncio é um dos artificios mais ricamente utilizados por Condé para isso. A atmosfera de quietude que ele constrói, especialmente nos momentos de tensão, ao longo das narrativas, faz o leitor esquecer temporariamente as perturbações do universo empírico e este se vê *preso* no mesmo silêncio ensurdecedor que o personagem está. Isso porque essa atmosfera de quietude surge sempre em momentos densos da história, em que se exige do leitor um posicionamento ou uma reflexão sobre o conflito, que não é apenas do personagem em particular, mas tende a ser uma problemática do ser humano em geral. É nesse silêncio que o autor consegue incitar a identificação do leitor com os personagens, pois os conflitos existenciais surgem a partir do silêncio, que *abre as portas* de nossa mente e nos permite ouvir o grito de tudo que guardamos e silenciemos no mais profundo do nosso ser.

A forma como o autor conduz o discurso de seus narradores moldando a narrativa e posicionando-os de forma única para aquele determinado conto, de modo que nenhum outro narrador poderia substituí-los, tem como reposta uma aceitação imediata do leitor à obra, pois este se vê laçado em uma trama real/ficcional tão bem engendrada que parece se reiniciar e reinventar a cada ponto final.

## REFERÊNCIAS

BATHES, Roland et. all. **Análise estrutural da narrativa**. Trad. de Maria Zélia Barbosa Pinto. 3. ed., Petrópolis-RJ: Vozes, 1973.

BENJAMIN, Walter. O narrador. *In*: \_\_\_\_\_ et. all. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**: estudos de teoria e história literária. 8. Ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CONDÉ, José. **Santa Rita**: Histórias de cidade morta e Os dias antigos. 3. ed. Rio de Janeiro/Brasília: Civilização Brasileira/INL, 1977.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do texto 1**: Prolegômenos e teoria da narrativa. São Paulo: Ática, 1995.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Veja, 1980

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. 10. ed. São Paulo: Ática, 2001 (Série Princípios).

PRICE, Gerald. On readers and listeners in narrative. *In*: **Neophilologus**, vol. 55, n. 2, 1971, p. 117-122.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. **Teoria da literatura**. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1990.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. *In*: BATHES, Roland, et. all. **Análise estrutural da narrativa**. Trad. de Maria Zélia Barbosa Pinto. 3. ed., Petrópolis-RJ: Vozes, 1973, p. 209-254.

## ANEXOS

### O VELHO

Pois é como eu estava dizendo – continuou o velho Aprígio de Azevedo. Cruzou as pernas e olhou o chão.

– Jamais esquecerei a noite que antecedeu o combate. Sabem o que é passar uma noite inteira esperando o desconhecido? O nosso batalhão estava acampado na vanguarda, à extrema esquerda. Via-se do outro lado, à direita, a gloriosa artilharia do velho e bravo Sales. Só vocês vendo esse tipo: caladão, baixo e gordo, olhos pequenos, bochechudo como um menino novo... Mas corajoso como o diabo, homem que valia por três. Por três? Por muito mais. Ele sozinho era uma companhia inteira.

“Ali estavam também o 6º e o 11º de infantaria e outros batalhões de linha e de voluntários. Os voluntários distinguiam-se pelo chapéu negro de feltro, de aba levantada, e a divisa de latão *Voluntários da Pátria* presa à manga do dólmã. À nossa frente estendia-se a linha inimiga, ocupando os banhados, a mata fechada e as trilhas. O cabo Henrique veio à frente do piquete: “A mata está vermelhinha deles”. Referia-se aos dólmãs encarnados dos paraguaios. “Eu vi eles, os índios, carregando lenha, limpando as peças, assando o churrasco na clareira.” A noite vinha caindo, uma noite muito diferente das outras: céu roxo, e o silêncio – ah, chegava a zunir nos ouvidos – o silêncio vinha da mata e ficava agarrado no corpo da gente. Eu olhava o chão e sentia a terra seca sob os pés, via as botinas de reiúna dos soldados pisando o chão de terra seca, tloc-tloc, a poeira subia pro ar, desaparecia, voltava, e os infantes passando, calados, fumando seus cigarros de palha.

“E a noite foi chegando. A gente podia tocá-la, se quisesse. Eu disse ao Tobias... Quisera que vocês tivessem conhecido o Tobias: tinha cara de rato, os dentes pretos de fumo, um ferimento no ombro direito. Certa vez, nem sei mais por quê, ele ameaçou puxar a espada para um oficial da nossa companhia. “Tenente, eu sou homem, sou macho, não sou mulher para vossa mercê gritar pra minha banda.” No mesmo dia a companhia formou para ver a punição; arrancaram a blusa do Tobias e daí a pouco só se ouviam as pranchadas de espada no seu lombo. O sangue espirrava e aquelas pancadas surdas e pesadas nos davam comichões nos nervos. O regulamento dizia: no máximo cinqüenta pranchadas. Mas Tobias estava agüentando muito mais, sem um gemido, sem um ai.

“Eu disse a Tobias: “Vou ficar doido se esta noite demorar muito. Eu sei que vou. Este silêncio é pior que a fuzilaria do inimigo.” Uma carreta passou por nós levando medicamentos

para o hospital que ficava a uns duzentos metros de onde estávamos. Já era noite completa. Então começamos a falar. Todos falavam mesmo sem ter o que dizer. Medo do escuro e do silêncio? Tínhamos medo de nós mesmos, das nossas lembranças.

“O toque de corneta veio arrastar-nos das cismas. Eram oito horas e chegavam ordens para que os batalhões formassem. Com os diabos! Foi um alívio. Os sargentos começaram a gritar, as companhias marcharam para a frente da bandeira. “Vamos rezar o terço” – gritou alguém. Tocaram as cornetas: *ajoelhar corpos*. Estava esfriando cada vez mais e o próprio luar parecia arrastar-se sobre a umidade. A um só tempo, as bandas de mais de trinta batalhões começaram a tocar e nossas vozes se juntaram à música... *Maria, mãe de graça, mãe de misericórdia, livrai-nos do inimigo e protegei-nos na hora da morte. Amém*. O vento gelado soprava nas costas, trazia o fedor do suor daqueles milhares de homens mal alimentados, mal vestidos e sujos. O luar batia nos seus rostos, os sabres faiscavam como vagalumes. A meu lado vi um rapaz chorando. Eu também senti um nó na garganta e me lembrei de Livia, a pobrezinha, via o rosto de Livia, os cabelos pretos de Livia. Não suportei mais. Por que o rapaz a meu lado não parava de soluçar? As lágrimas romperam através de minha face, meu peito tremia como se estivesse sacudido por febre.

“Que é que há?” José Henrique bateu no meu ombro: “Que se passa contigo, camarada?” Eu disse a ele: “Não é medo, não, não sou homem para ter medo... Creio que é a música, talvez a noite.” José Henrique mantinha a mão no meu ombro. Nesse tempo ainda não era barão, era simplesmente José Henrique, o meu amigo José Henrique, daqui de Santa Rita da Serra. Tínhamos sido companheiros de infância, nossos pais eram amigos dos velhos tempos e nossas fazendas eram vizinhas, José Henrique estava com 45 anos. Como eu, havia partido para a guerra porque, dizia ele, o homem não pode ficar bem consigo mesmo quando sabe que outros homens estão brigando e ele continua em casa com a mulher e os filhos, cuidando das plantações, comendo e dormindo bem, e os outros estão passando fome e morrendo na guerra contra os paraguaios. José Henrique era dos bons tempos, cabra rijo, morenã e alto, tão bravo quanto patriota, pois deixou a mulher e os seis filhos na casa-grande e se botou para o campo da honra. Não era como muitos sujeitos que estamos cansados de conhecer hoje em dia... Vocês sabem a quem estou me referindo... Pois é a ele mesmo. Vendi-lhe a casa por vinte contos, porque não tinha outro remédio, sei que fui roubado, mas deixei de me incomodar com as coisas: Livia morreu. Eu tinha dito: “Prefiro vender o sobrado a um negro fedorento do que a vossa mercê, doutor Sêneca.” Mas, me diga agora: havia alguma diferença? Havia? Ele é como um negro fedorento...

“Bem, onde eu estava? Ah, eu dizia a Tobias: “Este silêncio vai me deixar doido, prefiro levar uma bala no pé do ouvido”. A música continuava tocando, os soldados ajoelhados, e o inimigo por perto, a um tiro de carabina, rondando com as vedetas o nosso acampamento, sabendo o que se passava do nosso lado, quantos canhões tínhamos, quantos éramos... Minha companhia, a 4ª, comandada pelo Werneck, o barbicha, como o chamávamos, não estava de prontidão naquela noite. Eu e José Henrique sentamos na orla da mata e começamos a conversar. A umidade chegava a doer no corpo. Mas queríamos conversar, pois qualquer coisa nos dizia que aquela seria a nossa última conversa, que jamais poderíamos conversar como nos bons tempos de Santa Rita, quando íamos caçar e depois, cansados mas alegres, sentávamos à beira do riacho. Ali estávamos também caçando: caçando homens, aqueles paraguaios com cara de índio, a quem matávamos se ódio mas com fúria, essa fúria que a guerra bota no coração dos soldados. Matávamos porque queríamos nos vingar da guerra, das nossas lembranças, do medo.

“Acendemos os cigarros. Eu olhava a lua mas já não pensava em Livia. José Henrique continuava de cabeça baixa, riscando o chão com um graveto. Que estaria pensando naquele instante? Santa Rita doía na lembrança. Um dia eu tinha perguntado a José Henrique: “O que é que você mais ama na vida, homem?” “Esta terra” – respondeu ele. “O cheiro desta terra, os cafezais quando estão floridos, o cheiro de estrume de boi, o capim que cresce na serra, o rio que passa nos fundos da fazenda.” Quem sabe se ali no acampamento, a apenas um tiro de fuzil do inimigo, ele não estava sentindo o mesmo cheiro?”

O velho Aprígio tornou a cuspir. Descruzou as pernas e ficou olhando o bico da botina:

– Bem. Como eu estava dizendo, foi durante a noite que antecedeu o combate...

## CLÁUDIA

Oh, meu Deus, de que é capaz o coração com fome de amor; de que somos capazes quando tudo está perdido, em absoluta escuridão e, de repente, descobrimos uma réstia de luz a nos ferir os olhos – disse o velho Aprígio de Azevedo. – Assim nos sentíamos, jovem; assim víamos a vida naquela hora e buscávamos um pouco de compreensão, como a criança que, acordando de um pesadelo, em meio ao silêncio e ao desamparo do quarto mergulhado no escuro, anseia pela mão que lhe acaricie os cabelos úmidos de suor. Era exatamente a nossa situação, pois nossos ouvidos retinham ainda a fuzilaria e o bombardeio desesperados; nos-

sos olhos nem sequer poderiam ficar cerrados, pois tudo recomeçava como antes, passando lentamente: ali estava o jovem de cabelos negros fixando desesperadamente o cotoco sangrento de onde haviam retirado seu braço; ali estava, imóvel o cavalo com os miolos de fora e um filete de sangue negro e espumoso que descia entre os olhos vidrados. E os cadáveres? Os cadáveres insepultos, o fedor dos corpos em putrefação, os gemidos e os gritos que nos provocaram náuseas e desejo de vomitar?

“O calor subia da terra e ficava agarrado na gente; o suor escorria pelo corpo todo, empapava nossos rostos, onde as moscas se pregavam com ansiedade. Inútil tentarmos tirá-las – logo voltavam, rodopiando, zunindo, batendo em nossos olhos como se estivessem presas a uma vidraça.

“Sim, eu pergunto, como perguntava então, o peito oprimido, um nó sufocando as palavras na garganta, eu pergunto: que mal fizemos para conhecer o inferno? Erramos tanto para que nos castigassem dessa forma? Ah, Deus, dai-nos de volta os dias que ficamos, livrai-nos desse medo que nos devora, pois o que desejamos, Senhor, o que desejamos ardentemente é a vida que deixamos em nossas terras, nosso lar, queremos ser apenas o que sempre fomos.

“De madrugada, porém, quando a barra do dia já se anunciava entre as árvores, subitamente, tudo serenou. Talvez eu tivesse adormecido, não sei. Movi os lábios e os senti pastosos. Procurei abrir os olhos e fiz um esforço exaustivo para enxergar o que estava à minha frente: todavia era ele – a barba enorme, o dólmã rasgado à altura do ombro, os braços caídos ao longo do corpo e, rindo, no entanto. “Então? Safou-se desta?” Não sei que sentimento suas palavras me havia provocado, sei apenas que as lágrimas vieram aos olhos, gemi, quase gritei, não porque a perna me doesse terrivelmente, mas porque ele estava sorrindo e sabe Deus como naquele instante eu necessitava de um sorriso. “José Henrique!” – exclamei. “José Henrique!” Atirei-me nos seus braços, embora qualquer coisa me dissesse que eu estava louco, que não era possível aquela presença tão verdadeira. “Diabo, estás ferido, vê só como sangra a tua perna esquerda”. Que me importava a perna esquerda, se estávamos juntos novamente, vivos, como nos velhos tempos de Santa Rita!

“Sim, meu Deus, nem tudo estava perdido, o passado ainda me prendia por um único fio, eu não estava tão só. “E o batalhão, José Henrique, onde está o batalhão?” Ele ergueu o braço e durante um instante seus olhos se fixaram além dos campos iluminados pelo amanhecer. A fumaça ainda pairava como um névoa, na linha do horizonte uma carreta se afastava lentamente, uma árvore tombara a menos de vinte metros de onde estávamos, e o silêncio, o silêncio era como uma coisa maciça que pudéssemos ver e apalpar, cheirar. E como cheirava,

jovem, como cheirava a podridão – corpos queimados, corpos putrefatos, tudo isso misturado ao fedor acre de pólvora e fumaça que o vento carregava.

“Assim, partimos. Partimos, não; saímos sem destino certo. Queríamos fugir daquele campo varrido pela morte, fugir daquelas mãos e braços mal enterrados que, aflorando à terra negra onde jaziam, parecia acenar-nos com desespero; fugir sempre, meu Deus. O futuro não importava. O passado, sim, o passado é que nos feria no corpo e na alma, e antes de mais nada deveríamos livrar-nos dele.

“Já era crepúsculo quando vimos a casa: muito branca, de linhas cunhadas mesmo nas entressombras da tarde. Por Deus, como sou capaz de descrevê-la agora exatamente como era naquele momento: a última claridade do dia caía de cheio sobre as janelas, espalhava-se pelo curral defronte, onde duas reses de cabeças pendidas mordiscavam o capim amarelecido. Um cachorro levantou-se ao avistar-nos e, arrancando um bocado de poeira do chão, veio ladrando ao nosso encontro. Havia também a estrebaria, a horta nos fundos, a moradia dos escravos, um imenso pau d’arco depenado de folhas e galhos como se balas errantes por ali houvessem passado.

“Quase chorávamos ao contacto de todas essas coisas. E eu me perguntava: - seria possível ainda encontrar paz? Seria possível ainda gozar aquela tranquilidade depois do que havíamos experimentado? Seria possível ainda encontrar gente, cheiro de comida, de bichos, um cheiro que não tivesse sido contaminado pela podridão da morte?

“Caí no chão e comecei a soluçar. José Henrique procurou amparar-me. Eu não queria sair dali, por Deus! Queria estar bem junto da terra, senti-la acariciando minhas faces, sentir seu cheiro, possuí-la entre os dedos.

“Quando dei acordo de mim, já era noite e *ela* me trouxe um prato fumegante. “Tome a sopa” – disse-me. “Quem é a senhora?” Não respondeu: sorriu e deixou o quarto. Ouviu o rumor dos sapatos se afastando – rasc, rasc –, o bater da porta, a luz subitamente desaparecendo e o quarto mergulhando na sombra. Todavia, mesmo no escuro me era possível reconstituir detalhe por detalhe seu rosto, seu sorriso, aquele gesto marcado pela mecha de cabelos que lhe caiu à testa quando se curvou para me entregar o prato. Jamais a esquecerei, mesmo que viva cem anos, mesmo que participe de outra guerra contra os paraguaios, mesmo que...

“Bem. Me responda agora, que faria você? Muitas vezes me pergunto: que faria alguém se estivesse na mesma situação? Ela tornou a aparecer naquela mesma noite. “Está mais calmo?” Não respondi. Que adiantava responder? Sua mão quente e macia correu minhas faces, deteve-se na testa, sorriu. Tornou a sair do quarto. Então a desejei como não podia desejar outra coisa no mundo. Imaginei-me naquela noite mais de cem vezes a acariciá-la; imagi-

nei-a comigo, não naquela fazenda, tampouco em Santa Rita, mas numa cidade inexistente e num tempo que jamais existiu. Estaria com febre, estaria à morte?

“Às vezes, de noite, acordo e ouço seu nome – como se alguém o soprasse aos meus ouvidos: Cláudia, Cláudia, Cláudia... E, no entanto, jovem, acredite-me, não a desejei como um homem naquela situação poderia desejar uma mulher. Não, por Deus! Sentia-me exausto de mais para que o animal despontasse em mim. Queria-a de outra maneira, era uma fome de amor que sublimava o próprio desejo, embora isso possa parecer estranho. Sentia o coração vazio, sufocado, e queria libertar-me, tornar a ser eu mesmo – como fui e como jamais poderia ser, depois de tudo aquilo. Cláudia. Ela voltou na manhã seguinte, horas depois, ao entardecer, de noite, na outra manhã.

“Lembro-me agora da tarde que antecedeu à nossa partida. José Henrique parecia ansioso por juntar-se à nossa companhia, que deveria estar acampada não muito distante. Na varanda, enquanto o crepúsculo rubro dissolvia árvores e campos, enquanto meus pensamentos divagavam e meus olhos procuravam reter cada coisa que me trouxesse mais tarde a lembrança daqueles dias, sim, enquanto presenciava a chegada da noite, uma noite que para sempre se integraria nas minhas, vi Cláudia aproximar-se, leve, sempre sorrindo, o vestido ligeiramente ondulado pela brisa que soprava do campo. Deveria dizer-lhe tudo? Deveria falar-lhe do que estava sentindo tão ardentemente? Não tive coragem. Resolvi deixar para mais tarde, quando seu pai se recolhesse – o que acontecia muito cedo, antes mesmo das oito horas. Não quis jantar. Quando ela me perguntou por quê, nem lhe respondi, pois, confesso, raras vezes lhe dirigi a palavra. Sua presença me confundia. Estupidez, reconhecia. Mas, que podia fazer? Como já lhe disse, a guerra fizera de mim outra criatura. Era jovem demais para suportar com serenidade o peso de toda aquela experiência.

“Mas, voltemos a Cláudia. Onde estava eu? Bem. Naquela noite, acabado o jantar, tendo-se recolhido o velho, meu coração começou a bater mais apressado. Cada minuto que se passava fazia crescer a minha aflição. Mas, acontecesse o que acontecesse, eu lhe confessaria tudo – era uma necessidade que se erguia do mais fundo de meu ser. Indagava-me, todavia: por que ela não voltou à varanda? Teria ido dormir também?

“A casa estava silenciosa. Apenas, lá fora, no terreiro, um cão ladrou. José Henrique costumava dormir cedo, sabia. Mas Cláudia ainda ficava pondo a cozinha em ordem, costurando ao pé do candeeiro, ou simplesmente cantarolando.

“Amargurado, decidi recolher-me. Fui para o quarto, porém não dormi. Partiríamos antes do amanhecer, e por nada desse mundo eu desejava seguir sem primeiro falar-lhe. Cerrei

os olhos. Silêncio. Apenas o tique-taque do relógio da sala marcava o tempo. Virei-me na cama, tentando esquecê-la. Inútil.

“Levantei-me fora de mim e, decidido, atravessei o corredor. Iria ao seu quarto. Antes mesmo de começar a falar, pela minha expressão, ela descobriria que não era meu desejo ofendê-la. “Cláudia” – chamei baixinho. “Cláudia!” Nada, nenhum rumor dentro do quarto. Experimentei o trinco e a porta cedeu. Entretanto, mal dei um passo à frente, a luz do candeeiro apagou-se subitamente, como se alguém houvesse atirado qualquer coisa em cima dele. E, meu Deus, não foi difícil verificar que aquela coisa era um dólma de soldado.”

## CRISTIANA

Que sabem vocês a respeito de Cristiana? Ela é quase tão velha quanto a cidade e por isso guarda aquele silêncio de quem já considera inúteis as palavras. “A pobre está caducando” – dizem os filhos, os netos e os bisnetos de Cristiana. Estúpidos que são! Não está caducando, nem é triste. Apenas viveu o bastante para conservar os olhos baixos.

Às vezes, costumo visitá-la. Subo as escada, bato à porta: ela está na sala de visitas, em sua cadeira de balanço, os olhos semicerrados, vestida de negro.

É impossível identifica-la com a outra, a do quadro suspenso na parede, que sorri, e há quase um século contempla as mesmas cadeiras escuras de jacarandá, o candelabro, as cortinas de cor indefinida.

Aproximo-me, toco-lhe o ombro, digo:

– Boa noite.

Não responde.



Em 1866, quando José Henrique partiu para lutar no Paraguai, Cristiana ficou tomando contada fazenda e dos seis filhos, o mais velho não contando ainda doze anos. Os tempos não corriam bem: naquele ano a geada matara os cafezais mal nascidos; trinta dos cinquenta escravos da plantação haviam sido requisitados pelo governo, que os enviara para os campos do sul.

– Não importa – dizia Cristiana. – Terei a lembrança de José Henrique.

Ao anoitecer, sentava-se no alpendre, os olhos perdidos na noite. Ali casara-se, tivera todos os filhos – ali, sobretudo, havia nascido José Henrique. Outras vezes, na sala, sob a luz do candeeiro de querosene, lia e relia as cartas que ele mandava e era como se escutasse sua voz: pausada, clara e forte, falando das coisas que amava – as reses sendo conduzidas para os currais ao cair da noite, cafezais ondulando ao amanhecer, chuva cantando no telhado, o “pinheiro que plantamos ao lado da casa, lembra-se, Cristiana?...”

Nesses instantes mordida o lábio. Não, não devia chorar.

Passou-se um ano. Alguns escravos haviam fugido, outros relaxaram no eito. Os olhos de Cristiana expunham enormes manchas e, durante as longas noites de vigília, as preocupações tombavam sobre seu espírito cansado.

Novo ano se passou. O mato invadiu o terreiro e o cafezal. Cristiana abria a velha arca, contava o dinheiro. Que seria dela se esse estado de coisas se prolongasse ainda? Nem tinha tempo para cuidar das crianças que, abandonadas, pareciam verdadeiros moleques, sujos, mal alimentados e rebeldes.

– Não tem importância – dizia.

Assim, no verão de 1969, certa tarde, estava no alpendre quando um vulto apontou na estrada. Vinha envolvido numa onda de poeira, erguida pelo vento. Cristiana ficou-o longamente. A medida que o vulto avançava em direção à casa-grande, sua ansiedade se transformava em pânico. Ergueu-se, mal pôde dizer:

– José Henrique!

Indiferente, ele subiu os degraus.



Não parece o mesmo homem – pensou Cristiana. Nos primeiros dias aceitou sei alheamento como uma consequência natural dos sofrimentos por que passara. Mas, agora? Que acontecia agora?

Via-o como um sonâmbulo, acordando de noite e saindo para o campo, de onde só regressava ao amanhecer. Outras vezes José Henrique trancava-se no escritório e aí ficava o dia inteiro, indiferente a tudo, mesmo a ela e aos filhos. Dera para beber, por outro lado. Nesses instantes, sentado na rede do alpendre, embora tivesse os olhos voltados para o campo, era como se olhasse para dentro de si mesmo.

– É preciso mandar limpar o terreiro – dizia Cristiana.

Ele não respondia.

– Os escravos estão relaxando no serviço – prosseguia ela.

José Henrique erguia-se:

– Depois.

Às vezes, ia a Santa Rita, prendia o cavalo na árvore fronteira à casa de Aprígio de Azevedo, chamava:

– Aprígio!

– Olá! Suba, José Henrique.

– Não. Vamos dar uma volta.

Caminhavam, embora mal trocassem algumas palavras: eram criaturas sem assunto; sentiam-se quase que envergonhados um diante do outro. Ali estavam as mesmas ruas, os lugares familiares de sempre, e, no entanto, sentiam-se como homens que habitassem mundos diferentes.

A cidade já não era a mesma, pelo menos para os que, como eles, haviam deixado nos charcos do Paraguai não a mocidade, mas alguma coisa que somente a mocidade lhes permitia possuir. Esperanças? Sonhos? Bem: a maneira de olhar a vida.

Onde as festas de antigamente, as pescarias, os bailes? Alguns dos companheiros daquele tempo ficaram enterrados nos campos do sul; outros emigraram – agora eram poucos os que tinham de suportar a lembrança do que haviam perdido.

– Bem. Até a próxima vez – dizia José Henrique.

– Adeus.

Aprígio via-o montar o cavalo e desaparecer na primeira esquina.



Uma tarde, Cristiana fixou os olhos tristes do marido:

– Qual é o nome dela?

– Cláudia.

José Henrique fez uma pausa e prosseguiu:

– Depois do combate em que Aprígio foi ferido, desgarramos da companhia e fomos andando, mortos de fome e sede, até que encontramos a fazenda. “Ela” estava no alpendre. Ela e o pai.

Silenciou novamente.

– Naquele momento sentia-me um homem liquidado, vencido, com o coração cheio de ódio. Por que estava lutando? Por que era obrigado a ver tanta desgraça ao meu lado? Sim. E

ansiava por alguém, por alguém que me gritasse aos ouvidos que nem tudo estava perdido, que o passado poderia ser recuperado. Esse alguém foi Cláudia.

– E agora, José Henrique?

Ele virou-se na cadeira:

– Assim que Aprígio pôde andar, tornamos a partir e não tardou muito descobrimos o batalhão acampado nas proximidades. Mas depois do que acontecera, após a revelação de que nem tudo estava perdido, já não podia suportar-lhe a ausência. Queria vê-la outra vez. Que se danasse o resto. Fugi durante a madrugada, andei o dia inteiro, estava a ponto de cair na terra, mas prosseguia porque era preciso encontra-la. Por Deus, eu a queria.

Levantou-se:

– Pobre de mim. Os paraguaios haviam passado antes que eu chegasse a vê-la novamente. A casa havia sido destruída, os campos queimados. Ela e o pai estavam mortos à soleira da porta.

Cristiana continuava encarando José Henrique. Ele continuou:

–Escuta, Cristiana: se ela estivesse viva não seria difícil suportar-lhe a ausência. Eu voltaria para Santa Rita, como voltei. E tudo continuaria no mesmo. Mas eu a vi morta e com ela alguma coisa também morreu em mim. Em nós, Cristiana.

Falara o tempo todo com os olhos voltados para a soleira da porta. De repente, encarou-a:

– Perdoa-me, mulher.

Cristiana não disse nada. Virou-se e olhou através da janela: os campos continuavam abandonados, invadidos pelo mato ruim, os cafezais secos, o pátio impregnado de abandono. Depois, falou:

– Acho que amanhã mesmo devemos nos mudar para a nossa casa de Santa Rita. Olha: as terras também já morreram. Tudo o que havia aqui está morto, José Henrique...