

A MULTIPLICIDADE DOS FOCOS NARRATIVOS EM MAINA MENDES

Ana Maria Gottardi Leal (UNESP - S.J.R.P.)

Húmido na manhã, o prédio de azulejo ressuma estrias de água que descem com lentura. Os vidros das janelas estão opacos e desenha-se com a ponta do dedo um arco de correr e o pau de guiã-lo. Em cima da cadeira pesada de arrastar, de assento aveludado e sombrio, estão as botinas de pelica de Maina Mendes, cujos dedos põem ainda entre si e o vidro, por sobre a rua, os círculos do barco a vapor e depois as lâminas de uma tesoura aberta.

(p. 11)

Desde esse parágrafo inicial e já no nível da enunciação, o romance Maina Mendes, de Maria Velho da Costa, revela sua insólita e peculiar natureza renovadora: a que se caracteriza pela tentativa de substituir certos modelos convencionais de romance, a começar pela organicidade lógica da narrativa.

A descrição pormenorizada que lhe dá início pode fazer crer que estamos diante de uma obra de filiação tradicional, no sentido em que teria para nos oferecer uma representação-de-mundo orgânica e lógica. Nada mais enganoso. O prosseguimento da leitura mostra logo que ali inexistente a série de eventos ordenados em sequência temporo-causal que define a intencionalidade "tradicional": expressar com clareza determinadas situações ou acontecimentos, ou melhor, certo enredo.

Mesmo por uma leitura superficial, Maina Mendes já se mostra identificado com uma das peculiaridades básicas do romance contemporâneo, a vontade estilística de libertar-se da história e o conflito que necessariamente surge entre a sucessão causal dos fatos e a ordem de apresentação dos mesmos. Entretanto, a "maneira" de Maria Velho da Costa vai mais longe: radicaliza o estilo atemporal e destrói as fronteiras entre tempo histórico e tempo da escrita; conseqüentemente minimiza da tal modo a ordem causal dos eventos que a matéria ficcional acaba sendo mais "texto" ou "escrituras" do que propriamente "narrativa".

Procurando a origem ou a raiz da fragmentação temporal e ausência de nexos lógicos em tal "escritura" ficcional, chega-se à conclusão de que tudo ali se

estrutura a partir de um elemento-base: o ponto-de-vista ou foco narrativo.

É da atitude em que se coloca o narrador, com seu ponto-de-vista privilegiado ou não, que tudo o mais decorre. Por essa importância é que elegemos aqui esse elemento estrutural para nossa análise de Maina Mendes.

O Foco Narrativo em "Mudez"

Estabelecendo as vozes narrativas através das quais a história nos é relatada, temos, primeiramente, o narrador externo:

A rua rebenta em gritos, em redes de galinheiras, perus assustados que se adelgaçam do pau que os comanda, vacilando em grupos abaixo de Maina Mendes. A rua para ali vai e por trás dela as coisas estão paradas de uma maneira fixa e precisa, de sempre, pois o espanador de arrancadas penas passa e passa o pano peloso, mas mantêm-se os braços em meio abraço negro dos cadeirões na obscuridade, os crochets que protegem e estiolam na luz parca, as volutas trabalhosas dos pés das mesas... (pp. 17-18).

Neste trecho está evidente a narração feita em terceira pessoa, por narrador não dramatizado, procedimento que predomina na primeira parte do texto, "A Mudez".

Em quatro capítulos (VII, IX, XI e XII), este foco cede lugar para o de narrador dramatizado:

Vão me abrindo espaços afáveis e já o saudar-me das mais tenras se compõe na candura devida a seus amos. Já o braço que este me toma em afoiteza é logo solto, surpreso de estar eu ao corrente, sabedor, precavido. (p. 83).

A narração varia assim de um ponto de vista de impessoalidade e objetividade que se assemelha ao olho de uma câmera de filmagem, ao de um narrador onisciente, que revela perfeito conhecimento das personagens, apresentando inclusive visões interiores.

O narrador impessoal do primeiro caso apresenta-nos a personagem Maina Mendes mergulhada entre objetos. Um dos melhores exemplos desta atitude narrativa encontra-se no trecho abaixo, onde adquirem relevo especial aspectos visuais, como os efeitos luminosos e cromáticos:

No corredor. Luz de manhã já alta, amarela portanto fora e dentro amarela apenas onde incide, e que se cruza aí com a luz branca das janelas do lado da rua onde essa luz, a amarela, por a altura do prédio, azul de o azulejo o ser, não chega, e é desse lado branca e azulada. É

outra luz. No corredor estão ambas. Uma a vir oblonga, azul e a espraiaarse... (p. 87).

Mas é evidente que mesmo numa narração impessoal a individualidade do narrador faz-se sentir, pois a mostra da realidade implica sempre a seleção de determinados traços e, por conseguinte, a eliminação de outros. Entre os elementos selecionados podem estar, por exemplo, indicações da psicologia da personagem, como neste passo:

Muitas crianças o fazem na mesma manhã de Outubro a vir, mas nenhuma com tão pouca alegria e tão quieta ira (p. 11)

Ao mesmo tempo certas palavras ou certo tipo de adjetivação começam a nos indicar a opinião do autor implícito sobre determinados aspectos da coisa descrita. Logo na apresentação de Maina Mendes, temos:

De compostura grave, paramentada de boneca limpa... (p. 11)

Dessa descrição o narrador passa a um sumário de características psicológicas de Maina:

Maina Mendes distingue-se ... por uma qualidade de fero amuo marcado desde o início, pela firme constância em desapontar, não pela vivacidade, mas pela parcimônia e pela contenção levadas até ao absurdo.(p.12).

Quando a voz do narrador se confunde desta maneira com a voz do autor o seu discurso adquire a qualidade da veredicação, que aumenta a medida que o narrador demonstra completa onisciência:

Apenas Maina Mendes jamais seria amante em espaços curtos, nos climas sóbrios dos tempos e da zona de gentes em que nascera, criatura demasiado habitada por heranças outras, tenaz na ímpia solidão e avessa à domesticidade. (p.13)

Nota-se ainda um tipo de descrição conjetural, com uma aceitável aparência de objetividade, mas que se aproveita dos benefícios do comentário. Enquanto trata das aparências, ou superfícies, comenta. Assim acontece ao referir-se à mãe:

e os olhos sem presença, como se foram sō a retina de um animal cordato que se afina a pelagem, diariamente acochado pela mesma carga de seu encanto e mansidão... (p. 13)

Esta passagem da impessoalidade para a onisciência interessada no des

vendamento interior, verifica-se igualmente na descrição de outras personagens: Hortelinda, Dália, Ruy Pacheco e até mesmo Maina.³

Nos Capítulos VII, IX e XI, a visão narrativa realiza-se através do modo de Maina, por meio da técnica de fluxo do pensamento:

Como todo o ar contido entre as quatro paredes forradas de damasco puro e o estuque rico no pouco que dele deixa entrever o fulgor das muitas velas acesas, e seus reflexos no vidro cortado em pingentes, e nesta esfera burilada exactamente ao centro, e ainda no soalho, onde do lado de dentro está o mesmo negro traçado de branco do brilho dos sapatos ofiladíssimos nestes pés aqui, como o ar é de ouro. (p. 77)

Vemos aí os fatos limitados pelo ponto de vista em que se coloca o narrador e por seus valores.

Narração semelhante aparece no Capítulo XII, onde temos o fluxo do pensamento de Hortelinda pouco antes de sua morte:

não foram as engelhas e os borbotos nas mãos que eu le diria ali queda e feita grossura mesmo ao canto que fora eu a limpá-la não havia de estar-le ali preta queda ao canto sem conta os dias e não morre esperava espera que não te vejo comer coisa que valha peluda podes pendurar-te das patas à teia que eu bem te vejo descida ao remanso da tarde atão sô a Maininha cá está e eu bem te deito os olhares não estivera eu tolhida e le diria e co vasculho havias de ver tinhosa aí à espera escolheste bom canto que ela tem a mira posta em mim e no dizer de manso MELHORA ROSA VELHA PÔE-TE BOA menina menina nem sabe se a ouço que eles disseram-le ... (p. 121)

Há que se considerar que uma visão interior, de certa forma, transforma a personagem em narrador. Sua mente é devassada, momentaneamente, a palavra lhe é dada. Entretanto, nestes casos, não poderíamos falar, exactamente, em narração em primeira pessoa, mas, apenas, considerar aquelas personagens como "refletores", segundo denominação de Henry James.⁴ Seriam "centros de consciência" através dos quais o autor filtra a sua narrativa; estariam refletindo a realidade através de sua visão particular.

A narração dramatiza-se, ainda, em duas situações principais, nos dois diálogos, entre Maina Mendes e Hortelinda. O primeiro diálogo é muito significativo, pois é das poucas vezes em que Maina fala sobre si mesma, dando directamente uma visão de seu interior:

-- Sempre se acaba o que não presta, mulher, e não é do querer de homens de vinho fino e siso palavreiro que espero. Não há neles querer

bem a isto, o ter onde acoitar a pena, o esfregão negro que trago dentro desde que me conheço, o lume sem serventia. Sô conheço querer que me não tolha na tua companhia e não busquei homem mas guarida segura para seguir sendo sem dono e sem repouso que me quebre. (pp. 92-93)

Além destas variações de foco, há a mudança de perspectiva do narrador não dramático, que permite ao leitor identificar-se com a personagem cujo olhar é seguido pelo narrador. O recurso está bem claro no capítulo sobre Ruy Pacheco. Apenas Maina Mendes percebe a verdade, enquanto os comentários do pai e da mãe devem ser considerados ironicamente:

e o primo, curvando as roupas quase vazias de corpo adiante

-- Louvado seja Deus, que vieste em bem, filho.

-- Sim, em bem, minha tia.

E a cigarilha treme e espalha-se pelo chão, em montículo logo desfeito, sua cabeça de pó de lume. (p. 64)

Com a mesma perspectiva temos os pensamentos e sentimentos de Maina a respeito do primo, configurando uma indicação segura do que ela experimenta:

E era ali, onde cresce agora entre peles vagas um pomo solitário no pescoço, ali o espaço cheiroso a quante entre a gola do dólman e os cabelos húmidos da rua Era ali, onde os braços se enrolam moles um no outro e se sustentam mal, que a história embalada da bela Magalona e da padeira Brites aconteciam, e o corpo ancho de durezas se volvia covil de guerreira menina. (pp. 62-63)

Esta técnica de narração, se diminui a distância entre personagens e leitor, permitindo a este a ilusão de identidade que o leva a ter, a respeito de Ruy, os mesmos sentimentos de Maina, contrabalança-se com a presença do narrador onisciente, que lhe possibilita uma visão geral da situação, não limitada à de Maina. Este jogo lhe propicia perceber, em conluio com o autor, a ironia em relação aos pais da personagem.⁵

O Foco Narrativo em "O Varão"

Na segunda parte, "O Varão", há uma nova voz narrativa: o narrador é dramatizado, pois a narração se faz por uma personagem, o filho de Maina, Fernando Mendes. Fica, portanto, a nossa visão dos fatos, limitada à visão daquela personagem, sem qualquer comentário direto do autor. E como a personagem Fernando Mendes não tem conhecimento do todo a fim de sair de seus problemas pessoais para uma visão geral, a

tarefa de generalização é deixada inteiramente ao leitor, posto no mesmo plano de existência do narrador. Esta fusão às vezes explicita-se:

Pois recebi hoje uma carta de minha filha e jamais poderei contar-lhe para que velhice caminho, para que velhice vamos os do nosso tempo, para que dor tão funda, que estorvo ou esterco somos, aqui, brandamente submissos a estas palavras, nesta sala, nesta terapia dum discorrer que entendemos ambos, acadêmica paz da língua morta. (pp. 218-219)

Toda a segunda parte do livro é um monólogo do narrador no seu esforço de evocar corretamente o passado, numa procura de explicação e justificação do presente:

É antes o começo da forma envelhecida da esperança, provar com insistência que se foi, que se soube, que junto de nós foi, que não passamos em vão (p. 141)

O narrador parece fiel à verdade total da obra, suas normas parecem ser as mesmas do autor implícito. Não há distância entre eles, o que é uma indicação de que o leitor deve aceitar como verdadeiras as afirmações do narrador, o que exclui a possibilidade de ironia, mas por trás de muitas das falas sentimos a mensagem do autor implícito, como no seguinte trecho:

Ah, sim, somos precisos de gestos, a excelência de nossa mão-de-obra, a precisão artesanal dos nossos acabamentos, a exigência e higiene dos nossos interiores. Entendo o que me diz -- a aventura é hispânica e hispânica a desenvoltura e o desprendimento, hispânica a tragédia, não necessariamente ibérica. Terá razão, muitos de nós não partem rapidamente da tarefa que os ocupa, ainda que morna ou condenada. Não quis porém dizer-lhe que nos creio convulsivos. Apenas evasivos, de dimensão maior na grande evasão para um depois, um melhor e um outro. Povo de suicidas, povo talvez suicida, nos chamou Unamuno. (p. 171)

Também quando Fernando diz que a enfermeira da mãe chama-se Adélia, mas que a mãe a trata de Dêlia, repetindo isto várias vezes sem razão aparente e sem explicação, temos uma mensagem direta do autor implícito ao leitor, que, com o conhecimento anterior da história, estabelece a equivalência Dêlia-Dália, a empregada da casa de Maina, quando esta era menina.

A narração instaura, portanto, dois planos com duas vozes narrativas: de um lado o esforço de evocar corretamente o passado e de certa forma reviver os sentimentos, e, de outro lado, a visão atual, que analisa e procura dar sentido aos fatos.

Ao relembrar a mulher, diz Fernando Mendes:

Eu cria então que ela era pureza e inocência, presença luminosa e gratuita do fantástico, coisa naturalmente acontecida para gratificar-me a aridez dos estudos, a paixão sombria e sem qualquer leveza com que aquela cidade resguardava seus escombros de seus proprios olhos. Segui a e esperei-a pois com um amor leve, no recreio que ela era para a vista e para o coração. (p. 197)

Logo depois dá um sentido ao evento lembrado:

Fraude ou gosto insensato da derrocada foi o viver com ela sem paixão, nesse tempo... Fraude pois, meu casamento. (p. 198)

Nesse plano de análise dos fatos passados, há trechos em que parece haver distanciamento entre o narrador e o autor implícito, de cujas normas aquele se afasta, não sendo mais possível considerar suas afirmações como fidedignas (reliable).

Além desse jogo de distanciamento entre o narrador e o autor implícito, observa-se nesta segunda parte uma interposição de textos. Isto se dá no Capítulo VIII (trechos de uma carta de Matilde entremeados na narração de Fernando Mendes) e no X (trechos de uma redação escolar de Matilde).

Ambos os textos constituem vozes narrativas; na carta, Matilde torna-se um narrador em primeira pessoa, que nos dá diretamente a sua visão das coisas, e, na redação, há referências à história de Portugal, com certas ironias que nos fazem pensar num comentário disfarçado do autor. Um exemplo:

Mas agora alguns são comunistas e também vai haver os cosmonautas. Eu gosto muito dos Descobrimentos. Eu acho que os Portugueses deviam ir nos foguetões mas é preciso ser muito forte e alguns ficaram fracos das especiarias e também do escrobuto. (p. 247)

O Foco Narrativo em "Vaga"

A terceira parte, "Vaga", apresenta três vozes narrativas, correspondendo a cada uma delas a cada um dos três personagens principais: Maina, Fernando e Matilde.

A primeira voz manifesta-se em narração totalmente impessoal, pois consiste numa notícia de jornal comunicando a morte de Fernando Mendes. A segunda é constituída pela transcrição de uma carta de Matilde. Tem o efeito de uma narração em 1ª pessoa, com a visão dos fatos limitada por esta personagem.

Em ambos os processos, há uma aproximação entre autor implícito e leitor, pois a carta ao pai vem inserida na notícia da morte deste. Isto distancia o leit

tor das personagens, possibilitando-lhe apreciar a ironia da situação.

O livro termina com uma visão interior de Maina Mendes, por meio do fluxo de pensamento da personagem, sem qualquer intrusão por parte do autor. Assim, este não fornece ao leitor um comentário final que dê o sentido do texto. A tarefa de generalização cabe ao leitor.

Sintetizando, diríamos das três partes do livro, sob o aspecto do foco narrativo, que:

A primeira parte caracteriza-se pela polioscopia, com predominância da narração impessoal, objetiva, no sentido da não intromissão do autor implícito. Note-se que mesmo na narração onisciente, nas visões interiores, o narrador limita-se a descrever, não auxilia a compreensão da personagem com nenhum comentário ou julgamento.

A segunda parte caracteriza-se por uma focalização fixa, pois toda a narrativa é feita por um narrador em primeira pessoa. Mesmo os textos intercalados em seu monólogo (a carta e a redação da filha) não podem ser considerados uma transgressão a este código narrativo, pois são textos pertencentes ao narrador, dentro dos limites referenciais próprios dele, podendo assim, hipoteticamente, fazer parte do seu discurso.

Na terceira parte retorna a polioscopia, com um texto de jornal, linguagem não literária e, logo, narrativa objetiva e impessoal; uma narração tendo Matilde como observadora e, finalmente, uma outra que acompanha o fluir da corrente de pensamento de Maina.

Assim, podemos concluir que o elemento estrutural do romance, representado pelo foco narrativo, caracteriza-se pela focalização variável e múltipla⁶, já que a focalização não se mantém idêntica e fixa durante todo o romance, o que em termos de significação, constitui um dos fundamentos da ambigüidade que atravessa todo o texto.

Os Marcadores da Fala das Personagens

A ambigüidade proporcionada pela conjugação, na obra, de diferentes vozes narrativas, complica-se, e, ao mesmo tempo, reflete-se nos diferentes registros da fala das personagens.

Há, na caracterização das personagens, mais propriamente na apresentação de seus pensamentos, um cruzamento e, às vezes, fusão, do discurso direto, do discurso indireto e do discurso indireto livre, com um evidente predomínio do discurso direto, o que propicia ao texto uma carga de expressividade mais acentuada, o caráter mais vivo, mais espontâneo, menos lógico da linguagem oral. As cenas são visualizadas como fatos acontecendo e não como fatos memorizados.

O discurso direto realiza-se através de várias formas linguísticas, a

começar da utilização dos verbos dicendi ou seus substituintes dos quais damos ape nas alguns exemplos existentes na primeira parte:

O rapaz ri-se muito e mais e já soluça e segue a virar-se ainda, que o homem já grita . 'anda, besta!' A carroça vai chiando no peito de Maina Mendes que repete ...: 'rapaz da rua, ô rapaz da rua, rua , rua... ' (p. 16)⁷

A Hortelinda ... grita muito, 'Jesus, acudam que a menina está com o ralo', e grita muito a Hortelinda. (p. 29)

Maina Mendes repousará o grande corpo dos ademanes de raíinha no banco ali e a cabeça armada em cuias dum negro sem matiz na pedra fria e lhe dirá:

-- Havemos de ir embora, minha rosa velha. (p. 73)

As narrações em primeira pessoa, que são os monólogos de Henrique, apresentam também, por esse meio, a atualização de fala de Maina e de seu filho:

E dizes de novo, rindo, teus olhos cosidos com a pedra e o sobrolho alteado deles como se todos os dias vieras a esposar o que não conta, dizes 'Senhor, se assim o quer, case-me com seus temores'. (p. 98)

Em outro capítulo, esta inserção de um discurso direto no discurso di reto que é o monólogo, principia com

Hoje me disse o menino 'pai', pela vez primeira... (p. 114)

e continua, reiteradamente por várias páginas:

que já diz 'pai' (p. 114)

O menino diz 'pai' em meu joelho (p. 115)

já o menino diz 'pai' (p. 115)

O menino suga a mãe e diz 'pai' (p. 116)

Já o menino diz 'pai' (p. 116)

'pai', 'pai', ora 'pai', meu menino (p. 117).

Essa reiteração da fala do menino em discurso direto indicado pelas aspas, enfatiza a emoção do narrador-personagem, a importância do fato para ele, fato que será preci pitador da atitude que tomará em seguida.

As inserções assumem maior complexidade formal quando se omitem os

os verbos dicendi, seja em visões de dentro da personagem, seja em descrições de fora. O procedimento pode ser verificado nas duas passagens seguintes:

Hortelinda não mexe. Sorve demorada o que lhe parece companhia ou pas-
sado vivo, teme-se suspirosa do desrespeito consentido, gozosa de ver
desfeiteada pela filha a criatura enorme e cãlida lá dentro, a patroa
nem amada porque de fraco pulso, larga rēdea, apenas a patroa de fa-
las em fio de água, pousona e tão manhosa de doçuras. 'Minha rica san-
tinha, se a mãezinha lhe ouvisse'. E escanchar-se a rir e a acabanã-la,
a esticar-lhe o folho quebrado do ombro, 'quer uma rodela de paio,
quer' e funga nas costas do punho estriado de lexívia e pomada Amor,
que o não sabia saiba a mãezinha, que o não sabia'. (pp. 26-27)

O odre azul onde ela bate o punho deita-lhe nos ouvidos azeite quente,
'Jesus que me morre', azeite quente que lhes passa aos olhos em dor
grossa. Na cara, do comichar do corte mínimo do anel da mãe, 'Jesus,
filha, que eu mal te toquei', saiem baratas loiras mas muito moles.
Ao ir-lhe pelo bibe, sobre o branco bordado se vão tornando aranhas
de roxo espesso. Não morrerã, não morrerã, mas a cozinhã está podre e
ela ali. Não morrerã. (p. 29)

Observe-se que o trecho grifado reflete o pensamento de Maina; é de
seu ponto-de-vista que a cozinha está podre, e, portanto, seria o caso do discurso
indireto.⁸

Em outros casos de discurso direto, há a substituição dos verbos di-
cendi por outros verbos ou expressões mais específicos, que configuram a atitude psi-
quica da personagem. São exemplos:

glória a de Maina Mendes, atijando com seu cante cavo as fundas an-
sias dos boqueirões no fogão de lenha, glória de tisanar bonecos de
carnes flácidas em monos rijos de estralejar nos dentes, ela a debi-
queira. 'Que linda falua, que lindo luar'.... (pp. 24-25)

Maina Mendes, absorta, os membros do corpo a fritar esparsos pela me-
sa luzida, apressa a voz para 'As irmãs do padre cura'.... (p. 25)

Maina Mendes atalha então a cantata com a palavra pedregosa e certei-
ra, seu lema tomado de empréstimo da Hortelinda em primórdios. 'Albar
de-se o burro à vontade do dono'. (p. 26)

Nestes trechos, as falas (ou canto) de Maina Mendes adquirem signifi-
cados não pelas palavras usadas, mas pelo contexto, pelas expressões que as introdu-
zem. É a situação que informa da alegria de Maina no contacto com o que é primitivo:
o fogo e falas rudes, fixadas oralmente através dos tempos pelo povo inculto. Assim

como acontecia com os verbos dicendi, seus substitutivos equivalentes também se omitem e, assim como havia inserções junto com aquelas elipses verbais, aqui também acontece o mesmo.

Vacilante e pensado com vagar, em meio em muitas outras linhas de pensar inacabado, o dever de que as que lhe nascessem fêmeas fossem se nhoras a ajeitar, a mãe diminui-lhe o nome, encolher a quer e tolhe-la ao fofo e à compostura, os bandôs pesados e afinal em seu lugar medido. 'E paio, filha, Maininha, paio, ã Hortelinda! (p. 27)

Dentro do contexto, a fala da mãe, que ã primeira vista parece carinhosa, através do diminutivo, adquire um outro significado, a tentativa de oprimir o que é instintivo.⁹

O discurso indireto aparece também em alguns casos, como no trecho:

Maina Mendes dorme, o queixo agudo descaído no folho de flanela. Estã contando e seriamente a escutam, que nasceu num castro esboroadado e negro e que na alba desse dia, os cavaleiros eram em pousio e os troços da ponte levadiça boiavam pejadados de salamandras sobre o fosso varrido do temporal.

E tagarela bem e ouvida com justeza, do mofo e vento que aĩ eram e vai crescendo no berço de loureiro, entre linhos de mao e mastins guardadores das ratas que virão ao cair das sombras. (p. 39)

Também há casos de discurso indireto com inserção, caracterizada agora pela introdução do discurso direto, como no trecho:

Maina Mendes cantarola de voz rouca, grave para a goela de apito que a Hortelinda lhe diz ter, 'Credo menina, tão caniço de pescoço e um ronco assim' (p. 24)

O discurso indireto livre também marca a sua presença. Uma de suas realizações está no exemplo seguinte:

A Hortelinda tolhida, a boca mal cerrada, espera num torpor reles, tristemente, junto ao armário dos restos. Pousa-lhe uma varejeira na mão e ela sacode-a, que o não saiba a patroa. (p. 28)

A frase grifada tem uma entoação flagrantemente optativa, ainda que não haja ponto de exclamação, e representa um desejo expresso pela personagem inserido discretamente, sem qualquer sinal indicador, no discurso indireto em que o narrador estava relatando os fatos.

No trecho em que o narrador vem, através do discurso indireto, descrevendo interiormente a personagem Dália, temos:

Que mais dava? Nenhuma de suas gentes conhecera tais asseios, boas prendas, calçado justo onde outrora a tamanca. E o medo velho deixá-lo, que a coisa miúda está muda há mais de um ano. (p. 36)

A interrogação expressa a dúvida de Dália e mesmo a expressão: "E o medo velho deixá-lo" é uma decisão expressa diretamente pela personagem. E ainda no trecho:

E o cabelo já concertado desfaz-se junto a fonte esquerda, para crescer. Mais um aperto enredado que tomará luz, tirará volume? (p. 13)

Dá-se o mesmo que no caso anterior; a interrogação expressa a dúvida da mãe, encaixa da no discurso indireto.

Os discursos costumam, pois, entrecruzar-se, inserir-se e, às vezes, fundir-se. No Capítulo V, em que é focalizada uma conversa entre o pai, a mãe, Ruy e Maina, há uma fusão de discurso direto e indireto, produzindo uma superposição de planos do real. O discurso direto, narrando o diálogo entre o pai, a mãe e Ruy, constitui o tempo histórico da narrativa, enquanto o discurso indireto focaliza os pensamentos de Ruy e de Maina, proporcionando uma "subconversa",¹⁰ que oferece o verdadeiro sentido dos fatos. O diálogo em discurso direto é representado por poucas falas e apresenta as idéias convencionais do mundo burguês em relação à guerra, particularmente as guerras colonialistas, como uma situação em que se realiza o heroísmo do povo português. Isto fica claro na troca de palavras entre Álvaro Mendes e Ruy Pacheco:

-- Sereis lembrados, meu rapaz. Heróis como o Capitão Couceiro, vós todos o fostes.

-- Era nosso dever, meu tio, e a fama é coisa pouca. (pp. 59-60)

Já a narração em discurso indireto dá o tempo revivido; focaliza as recordações de Ruy, oferecendo a verdadeira imagem da guerra; e mostra as recordações de Maina, que sugerem a decadência psicológica do primo; esta oposição deixa patente a ironia que existe na defasagem entre a mitificação (realidade convencionalmente aceita) a respeito do primo ("herói") e a verdadeira realidade da sua situação interior:

ali está retornado em escorrido vulto. (p. 53)

A técnica utilizada possibilita a apresentação da realidade em várias camadas: a aparente e as subjacentes, o confronto entre elas e o desmascaramento das convenções.

NOTAS:

1. Costa, Maria Velho da. Maina Mendes. Lisboa, Moraes, 1969. As citações e indicações de página remetem a esta edição.
2. Forster, pp. 93-94: "A plot is also a narrative of events, the emphasis falling on causality The time sequence is preserved, but the sense of causality overshadows it".
3. Verificamos na página 26 a descrição de Hortelinda, na página 36 a descrição de Dália. Ruy Pacheco aparece numa conversa com os tios, servindo o diálogo como pretexto para que o narrador nos mostre "flash-backs" em que Ruy se recorda da guerra em Angola. Todo o capítulo é uma alternância entre diálogo exterior e visões interiores da mente de Ruy, recurso através do qual o narrador descreve a guerra. Pode-se considerar estes "flash-backs" como comentários disfarçados do autor implícito. O final do Capítulo XII é o fluxo do pensamento de Maina: "ah quem te encornara maldito e te afogara no mel com que me tentas a que fale um raio caia sobre ti que fazes morte de gado desta morte dela e no menino vais tendo posta de vaidade dessas ventas de enchido vai-te esterco fino bosta de palácio maldito sejas hortelinda hortelinda hortelinda hortelinda" (p. 127)
4. Booth, pp. 23-24.
5. Há também que lembrar uma outra importante voz narrativa, não só para esta primeira parte, mas para todo o livro: as epígrafes.
6. Polioscopia ou polimodalidade focal. Segundo Booth, vozes narrativas.
7. Os grifos que aparecem daqui por diante nas citações de Maina Mendes são nossos.
8. Mais exemplos encontram-se às pp. 14 e 44. No capítulo final desta primeira parte, constituído pelo registro do fluxo do pensamento desordenado de Hortelinda, em agonia final, surgem falas de Maina Mendes de Maina Mendes, em discurso direto, tendo como única indicação o relevo gráfico dado pelas palavras em maiúsculas. V. pp. 121, 123, 124, 125, 126.
9. Outros exemplos encontram-se nas pp. 25-26, 27, 34, 40, 45 e nos Capítulos VIII e X.
10. Nome criado por Nathalie Sarraute, designa "tudo que se passa nas mentes dos interlocutores paralelamente à conversa exterior". V. Perrone-Moysés, p. 80.

BIBLIOGRAFIA:

COSTA, Maria Velho da. Maina Mendes. Lisboa, Moraes, 1969.

BOOTH, Wayne C. The Rethoric of Fiction. The University of Chicago Press, 1973.

FORSTER, E.M. Aspects of the Novel. Harmondsworth, Penguin Books, 1968.

PERRONE-MOYSES, Leila. O Novo Romance Francês. São Paulo, São Paulo Editora, 1966.