

JOSÉ ALMINO

Inquietudes de um narrador culpado

Marli Tereza Furtado¹
Universidade Federal do Pará

RESUMO

O poeta e romancista pernambucano José Almino se revela, enquanto narrador, remoído de culpa diante da realidade. Observar as inquietudes desse narrador culpado nos romances *O motor da luz* (1994) e *Baixo Gávea – diário de um morador* (1996) faz-se o objetivo deste trabalho.

PALAVRAS-CHAVE: José Almino; narrador; culpa.

RÉSUMÉ

Le poète et romancier José Almino (de l'État de Pernambuco, Brésil) se révèle, en tant que narrateur, pénétré d'un sentiment de culpabilité face à la réalité. Observer l'inquiétude de ce narrateur dans les romans *O motor da luz* (1994) et *Baixo Gávea – diário de um morador* (1996), tel est l'objet du présent article.

MOTS-CLÉS: José Almino ; narrateur ; culpabilité.

Nascido em Recife, em 1946, José Almino, sociólogo, ex-funcionário da Organização das Nações Unidas em Nova York, desde 1991 vem nos apresentando obras instigantes. Em 1991, publicou o livro de poesia **Maneira de dizer**, em 1994, o romance **O motor da luz** e, em 1996, **Baixo Gávea – diário de um morador**.

Direcionando o olhar para seus dois romances, percebemos, apesar da especificidade de cada um, traços comuns de um autor consciente do fazer literário, grande leitor de literatura e, sobretudo, sensível com a palavra.

José Almino perfaz ainda seu trajeto literário, porém, enquanto narrador, se revela remoído de culpa diante da

¹ Dra. em Teoria Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), SP.

realidade. Observar as inquietudes desse narrador culpado nos romances já citados se faz o objetivo de nosso trabalho. Reflitamos sobre cada obra separadamente.

O MOTOR DA LUZ: AFLIÇÕES DE QUEM SABE DE SI

“Sei de cor e salteado as minhas aflições.”

Antonio Nobre (apud Almino, 1994)

Nos anos oitenta, após a anistia, houve entre nós um *boom* de literatura memorialística em que se retratava o período brasileiro de repressão política instaurado com o golpe militar de 1964. Tivemos, assim, narrativas de Fernando Gabeira, Alfredo Sirkis, Frei Betto e outros, timbradas pelo tom memorialístico de um narrador que narrava seu envolvimento na luta contra o regime político, razão de nefastas conseqüências para o narrador, identificado, então, com o autor de tais narrativas.

Bastante explorado, o gênero ultrapassou as páginas da literatura para o cinema e pareceu esgotado ao final da década. Entretanto, quase na segunda metade dos anos noventa, especificamente em 1994, vem a público *O motor da luz*, de José Almino.

E José Almino, também “voyeur incidental”, empurrado para o exílio pela trama repressiva brasileira, impinge ao texto a marca de um narrador reminescente de cuja matéria se resgata “toda a dor e o absurdo”² daquele momento histórico do país.

Ao contrário, todavia, de seus congêneres da década anterior, *O motor da luz* incomoda muito mais o leitor. Se aquelas narrativas se tornavam incômodas pela matéria narrada, capaz de causar náusea, revolta, medo, pavor no leitor, não lhe causavam estranhamento pela forma de narrar,

² João Moura Jr. Orelha final do livro de José Almino.

a qual quase sempre engendrava através de suspense um leitor já empático diante da possibilidade de apreensão “exata” do real. A narrativa de José Almino incomoda o leitor não só pela matéria narrada, como também pela forma de narrá-la.

Nossas considerações neste texto recairão sobre essa dupla capacidade de incomodar que marca a obra em foco de José Almino e preferimos nomear essa capacidade de tensão dissonante, nas trilhas de Hugo Friedrich (1978) que aponta a dissonância como tônica da lírica moderna.

Dividido em vinte pequenos textos intitulados diferentemente, mas sem enumeração, de imediato *O motor da luz* assoberba o leitor pelo fragmentarismo, recurso mantido até as últimas páginas e, a princípio, seu traço característico. Já no primeiro capítulo (assim chamaremos cada parte), o autor se mostra disposto a romper com o enfoque linear da temporalidade e da espacialidade, prosseguindo, então, na trajetória normal de romper com o princípio de causalidade, do que afluí uma “trama” recortada, com personagens desfeitas, sem nitidez convencional³.

Outro recurso a juntar-se ao fragmentário, e a reforçá-lo, que atua no estranhamento do leitor, é a enxurrada de citações de outros autores, cujos nomes, em sua grande maioria, são arrolados no final da obra.

No decorrer de uma primeira leitura da obra, muitas dúvidas nos instigam. À visível reminiscência de um narrador, questionamos o porquê do emaranhado de vozes a quem ele pede auxílio para narrar (narrar-se) sua matéria. Do mosaico de espaços (Nova York, Recife, Rio de Janeiro, Crato, ruas de Paris, praças de Sofia) qual parte quer ele enfatizar. Que personagem se propõe ressaltar? Deseja realmente plasmar o conflito de algum personagem?

³ Rosenfeld (1973) aponta a interdependência entre a dissolução da cronologia, da motivação causal, do enredo e da personalidade como modificação essencial à estrutura do romance moderno.

De qualquer forma, numa visão horizontal do texto (leia-se da primeira à última página), apreendemos, com um certo vigor, as hesitações de um narrador inquieto, camuflando-se através de elipses e de outras vozes, bem como escondendo sua trama atrás de alguns personagens. Daí vir à tona como conflito aparentemente central o “drama” de Valdério, que assume características de personagem principal, ocupando a voz do narrador em doze dos vinte capítulos do livro.

Tal como os espaços, um grande número de personagens é invocado pelas reminiscências do narrador: o Gordo, H., C., Thomas, amarelo sardento, Glebov, Jim Cornfield, Padrinho Simplício e tia Verana, tio Plínio, tia Laís, Noemi Arraes, Valdério, Maria da Paz, Valter, Adolfo, o homem que tinha nome de cachorro, Melânia, padrinho Xande, esposa de Xande... Com certa restrição, podemos dividi-los em dois grupos: o grupo que contém os da geração do narrador, que participaram da luta contra o governo militar, mais alguns elementos encontrados no exílio; e o grupo daqueles ligados de uma certa forma ao núcleo familiar do narrador e, por sua vez, a um passado mais remoto, associado ao Crato e a Recife.

Valdério, no entanto, se liga aos dois núcleos, pois, ex-dirigente do MR-8, morreu em 1983, três anos após o retorno ao Brasil, de onde fugira um ano depois de ter participado do seqüestro do embaixador norte-americano, foi também próximo do narrador na infância: “Assim, crescemos, eu e Valdério, mais ou menos da mesma idade, mais ou menos próximos um do outro” (ML. P. 47)⁴.

Sobre este personagem pesa o maior número de dados fornecidos pelo narrador. Como dissemos antes, ocupa espaço em doze dos vinte capítulos da obra, sendo que no cap. 6 (“Cariri, cariris”) seu nome aparece pela primeira vez e, depois, ou é retratado ou apenas reportado nos capítulos 7, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20. Mas nos capítulos 7 (“Traços”), 12

⁴ Usaremos a abreviação ML para o nome da obra em estudo.

(“Bairro Vermelho”) e 20 (“Desmantelos”), o narrador “recupera” fatos importantes da saga de Valdério, narrando inclusive de forma linear (veja cap. 12) parte de seu histórico familiar e fornecendo-nos a filiação de Valdério, nome dos irmãos, ocupação do pai, características da mãe, e uma descrição indireta:

Os filhos puxaram ao pai, no riso largo de dentes bons, no hábito, comum também a outros homens, de portar um trancelim de ouro com a camisa aberta, a primeira letra do nome próprio transformando-se em aliteração concretista. Como o pai e a mãe, eram caboclos de pele clara, olhos de mel e cabelos bons.” (ML. P. 46).

Ora, não escapa, então, ao leitor, que Valdério puxa na “trama”, de modo mais contundente, o ponto negro do período repressivo mais recente do país, uma vez que é dele a trajetória, esgarçadamente recuperada, do Crato para o exílio e das perambulações de Paris (chegou a ser internado para tratar de distúrbio nervosos) para a Bahia, onde foi assassinado.

Mas, também não escapa ao leitor a urdidura do narrador, pois, note-se, dentro do esfacelamento compomos a saga de Valdério Alexandre Araripe, e a dele, narrador, qual é?

Recuperamos do narrador: a infância no Crato. Juventude (?) em Recife. Exílio em alguns países europeus; trabalho na ONU em Nova York; convivência com diplomatas; retorno ao Brasil (Rio de Janeiro); o pai governador em certa época; traços esgarçados de alguns parentes (padrinho Simplício, tio Xande, tia Noemi)...

Por que estava exilado? Valdério o fora por ter dirigido o MR-8, por ter agido contra a ditadura, participando de lances ousados como o seqüestro do embaixador. Valdério teve uma causa e por essa causa se desmantelou.

Em virtude das perambulações por países europeus, pensamos ter sido o narrador exilado. Por que, no entanto, em 1984, quatro anos depois da anistia, ainda estava em Nova

York? Foi ele exilado por ter agido, ou pela ação do pai (o texto diz que o pai fora governador em tempos de Ligas Camponesas)? Pelo grau de intimidade com os participantes da luta armada (Valdério, Thomas) somos levados a pensar que foi um deles, mas nada temos para comprovar o fato.

Por outro lado, percebemos no narrador um sentimento de melancolia profundo, atestado menos pela presença constante da morte na obra, que por vergonha e tristeza, sentimentos que o tangem. Há um momento forte em que a vergonha se explicita. No cap. 4 (“Literatos”), o narrador plasma o drama de um sitiante, o “amarelo sardento”, arrendatário de um pedaço de terra de um engenho, que está na iminência de ser expulso pelo senhor. Este drama à José Amaro, de *Fogo Morto*, obra com que *O motor da luz* dialoga, também tem final trágico.

Atendido por ele, já que seu pai era governador e recebia em audiência, repartindo solicitantes por entre assessores e voluntários, tiveram os dois (narrador e sitiante) quatro encontros nos quais contrastam a inércia do poder e a derrocada do outro lado. A cada encontro, o sitiante relata uma nova violência cometida contra ele pelo senhor. Num dado momento, o narrador diz: “A vergonha não me deixava olhar direito seus olhos secos.” (ML. P. 21)

No último cap. (“Desmantelos”), enfocando Valter ao lado de Maria da Paz, a mulher, e do filho Valdério, o narrador nos confessa: “Uma tristeza difusa separava-me dele e dos seus” (ML. P. 71).

Pensemos nesse hiato entre o narrador e os demais. A inércia e a classe social separava-o do sitiante. A tristeza difusa separava-o de Valter e de Valdério. Não estaria “A tristeza” encobrindo, velando, a classe social e também a inércia de classe?

Afinal, por que produzir obra tão plena de marca pessoal e falar tão pouco de si?

Valdério é o contraponto do narrador, mais observador que homem de ação. Valdério foi homem de ação (mesmo a loucura pode ser vista como uma forma de inconformismo). Valdério é a neblina do narrador⁵. Olhando-o “agora”, pós-morte, recupera o narrador a culpa de uma geração que entendeu o momento histórico que vivia e sobreviveu a ele. Os que agiram e sobreviveram, engastam-se em dúvidas sobre sua parcela de contribuição na queda e morte de outros⁶: os que não agiram, ruminam a inércia.

Restava ao narrador a dignidade de reconhecer-se melhor no Gordo (ele fala em reconhecimento no cap. um, p. 12), que era medroso, de uma covardia quase caricata, de uma indisposição física para tudo, tinha a mania de concordar com o que lhe fosse dito, e pensava em oportunidades. Porém o Gordo alcança dignidade para o narrador, quando, estóico, dedicou-se aplicadamente a morrer do câncer diagnosticado. Soçobrou, pois, a geração do narrador.

Reflitamos melhor sobre a matéria de *O motor da luz*. Fragmentariamente., aflora na trama o conflito de uma geração traduzido na fórmula narrador *versus* os outros, sobre um momento histórico brasileiro.

Olhemos, entretanto, verticalmente a obra. De um plano mais aprofundado, emerge um outro drama do narrador: a luta com o fazer literário.

Para evitarmos excesso de transcrição, relevemos apenas três momentos que presentificam o embate entre matéria e forma, o drama da criação (o motor da luz? *Fiat Lux!*), que explica a obra.

A epígrafe introdutória, colocada em página especial, antes do primeiro capítulo, se recorta de Antonio Nobre e comenta o estado de um eu atingido por todas as doenças,

⁵ Em *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, Riobaldo diz: “Diadorim era a minha neblina”.

⁶ Era comum entre os militantes esquerdistas, depois de libertos, sentirem medo de, em delírio por causa das torturas, terem entregue companheiros.

desde o ódio ao tédio, moléstias d'alma para as quais não há remédio e, destaquesmos:

Nada compunha! Nada, nada, que tormento!/ Dir-se-ia acaso que perdera o meu talento;/ No entanto às vezes, os meus nervos gastos, velhos, convulsionavam-me relâmpagos vermelhos,/ que eram, bem o sentia, instantes de Camões! (ML. P. 9).

A epígrafe do cap. 18 é de Baudelaire. Retiremos parte dela:

Um dos pequenos defeitos naturais de Samuel era de se considerar como semelhante daqueles que soubera admirar; depois da leitura apaixonada de um belo livro, sua conclusão involuntária era: aí está algo tão belo que poderia ser meu! e de lá a pensar: e é, portanto, meu, havia somente um pequeno passo a dar. (ML. P. 65)

Esse texto explica o apossar-se das vozes alheias. José Almino não as está parodiando, nem compondo pastiches. Uma vez leitor, apropria-se da voz do outro, posto reconhecer ser dele também o narrado.

Há, contudo, momentos interessantes nesse apossar-se de vozes. A posse não se efetiva apenas em autores conhecidos, mas também em pessoas familiares, caso de tia Noemi. Vem de seu caderno de anotações a “melopéia ideal” (denominação do narrador) do casamento de Simplício Almino de Alencar com prima Verana (cap. 5); a garra de madrinha Lia (cap.15) e parte da história da narradora (cap. 18). É da mulher de Xande, no cap. 15, a voz que conta a história do empreendedor pertinaz, que foi Xande, padrinho do narrador, funcionário público, responsável pela construção de um Matadouro Modelo e, depois, da fábrica de beneficiar algodão.

Finalizando a amostragem sobre o drama da criação que envolve o narrador, observemos que no cap. 3 há uma fala dele sobre Thomas: “Criava, assim, um tom monocórdio envolvendo permanentemente sua vida e obra, uma neblina

que o tornava narrador, personagem, leitor e narrativa”. (ML. P. 18).

Creemos ser esta a chave para a leitura de *O motor da luz*. Encontra-se o narrador desiludido (destaque-se a sensação de ruína que envolve) e aflito... Apesar do fragmentário, cria ele esse tom monocórdio (as diferentes vozes se fundem em uma só, são de outros, mas também dele, enquanto leitor) para narrar-se. E ele e sua vida são sua matéria e se materializam por sua voz. Então a neblina que o torna narrador, personagem, leitor do mundo, leitor dos outros e narrativa, uma vez que instaura com sua voz a matéria contida em si, e esta flui, a despeito de toda a ajuda, conforme o fluxo de sua memória. Daí resulta a possibilidade de empregar à obra a observação de João Moura Jr.: “Trata-se, sob vários aspectos, de uma literatura de exílio: o do narrador fora do país, o do narrador na própria literatura — na dele e na dos outros...”⁷

A palavra reminiscência foi bastante empregada em nosso texto quando falamos em voz narradora e ela não esconde a imbricação de sua matéria com a matéria de vida do autor José Almino. Entramos, então, na questão: em que medida autobiografia dialoga com ficção?

Chamamos a atenção para o fato de que *O motor da luz* cumpre o que Antonio Candido (1987) observa sobre obras de Drummond, Murilo Mendes e Pedro Nava, que podem ser classificadas de autobiografias poéticas e ficcionais, porque alteram seu objeto específico e transpõem a esfera do pessoal (particular) para o geral (universal).

No caso de José Almino, atribuímos a sua narrativa a designação de uma certa autobiografia poético-ficcional posto também transpor a linha do específico em direção ao geral.

O narrador aflito da obra, encarcerado no drama da criação, tema cantado universalmente por grandes autores, não faz emergir apenas a dor de um eu específico. Como já

⁷ Segunda orelha da obra *O motor da luz*.

colocamos antes, temos a dor de uma geração e de um momento histórico brasileiro “plangendo as cordas” de mais este cantador nordestino. Há também o resgate da decadência de uma época, pois, a fábrica de Xande está de fogo morto e o sitiante-amarelo-sardento esperava a mercê de um poder que lhe assegurasse os direitos...

De todo o arranjo plangente da obra, que lhe garante alto grau de literariedade, o que já conta ponto para o fictício, brota, conforme Francisco Alvim (s.d.) um “estupendo arrojo lírico” e temos momentos de bela poesia:

Agora tornara-se claro que o futuro não se organizara em torno de nós. Tudo haveria sido, tão-somente, pedaços esgarçados, o esvair da vida sem finalidade ou sequer destino. E ainda o correr da lembrança poderia ser melaço alegre, claro, doce alfenim. (ML. Pp. 12/13).

Cremos que, nesta altura, podemos encerrar aplicando ao texto a observação de Hugo Friedrich sobre a lírica moderna. Segundo ele, a obscuridade da lírica moderna fascina o leitor ao mesmo tempo em o desconcerta. A magia de sua palavra e seu sentido de mistério agem profundamente, embora a compreensão permaneça desorientada. Esta junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade. A tensão dissonante é um objetivo das artes modernas em geral. (Op. cit.)

BAIXO GÁVEA: A SUPERAÇÃO DAS CERCANIAS, APESAR DO DIÁRIO

Faz-se importante saber, primeiramente, que *Baixo Gávea* integra a coletânea *Cantos do Rio*, por sua vez parte da coleção **Perfis do Rio**, pretendida pela Prefeitura do Rio de Janeiro, também editora da obra.

Revela-se, pois, o caráter “encomiástico” do livro, presente nas indicações anteriores ao texto e também

assumido pelo narrador José Almino, no cap. II, quando fala que recebeu dinheiro pelo trabalho realizado.

Cabe-nos perguntar como um texto encomendado, cujo objeto de desvelamento é previamente indicado, comporta um narrador culpado diante da realidade brasileira. Afinal, há termos de comparação entre o primeiro romance e este?

Se atentarmos para a enformação do romance, podemos iniciar resposta às nossas dúvidas.

Baixo Gávea recebe um subtítulo: “diário de um narrador”; divide-se em treze capítulos, introduzidos por uma epígrafe retirada de João Cabral de Melo Neto, e encerra-se por um capítulo de notas. Dos treze capítulos da narrativa, oito deles intitulam-se “Diário de um morador da Gávea” (precisamente os de n.º 1, 4, 6, 7, 8, 10, 12 e 13) e apenas cinco intitulam-se diferentemente: “Sobre uma co-autoria” (cap. 2); “O narrador e uma certa topografia” (cap. 3); “Delenda UDN” (cap. 5); “Oligarquia pernambucana” (cap. 9); “Os ingleses não vieram até a Gávea” (cap. 11). Sete dos capítulos contêm epígrafe após o título, trazendo à presença do texto vozes variadas, de Carlos Drummond de Andrade a Ascenso Ferreira, de Nelson Rodrigues a Mauriac.

Diferentemente de *O motor da luz*, o entrecruzar de vozes em *Baixo Gávea* é regido por dois narradores que se utilizam da primeira pessoa para narrar: o brasileiro José Almino e o dito australiano Gerald Taylor.

O cap. II se faz chave para a compreensão da técnica. Nele, José Almino, como um primeiro narrador, apresenta Gerald Taylor, enquanto figura que realmente existiu e afirma não se tratar de personagem como as do “realismo mágico”, gênero abominado tanto por ele como pelo próprio Gerald.

Brevemente descrito, “um homem gordo, avermelhado, sardento e careca, perto dos cinquenta anos, dito australiano, bom falante do Português, notável poliglota”, Gerald teria deixado ao primeiro narrador, a quem conhecia, um disquete

cheio de anotações denominadas por ele de “Diário de um morador da Gávea”.

O primeiro narrador José Almino finaliza o capítulo informando-nos ter decidido indicar, em sua narrativa, as páginas do diário de Gerald Taylor, em vez de incorporá-las ao “que escrevia, sem mais nem menos, naturalmente” (P. 22).

Seguindo a informação dele, somos levados a lhe atribuir a voz narrativa dos cinco capítulos não denominados “diário de um morador da Gávea”, e a Gerald Taylor, a voz dos outros oito dessa forma nominados.

No entrecruzar de vozes desse dueto principal (não nos esqueçamos dos demais autores citados na obra), afloram informações sobre os narradores, notações sobre a paisagem Gávea, anotações próprias de diário, tentativas de poemas, flashes que recuperam o histórico do bairro...

Como zona de interseção entre as vozes do dueto, aparece o bairro do Baixo Gávea, o canto do Rio a ser cantado pelos cantadores. Dele sobressai uma certa topografia traduzida em alguns nomes de ruas, algumas praças, mas principalmente por três bares (o Hipódromo, o Sagres e o Grande Espanha), freqüentados pelos narradores e por muitos personagens reais, cujos nomes conhecemos: Antonio Carlos Vilaça, Gilberto Loureiro, Davi Pinheiro, Paulo César Pereio...

Interessante se faz notar que o olhar sobre o Rio, na metonímia do bairro, se revela na visão de dois estrangeiros: o brasileiro-pernambucano José Almino, que adotou o Rio para viver, e Gerald Taylor, viajante, sem pátria determinada (é apenas dito australiano), morador de diversos lugares, apenas temporário em todas.

O olhar de José Almino sobre o espaço próximo de si, fá-lo recordar-se de um espaço distante: Recife. Às vozes cruzadas entrecruzam-se espaços diferentes, personagens destes diferentes espaços e, acima de tudo, trechos de nossa História.

A Rua Major Rubens Vaz (cap. 5), por exemplo, traz à tona a tragédia da rua Toneleros (o atentado a Carlos Lacerda, em 5 de agosto de 1954) e desencadeia reminiscências no narrador que evocam sua trajetória de criança a adolescente, coladas na trajetória brasileira do suicídio de Getúlio Vargas à renúncia de Jânio Quadros. Em outro momento, José Almino cutila a oligarquia pernambucana, ao resgatar uma história contada por seu pai sobre Rubens Berardo, através de quem chega a Color de Melo.

Embora, aparentemente, com menor participação (cinco capítulos contra oito de Gerald), o narrador José Almino se sobrepõe ao narrador Gerald Taylor porque é ele quem “dirige” a narrativa de *Baixo Gávea*: seu nome está na capa do livro; ele apresenta Gerald como personagem real; organiza a narrativa deste, nela interferindo ao corrigir-lhe o português, ao dar explicações através de notas (cap. 7) e ao se intrometer no último capítulo de Gerald para fechar o livro.

Perto do final da obra, no cap. 11, aparece o narrador José Almino, auxiliado por trechos do significativo poema “Claros Varones”, de seu significativo conterrâneo João Cabral de Melo Neto, a relatar um episódio digno de nota. Trata-se da aproximação, no hipódromo, de um “negro de mais de 1,90 m., suando em bicas, o maxilar cerrado e tremendo”, que pediu a ele e a seu amigo Gilberto Vasconcelos que lhe pagassem uma cachaça. Enquanto José Almino reagiu com medo, Gilberto “saiu-se com uma que lhe valeria o prêmio da presença de espírito e de consciência de classe” (p. 60): pagou ao negro a cachaça, mas no canto do balcão.

Após o episódio, arrematado pelas palavras “Eu, eu era todo orgulho e vergonha” (p. 61), José Almino subintitula o capítulo com a denominação “Claros Varones II” e passa a falar sobre os pobres. Termina o capítulo falando sobre as empregadas domésticas da Gávea, servindo-se do recorte: D. Tereza, possivelmente a empregada de sua casa.

Para nós, José Almino, em *Baixo Gávea*, supera as cercanias, tanto de um diário — o romance não se efetiva como tal — quanto as de um canto sobre apenas um canto do Rio. Seu canto se faz maior e mais plangente, canto que foge ao mero elogio do encomendado. Se Rio de Janeiro e Recife dialogam, dialogam entre eles o espaço não citado de um Brasil pleno de **claros varones** e de oligarquias prepotentes.

Nesse narrador culpado, em que confluem outras vozes, e envergonhado perante a distância que o separa de muitos de seus semelhantes, reconhecemos o mesmo de *O motor da luz* e devemos ressaltar que também em *Baixo Gávea* José Almino se aproxima mais do narrador moderno do que do pós-moderno, se pensarmos que tanto em um livro quanto em outro, quem narra, narra as reminiscências de si, não de outros. Se em *O motor da luz* aparece fortemente timbrado o drama de Valdério (narrado na voz de José Almino), maior se faz o drama do narrador ao admitir sua culpa. Já em *Baixo Gávea*, a Gávea se torna pretexto para as reminiscências de um “eu”⁸ a florarem, mesmo que desdobrado em duas personagens-narradoras.

REFERÊNCIAS

ALMINO, José. *O motor da luz*. Rio de Janeiro: E. 34, 1994.

_____. *O Baixo Gávea. Diário de um morador*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996.

ALVIM, Francisco. *Folha de São Paulo*. s.d.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

FRIEDRICH, HUGO. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

⁸ Como suporte do narrador pós-moderno, utilizamos o texto de Santiago (s.d.).

ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: _____. *Nas malhas das letra*. São Paulo: companhia das Letras, s.d.