

O NARRADOR: DO TRADICIONAL AO MODERNO

THE NARRATOR: FROM TRADITIONAL TO MODERN

Sebastião Augusto Rabelo (UEG)*

RESUMO: Este artigo tem como objetivo apresentar as características do narrador tradicional que perduraram até meados do século XIX, bem como a postura do narrador que, a partir de então, começa a se transformar substancialmente na estrutura narrativa. A nova postura do narrador deságua no monólogo interior e fluxo da consciência. Há também a pulverização do tempo cronológico, posto que agora o espaço primordial é a mente do narrador e das personagens. À medida que o narrador vai se afastando do poder da onisciência, as personagens se tornam consciências narrantes, cabendo ao leitor formar a sua verdade, uma vez que o narrador moderno não apresentará uma única verdade.

PALAVRAS-CHAVE: Tradicional (narrador). Moderno. Monólogo interior. Fluxo da consciência

ABSTRACT: This paper aims to present the characteristics of the traditional narrator that lasted until the mid-nineteenth century, as well as the posture of the narrator who, thereafter, begins to change significantly in the narrative structure. The new posture flows into the narrator's interior monologue and stream of consciousness. There is also a spray of chronological time, since now the space key is the mind of the narrator and the characters. As the narrator is moving away from the power of omniscience, the characters become narrating consciousness, leaving the reader to form his own truth, as the narrator does not present a modern single truth.

KEYWORDS: Traditional (narrator). Modern. Interior monologue. Flow of consciousness.

* Doutor em Teoria Literária pela Universidade Estadual Paulista. Professor da Universidade Estadual de Goiás (UEG). E-mail: saugustorabelo@yahoo.com.br

INTRODUÇÃO

O panorama do romance no ocidente no século XX e início do XXI tem atraído o crítico literário e o público leitor para apreender no texto romanesco suas formas contraditórias e transformações que merecem destaque, revelando na arquitetura do discurso ficcional uma mutação da imagem do homem.

Neste enfoque, as primeiras leituras da ficção literária contemporânea desde logo revelam a diversidade na atuação do narrador. Até o século XVIII, havia uma atitude narrativa de raízes tradicionais que se perpetuou nos continuadores da escola realista do século XIX. O Conservadorismo perpassava por um narrador onisciente e onipresente que sabia mais sobre as personagens do que elas próprias. Ele informava o leitor, que se sentia seguro e não precisa participar e recriar o texto, posto que a onisciência do narrador deixava-o crer na certeza e na verdade de valores absolutos que lhe eram apresentados. O tempo cronológico exigia uma rígida linearidade dos fatos, alicerçada por um espaço definido e um foco narrativo que se mantinha fiel à estrutura perspectiva, quer dizer, havia uma certeza em relação ao enredo que não deixava margem para dúvidas.

No entanto, depois de meados do século XIX surgem várias novidades concernentes à atuação do narrador e da trama romanesca e essas transformações têm como argamassa a fragmentação de valores que o nosso mundo sofre desde os primeiros anos do século XX.

Dentre esses fatores, alguns parecem mais significativos para destaque das alterações da pessoa do narrador e de sua voz orientadora no discurso ficcional. Perante a totalidade dos textos que serão analisados, a mutação do narrador e suas novas funções serão elucidativas para o pesquisador da arte literária, mesmo porque a metamorfose operada na fragmentação da organização narrativa coincidirá com a evolução do processo de esboroamento do cosmos ficcional; resultando daí a consonância entre a literatura e o Ser - do homem atual, uma vez que o cosmos ficcional torna-se a mimese de um novo real.

Uma visão subjetiva, mas coerente, demonstra que os textos modernos no campo da narrativa revelam nas suas criações literárias sinal de ruptura entre a voz narradora e o universo ficcional narrado. Uma sinuosa linha evolutiva e esfaceladora da consciência do narrador atinge, finalmente, a instauração da percepção caleidoscópica no captar da matéria narrativa.

O estudo da postura do narrador, através das análises dos textos romanescos, resultará na composição de alguns aspectos da poética existencial deste personagem. Sua atuação narrativa abrangerá, na crise e no dilaceramento da voz narradora, o

distanciamento da pessoa do narrador em relação à matéria narrada e a destruição da trama novelesca. Deste modo, faz-se necessário estabelecer as possíveis bases que sustentariam a poética do narrador contemporâneo, vista como reflexo do próprio sistema. A citação de Herbert Head demonstra que tanto o público quanto a crítica, ainda fixados no realismo do século XIX e consubstanciados na realidade circundante e no que podia ser captado e provado pelos sentidos, ainda estão longe de assimilar a nova realidade social e, portanto, literária:

Ainda levará algum tempo para a crítica de arte descartar-se de seus hábitos formalistas e surgir em colaboração livre e favorável com as intenções simbólicas do artista moderno. O que ainda resta a fazer é mostrar a importância social desses modos simbólicos de representação e fazê-los a despeito da oposição dos críticos de mentalidade política cuja concepção de arte está limitada ao realismo, ao ideal superficial da burguesia do século XIX. (HEAD, 1968, p. 17).

Os autores Scholles e Kellog confirmam as dificuldades para se instaurar a narrativa moderna, e é claro, a fragmentação do discurso literário e suas novas diretrizes que delimitam a crítica do papel desempenhado pelo narrador no romance moderno. Sempre o novo esbarra nas estruturas tradicionais, mesmo quando a evolução artística acompanha as mudanças operadas no âmago dos indivíduos e antecipa sua nova maneira de ser:

A narrativa do século XX começou a se afastar dos objetivos e técnicas do realismo. As implicações deste rompimento ainda estão sendo exploradas, desenvolvidas e prolongadas por muitos dentre os mais interessantes escritores vivos da literatura narrativa na Europa e na América. Mas, de modo geral, nossos recenseadores são hostis a essa nova literatura e nossos críticos não se acham preparados para ela, pois também a crítica literária acha-se ainda sob influência das concepções da tradição. (SCHOLLES e KELLOG, 1977: 2).

Nesse sentido, a mutação sofrida pelo narrador moderno surge do posicionamento da voz narradora perante o mundo e da procura de uma técnica que pudesse melhor registrar e revelar a experiência ficcional, como atesta Scholles e Kellog. Estes autores confirmam que aqueles que defendem o desaparecimento do autor, porque este aparentemente não se envolve na trama, não percebem que ele se encontra por trás de seu substituto: o narrador. Assim, cabe ao narrador da narrativa pós-moderna, totalmente antagônica à tradição que a burguesia instaurou até a metade do século XIX, descortinar o real difuso, através de experiências que suspeitam das verdades únicas e absolutas.

Neste gênero de ficção, o autor não desapareceu. Muitas vezes encontra-se altamente visível atrás de seu substituto. Mas, dando a si mesmo um formato ficcional, ele penetrou no abismo da ironia, que agora se localiza não entre o autor ou narrador e os personagens, mas entre uma compreensão limitada que é real e um ideal de verdade absoluto que, em si,

já é suspeita. (SCHOLLES e KELLOG, 1977, p. 94).

Diante do exposto, torna-se imperioso que a transformação do narrador, ao apresentar uma nova noção de realidade ficcional, questione a verdade romanesca. A esse propósito Cortázar reporta-se ao romance do século XIX e da atualidade ao afirmar que aquele se afirmava na percepção que o mundo nos é doado e basta representá-lo, enquanto este tem consciência que o universo tem que ser construído e que não há mais certezas imperiosas; portanto as indagações são o ponto de partida para as novas experiências narrativas.

Se o romance do século passado perguntou-se gnoseologicamente o como do mundo do homem, esta corrente que nos envolve hoje procura a resposta para o porquê e para quê do mundo do homem. (CORTÁZAR, p. 1974, p. 79).

Dentre as alterações mais visíveis da nova estética do narrador da atualidade, podem-se apontar a impregnação de problemas existenciais nessa trajetória e sua tendência natural para o niilismo, porque o vazio, a angústia e o desinteresse habitam as personagens da narrativa. A destruição ou afastamento da pessoa do narrador revela uma preocupação filosófica com a aventura do homem no mundo, que redundando na neutralização da voz narradora no texto ficcional. A este propósito, Pappenheim acentua o porquê da crise da visão Renascentista oriunda na crença de que o homem era suficiente em si mesmo para elucidar todos os fenômenos e dúvidas e que esses pressupostos foram esticados até o século XIX. A partir do momento em que não há mais a certeza e a verdade absoluta, instaura-se a crise no seio da civilização ocidental:

Não se deve menosprezar o fato de que a parte do mundo conhecida como civilização ocidental está sofrendo há muito de uma crise interna. A atual inclinação para o niilismo nada mais é que uma nova expressão do espírito de dúvida, que se seguiu à predominância da crença na grandeza do homem, na ilimitação do progresso e na soberania da razão-característica dos séculos XVIII e XIX. (PAPPENHEIM, 1967, p. 1.).

O presente artigo apresenta o monólogo interior e o fluxo de consciência. Através do conto *A partida do trem*, de Clarice Lispector será possível divisar os liames entre *a fala autêntica e inautêntica* e da atuação do narrador ao apresentar as duas faces citadas.

1 MONÓLOGO

No século XX verifica-se a eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço. Através da narrativa também houve a destruição da cronologia, quer dizer, mesmo as narrativas sendo

memorialistas ou centradas na memória da personagem, passado, presente e futuro fundem-se, ou seja, há a presentificação dos fatos, porque este é o único tempo capaz de transformar e provocar a alteração dos resultados. Assim sendo, espaço e tempo, que antes significam as formas relativas de nossa consciência, manipuladas como se fossem absolutas, são vistos como relativos e subjetivos. Rosenfeld enfatiza que com o fluxo da consciência as impressões retiradas das pulsões do inconsciente são mais verdadeiras do que as sensações reais oriundas da realidade circundante:

[...] fragmentos atuais de objetos ou pessoas presentes e agora percebidos com desejos e angústias abarcando o futuro, ou ainda experiências vividas há muito tempo e se impondo talvez com força e realidade maiores do que as impressões "reais". (ROSENFELD, 1996, p. 83).

A ausência ou afastamento do narrador, na Literatura moderna, propicia o quase esquecimento do autor, que praticamente não é lembrado durante a leitura. Passa a existir uma interação entre o texto e o leitor diante da nova realidade. O real não se encontra na captação imediata dos sentidos, quer dizer, diante do que pode ser visto e provado, mas sim é assegurado por uma estrutura narrativa linear bem explicada e na análise microscópica dos fatos sem uma ordem pré-estabelecida. Em decorrência, deságua-se no fluxo da consciência, que se constitui em importante referência nesta pesquisa. Urge ressaltar que a maioria dos problemas concernente a este tema não serão aqui tratados, em face da sua complexidade. Robert Humphrey afirma:

[...] não investiguei antecedentes nem influências históricas, a não ser de passagem, para explicar problemas técnicos, nem tampouco procurei catalogar a ficção para, no final, determinar o que o fluxo da consciência é ou deixa de ser, e finalmente, o que é mais lamentável, minimizei a especulação filosófica. (HUMPHREY, 1976 [Prefácio]).

Diante da constatação do autor da importância da abordagem psicológica e filosófica para o estudo do fluxo da consciência, nossa análise iniciar-se-á pelo conto: *A partida do trem*, de Clarice Lispector. Através da abordagem das duas personagens principais e das situações de monólogo organizadas e observadas pelo narrador, observar-se-á a fala autêntica e inautêntica, através de um olhar filosófico, psicológico e simbólico consubstanciado pelo literário.

1.1 A FALA AUTÊNTICA

Segundo AmatuZZi, ao analisar a obra de Merleau-Ponty, a fala autêntica aponta para a utilização de uma linguagem que ainda não foi formulada. Pensamento e fala surgem

em consonância e sem premeditações. Para improvisar e apresentar o novo, a personagem precisa da atuação do narrador: este dirige a cena e prepara o cenário para que as personagens, no momento do monólogo, possam construir uma fala capaz de surpreender, dada a sua originalidade. Para AmatuZZi a fala autêntica se torna possível quando se está dando forma ao que foi pensado:

[...] é quando ela surpreende e formula suas inquietações presentes pela primeira vez. Neste caso, a pessoa esta improvisando, esta dando forma ao que ela está sendo e sendo o que fala. Sua fala é nova. (AMATUZZI. 1989, p. 25).

Acentua ainda que a fala autêntica é o pensamento em ato e que não existe um pensamento precedente, do qual ela seria a tradução. O que existe antes dela ainda não é o pensamento, mas sim o gesto embrionário de uma intenção que precisa passar pelo pensamento para depois se exteriorizar em uníssono com o pensar:

O que existe antes dela não é o pensamento e sim a gestação de uma intenção significativa. Na fala autêntica o pensamento está se fazendo no ato de falar e não apenas se traduzindo externamente. (AMATUZZI. 1989, p. 27).

No conto *A partida do trem*, de Clarice Lispector, a análise das personagens Ângela Pralini e Maria Rita servirá de referência para a fala autêntica e inautêntica. Diante dos monólogos observados, o narrador, não mais onisciente, aos poucos transfere, nessas situações, a faculdade da narração às duas protagonistas, transformando-as em consciências narrantes.

Ângela Pralini inicia uma viagem para fugir de Eduardo, seu companheiro com quem era feliz, mas a própria felicidade e a condição intelectual superior dele a sufocavam. Para se produzir a fala autêntica, mesmo aparentemente feliz não é possível viver praticando uma linguagem e vivendo como a maioria, emitindo uma fala desgastada e superficial. *A partida do trem* simboliza que ela está partida, quer dizer, fragmentada e a viagem é a travessia para tentar se encontrar como um ser completo e capaz de conciliar os conflitos internos e insolúveis. A fala de Ângela ajusta-se à do narrador, dando continuidade a inquietações que integram pensamento e fala pela primeira vez. A fala é autêntica porque além da linguagem, traduzida pelo novo, retira de situações precedentes o inusitado, quer dizer, trata-se do performativo, neste momento a narrativa está registrando uma linguagem que se torna artística por estar nascendo no ato da fala. Ângela é apresentada pelo narrador, e por ela mesma quando do monólogo, como um ser que anuncia suas inquietações e apresenta a fala inusitada. Ela precisa voltar a sua origem de garota simples com raízes na vida natural, uma espécie de retorno ao útero da grande mãe quando era feliz e vivia na quietude

absoluta, o próprio Nirvana que a afastava das aflições. A única forma de fugir da morte é não se deixar dominar pelo viver no comodismo e banalidade trivial consubstanciada por uma linguagem inautêntica. Ângela precisa e quer tentar se tornar novamente como uma fruta fresca e pronta para ser colhida numa manhã orvalhada, como se pode constatar no trecho abaixo:

É uma bússola. Desde que descobrira – mas descobrira realmente com um tom espantado – que ia morrer um dia, então não teve mais medo da vida, e, por causa da morte, tinha direitos totais arriscava tudo. Depois de ter tido duas uniões que terminava em amor-adoração, cortada pela fatalidade do desejo de sobreviver. Eduardo a transformara fizera-a ter olhos para dentro. Mas agora ela via para fora. Via através da janela os seios da terra, em montanhas. Existem passarinhos, Eduardo! Existem nuvens, Eduardo! Existe um mundo de cavalos e cavalas e vacas, Eduardo, e quando eu era uma menina cavalgava em corrida num cavalo nu, sem sela! Eu estou fugindo do meu suicídio, Eduardo. Desculpe, Eduardo, mas não quero morrer. Quero ser fresca e rara como uma romã. (LISPECTOR, 1974, p. 27-28).

Percebe-se que a personagem está formulando esta fala pela primeira vez, não no sentido cronológico, mas no sentido da novidade e da vivência, neste momento experimentadas. Pode haver secundariedade ou não-originalidade quando se usa pela primeira vez, num sentido cronológico, uma palavra recentemente aprendida. E pode haver originalidade quando se fala com novidade, usando palavras já usadas antes. Os monólogos de Ângela, propiciados pela postura do narrador se inserem no grupo da fala primária. Amatuzzi acentua a propósito da fala primária:

A fala é, pois, um gesto linguístico. É o falar autêntico que cria o mundo segundo o homem e o homem para o mundo, para além do mundo dado e do homem dado (que não é ainda o homem). Falar é pensar, mesmo quando falo sentimentos. Falar é decidir. É criar. Mas isso só se aplica plenamente no falar primário. (AMATUZZI. 1989, p. 29).

Constata-se que Ângela empreende uma viagem, espécie de travessia, para encontrar respostas para sua existência. Está à procura de um novo ser, e isto só é possível através da linguagem representado pela fala. Desta forma, consegue ser um ser pensante e sentinte, quer dizer, sentir. Posto que se estivesse apenas lembrando fatos ou sentimentos não estaria criando ou decidindo. Mas a fala de Ângela não é apenas o pensamento, é também sentimento. Ela procura a plenitude, um viver intenso que não pode apagar-se após a explosão, sua partida no trem simboliza a procura da identidade, e esta transformação não seria possível com a monotonia e banalidade de uma vida comum, desprovida da inovação moderna da busca do Ser completo, como se pode verificar no trecho abaixo transcrito:

Eduardo ouvia música com o pensamento. E entendia a dissonância da música moderna, só sabia entender. Sua inteligência que a afogava. Você é uma temperamental, Ângela, disse-lhe ele uma vez. E daí? Que mal há nisso? Sou o que sou e não o que pensas que sou. A prova que sou está nesta partida do trem. [...] Quando ela e Eduardo estavam tão apaixonados um pelo outro que estando juntos numa cama, de mãos dadas, eles sentiam a vida completa. Pouca gente conheceu a plenitude. E, porque a plenitude é também uma explosão, ela e Eduardo covardemente passaram a viver “normalmente”. Porque não se pode prolongar o êxtase sem morrer. Separaram-se por um motivo fútil quase inventado: não queriam morrer de paixão. A plenitude é uma das verdades encontradas. Mas o rompimento necessário fora para ela uma ablação, assim como há mulheres de quem são tirados o útero e os ovários. Vazia por dentro. (LISPECTOR, 1974, p. 29).

Configura-se que a inquietação de Ângela ultrapassa a camada do sujeito sentinte, ou seja, daquele que apenas sente, e alcança a esfera do sujeito pensante. A empreitada em busca do preenchimento do vazio existencial produz novas descobertas através da fala original. Portanto, o afastamento da mesmice praticada pela maioria das personagens comuns produz na protagonista, ao se deixar comandar pela fala autêntica, a face da existência de uma experiência pré-verbal, que acaba sendo despertada ou descoberta pelo verbal. A tentativa de a personagem se encontrar como um novo ser vai além da consonância entre fala e pensamento, uma vez que essa perquirição desemboca na compreensão e descoberta de uma nova pessoa através da fala primária ou autêntica.

As soluções dos seus problemas não se efetivarão através de algo já conhecido em função de termos já estabelecidos, quer dizer, as experiências, o modo de vida e conselhos dos outros não lhe servirão para produzir a chave capaz de fazê-la enxergar a saída do labirinto em que está sitiada. Ângela está à procura do autoconhecimento. Neste caso, a fala autêntica convergirá para o surgimento de outra pessoa e seus problemas situar-se-ão no âmbito do indeterminado e a procura das soluções implica necessariamente na retomada do pensamento de outra pessoa através da palavra, uma reflexão no outro. Amatuzzi enfatiza:

Pode-se distinguir uma fala falante e uma fala falada. A primeira é aquela na qual a intenção significativa se encontra em estado nascente. Aqui, a existência se polariza num certo sentido que não pode ser definido por nenhum objeto natural, é para além do ser que ela procura se reencontrar, e é por isso que ela cria a fala como apoio empírico de seu próprio não-ser. A fala é o excesso de nossa existência sobre o ser natural. (AMATUZZI. 1989, p. 33-34).

A fala de Ângela Pralini é a primeira, pois é original. Mesmo quando fala do passado, remete-o para o momento presente, com uma intenção significativa em estado nascente. Suas experiências excedem o ser natural, polarizando-se num sentido onde se evidenciam o ser e não ser, que na verdade cristalizam a existência de todos os seres. Ângela está descortinando um ser em completa profusão de pensamentos, em que o viver se afigura

como um desafio constante e consolidado pelo não ser e não ser. Através da fala autêntica, sujeito falante, a própria citação de *Ulisses*, de Joyce, demonstra que não há espaço para a acomodação vivenciada pela maioria das pessoas e muito menos, para a falsa solução apontada pela narrativa tradicional alicerçada pela imitação da vida empírica. Assim, deparamo-nos com uma personagem à procura de seu centro, através de pulsões desconhecidas e alojadas nos recônditos do ser.

O narrador acompanha a personagem em sua trajetória metafísica, seu discurso se mescla com o de Ângela Pralini, que na procura da transcendência, percebe como viver abre ferida profunda. Ela, ao produzir a fala autêntica, posto que sente que o viver alicerçado na comodidade cria uma linguagem inautêntica, foge de forma angustiada do tradicionalismo. A citação do *Ulisses*, de Joyce, confirma a necessidade de não ser um a mais na multidão. Desta forma seu cachorro Ulisses chega a ser mais importante que o próprio marido, uma vez que a genialidade reconhecida em Joyce para criar o novo demonstra que o conservadorismo da narrativa não é mais capaz de abranger e responder as angústias das personagens. A fala autêntica surge como condição para que a própria Ângela se pronuncie:

Deus, pensou Ângela, se você existe, se mostre! Porque chegou a hora. É nesta hora, é neste minuto e neste segundo. [...] Como viver magoava. Viver era uma ferida aberta. Viver é como o meu cachorro. Ulisses não tem nada a ver com o Ulisses de Joyce. Eu tentei ler Joyce mas parei porque ele era chato, desculpe Eduardo. Só que um chato genial. [...] Entre ela e Eduardo o ar tinha gosto de sábado. E de súbito os dois eram raros, a raridade no ar. Eles se sentiam raros, não fazendo parte das mil pessoas que andavam pelas ruas. . . (LISPECTOR, 1974, p. 41-42).

O narrador organiza a fala de Ângela que se torna ordinária, no sentido da originalidade, uma vez que rompe o silêncio e propicia uma expansão do viver. Desta forma, possibilita uma não-estagnação do tornar-se. Está em efervescência, a constatação do vazio representado pelo zero e o nada aponta que o ser se encontra em ato com ele mesmo e sua fala autêntica revela a reciprocidade. Desta forma Ângela se dirige a uma outra instância incrustada nela própria é o encontro do dizer-Tu vindo do Eu. Como Acentua Amatuzzi: “*A palavra princípio Eu-Tu só pode ser proferida pelo ser na sua totalidade...*”. (AMATUZZI, 1989, p. 45). No trecho abaixo, percebe-se que o monólogo da personagem advém do anonimato, da procura incessante e inédita da totalidade, consubstanciada pela confiança do ser no mundo:

[...] Ângela Pralini efervescendo como as bolinhas da água Caxambu, era uma: de repente. Assim: de repente. De repente o que? Só de repente. Zero. Nada. Estava com trinta e sete anos e pretendia a cada instante recomeçar sua vida. Como as bolinhas efervescentes da água Caxambu. As

sete letras de Pralini davam-lhe força. As seis letras de Ângela tornavam-na anônima. [...] Ângela desceu do vagão. [...] Afinal ninguém sabia se ela adormecera por confiança nela. Confiança no mundo. (LISPECTOR, 1974, p. 42-43).

A trajetória de Ângela está direcionada ao futuro solidificado pelo presente. A fala autêntica é mesclada por um narrador que transita pela terceira pessoa e primeira pessoa, pois de súbito propicia situações de monólogo e transfere a narrativa à personagem. Essa postura narrativa delegada a Ângela transborda o novo e até a possibilidade do suicídio surge como curiosidade do desconhecido, revelado pelo ser em perene curiosidade diante do inédito e inusitado, caminho daqueles que utilizam o verbal da arte e da ação. Ela está bipartida e à procura da completude, o monólogo direcionado a Eduardo revela a possibilidade de um Eu no outro e nela mesma posto que esse mistério advindo do Tu se revela pela palavra. Desta forma, a fala se torna palavra primeira na cadeia mental, em forma de pensamento, para depois se pronunciar e se materializar. Não é a linguagem que se encontra no ser, mas o ser que se encontra na linguagem e a fala no seio da linguagem. A fala de Ângela não se restringe ao mero palavreado, sua postura indica a dualidade, que através da fala autêntica pode propiciar e descortinar a possibilidade da totalidade do ser, como se pode observar no trecho abaixo:

Tinha às vezes, quando olhava do alto do seu apartamento, vontade de se suicidar. Ah, não por Eduardo mas por uma espécie de fatal curiosidade [...]. O fantasma da loucura nos ronda. Que é que você está fazendo? Estou esperando o futuro . . . (LISPECTOR, 1974, p. 40).

A personagem não se conformou com o mundo, não vive de reminiscências e nem se integra às banalidades cotidianas e ao pré-estabelecido pelos arquétipos sociais. Ela está na espera silenciosa da palavra não-formulada em um estado pré-verbal. Através da experimentação consegue formular a palavra e também o silêncio da palavra não formulada, mas presente. A fala autêntica revestida de originalidade e autenticidade revela, através da narrativa, a grande metáfora da existência a florada pelo texto moderno. Esse novo ser perpassa o narrador e sua ausência, porque ele não é mais onisciente e divide a função narrativa, pela personagem e pelo leitor mais avisado no sentido crítico de conseguir ler nas entrelinhas e captar algumas das possibilidades interpretativas propiciadas pelo texto plurívoco e polissêmico. Ângela Pralini se configura como referência da nova realidade, ou seja, sua fala utiliza o produto enrijecido e objetivo para ir além, para criar. Seu rearranjo verbal instaura a comprovação de carências mais profundas que as vislumbradas no cotidiano. Portanto, cria significações novas a partir do silêncio primordial, quer dizer, as indagações do ser em constante mutação e deslizamento vão se traduzir em falas novas e até então desconhecidas. Essa busca é constante e inesgotável, porque a constatação da

dualidade do ser e não ser implica necessariamente na procura incessante da fala original a partir da fala secundária. A fala autêntica restitui a função da palavra original, que é resgatar no meio de tantos falares uma tomada de posição no mundo das significações. Em suma, Ângela se propõe a uma travessia em busca do compreender-se e isto implica numa redefinição do viver, uma mudança no modo de existir e à medida que isto ocorre sua fala se tornará autêntica e permeada sempre de novos motivos sobre os anteriores. A arte, e em particular a Literatura, é a possibilidade da tentativa constante de romper o silêncio e permitir a expansão do viver, posto que a modernidade traz consigo um ser que não permite mais a estagnação e de viver na lógica realista de apenas apreender a realidade captada pelos sentidos. O narrador e suas personagens estão à procura da fala significativa que se tornará a argamassa da edificação do novo ser.

1.2 A FALA INAUTÊNTICA

A outra personagem de *A partida do trem* será o objeto da análise para se estabelecer a fala inautêntica. Dona Maria Rita Alvarenga Chagas Souza Melo, cujo nome pomposo e tradicional, que na narrativa tradicional seria prenúncio de nomeação que fundamenta o ser, aqui anuncia o velho e o não ser. Sua idade a impede de ter ilusões quanto à vida, sua fala está ultrapassada. Ela está sem centro, sem raiz e perdida pela falta de perspectiva. Por isso, assenta-se de costas para o caminho, não empreende a verdadeira viagem como Ângela Pralini:

Dona Maria Rita Alvarenga Chagas Souza Melo desceu do Opala da filha e encaminharam-se para os trilhos. [...] Das rugas que a disfarçavam saía a forma pura de um nariz perdido na idade e de uma boca que outrora devia ter sido cheia e sensível. Mas que importa. Começa uma nova raça. Uma velha não pode comunicar-se [...]. Sem que neste houvesse um centro, ela se colocara de lado. Quando a locomotiva se pôs em movimento, surpreendeu-se um pouco: não esperava que o trem seguisse nessa direção e sentara-se de costas para o caminho. (LISPECTOR, 1974, p. 21).

A propósito da fala inautêntica o narrador muda de postura em relação à outra personagem Ângela Pralini. Como Dona Maria Rita não é capaz de formular novos pensamentos nem fala autêntica, pois não possui a possibilidade de empreender a viagem metafísica simbolizada pelo percurso do trem, ele narra mais do que a personagem e só em raros momentos lhe permite o monólogo interior verdadeiro. Ela também está voltando à origem, mas não como condicionante para se recompor e se restaurar, seu regresso é prenúncio de morte e sua fala se reveste de pensamentos que já teve e que redundam num

palavreado desgastado pela repetição e falta de originalidade. Sobre a fala inautêntica AmatuZZi afirma:

Deve-se distinguir, é claro, uma fala autêntica, que formula pela primeira vez, e uma expressão segunda, uma fala sobre falas, de que é constituída a linguagem empírica ordinária. Só a primeira é idêntica ao pensamento. [...] quando a pessoa fala aquilo que já pensou para falar, aquilo que preparou de antemão: ela está simplesmente relatando pensamentos que já teve, mas não os pensamentos que está tendo no ato de falar [...] . (AMATUZZI, 1989, p. 25).

A personagem possui uma linguagem empírica ordinária, posto que não há o inusitado, na verdade é totalmente presumível sua atividade e perspectiva. É como se todos já soubessem de antemão sobre suas reações e procedimentos. Ela se submete passivamente à realidade e não descortina a possibilidade de aliar o pensamento à fala, não há o novo e seu destino já está traçado e revestido de luto, pois age mecanicamente e sua trajetória está concluída e consubstanciada em premissas já fixadas. Os trechos que se seguem enaltecem o seu falar secundário sobre pensamentos anteriores ou a mera utilização de modelos prévios. Na verdade, sua fala acaba sendo centrada unicamente no passado, sua postura impõe ao narrador absorver seus pensamentos e atitudes já estipulados e presumíveis passando a narrar na maior parte do tempo. No entanto, continua transferindo a voz à personagem:

A situação era muito triste. Com imensa piedade, Ângela viu a cruel verruga no queixo, verruga da qual saía um pêlo preto e espetado. [...] Agora ela era uma dessas velhinhas que parecem pensar que estão sempre atrasadas, que passaram da hora [...] – Não, não, não, disse ela com falsa autoridade, de modo algum, obrigada, só queria olhar. [...] A velha, antes de subir no trem, persignou-se com três cruzeiros no coração, beijando discretamente as pontas dos dedos. Estava vestida de preto... Na escura mão esquerda as duas alianças grossas de viúva, grossas como não se faziam mais. [...] – Meu nome é ... – Alvarenga Chagas era o sobrenome do meu pai, acrescentou em pedido de desculpa por ter que falar tantas palavras só em dizer seu nome. Chagas, acrescentou com modéstia, eram as Chagas de Cristo [...]. (LISPECTOR, 1974, p. 22, 23, 24).

A fala de Dona Maria Rita não se apresenta em monólogo. Apenas o discurso direto em raros momentos, posto que ela não é um sujeito pensante, mas apenas sentinte. Desta forma, o narrador apresenta a inoperância de seus sentimentos em face da sua repetição e falta de originalidade. Sua trajetória não anuncia o novo, porque sempre fala sobre, quer dizer, é um estado segundo e sempre retoma a intenção significativa anterior, portanto fixada, enrijecida em arranjos que redundam em meras reformulações. Citando Merleau-Ponty a respeito das falas banais, AmatuZZi afirma:

Vivemos num mundo onde a fala está instituída. Para todas essas falas

banais, possuímos em nós mesmos significações já formadas. Elas só suscitam em nós pensamentos segundos: estes, por sua vez, se traduzem em outras falas que não exigem de nós nenhum verdadeiro esforço de expressão e não pedem de nossos ouvintes nenhum esforço de compreensão. (AMATUZZI, 1989, p. 35).

O calvário já pré-estabelecido pela personagem por já se definir distante do futuro e incapaz de alterar o presente, prenuncia a cruz da desesperança que transporta no dorso. Sua peregrinação indica que ela se sente como um elefante velho que é abandonado pelo grupo para morrer, pois já não consegue acompanhá-lo. Seu cenário desprovido de transcendência é alicerçado por significações já existentes que acentuam a fala inautêntica da velha senhora. Sua fala aponta situações culturais e sociais, mas não envolve a experimentação e a tentativa de descobrir ou se revestir de um novo ser. Sua fala não engaja o falante, apenas o utiliza a serviço do sistema constituído e de uma ordem já estabelecida. Sua fala banal mantém a instituição da fala, mas não cria ou restitui a função da palavra, qual seja, transpor a fala secundária para a original. Ela mantém-se superficial e incapaz de voltar à origem, e não rompe o silêncio primordial, pois não consegue descrever o gesto que pode romper esse silêncio. Sua atitude passiva se revela no carinho do filho, na indiferença da filha denominada de “public relations”, até o jornal que lê data de três dias atrás, pois se situa no passado e não há indícios de poder instaurar a fala autêntica. Pelo contrário, sua conduta remonta a um ser totalmente isolado, sem sincronia com outros seres ou consigo mesmo. Os trechos escolhidos confirmam sua falta de forças para refazer um caminho que a levasse a lutar pela reconquista da juventude perdida, ou mesmo de uma anciã que ainda pudesse produzir pensamento e fala inéditos e autênticos:

Ah, eu vou para a fazenda de meu filho, vou ficar lá para o resto da vida. [...] Sou como um embrulho que se entrega de mão em mão. [...] Mas sabia, ah bem sabia que era uma velhinha qualquer, uma velhinha assustada pelas menores coisas. Lembrou-se de si, o dia inteiro sozinha na sua cadeira de balanço, sozinha com os criados, enquanto a filha “public relations” passava o dia fora, só chegava às oito da noite, e nem sequer lhe dava um beijo. Acordara-se neste dia às cinco horas da manhã, tudo ainda escuro, fazia frio. [...] Ângela se perguntava se ela saberia se exprimir. Ela pareceu pensar, pensar, e achar com ternura um pensamento já todo feito onde mal e mal podia aconchegar seu sentimento. Disse com cuidado e sabedoria de ancião, como se precisasse tomar esse ar para falar como velha: - A juventude. A juventude amável. (LISPECTOR, 1974, p. 25-26).

Verifica-se que o pensamento de Dona Rita não se dá no momento da fala. Ele é elaborado e formulado com frases feitas e vivenciadas apenas no passado. Sua postura instaura a estagnação do viver. Mesmo portadora de uma fala inautêntica a personagem poderia tentar romper o vazio e o silêncio na tentativa de recuperar a fala autêntica e a partir daí se transformar como ser. Vale ressaltar que toda fala, mesmo inautêntica, é um ato do

sujeito falante e cumpre uma forma de presença, ainda que não diretamente nomeada e, portanto, não claramente assumida. A personagem efetiva o mero palavreado, ou seja, ela não fala ao outro e nem a si mesma, na verdade fala a uma instância fictícia e sua existência se reduz ao simples fato de escutar. Não há mutualidade ou reciprocidade, posto que não se percebe consonância entre ela e o outro. Desta forma distancia-se da conversação genuína e sua presença e postura se resumem na constatação do inefável, descortinado pela fala inautêntica que anuncia um não ser, uma vez que Rita não conseguirá através da palavra mudar sua triste trajetória fadada à velhice, à solidão e a meras reminiscências. Sua fala não se transformará em ato consigo mesma e na relação com o outro, restringir-se-á apenas a frases soltas e desprovidas do ato criador e inovador.

Torna-se mister enfatizar o contraste entre as duas personagens centrais do conto. Ângela Pralini representa a constante busca do ser total e inconformado até mesmo com a explosão da felicidade. A fala autêntica é que potencializa o pensamento ajustado à fala, há consonância entre o pensar e falar, e assim a criação constante do novo é perene. Sua trajetória é simbolizada pela viagem do trem, uma vez que sua fala original deflagra o rompimento do silêncio e a expansão do viver. O contrário da fala de Ângela verifica-se na fala inautêntica de Maria Rita. Ela mantém não rompidos os silêncios que buscam manter-se e isto redundando na estagnação do viver. Desta forma não empreende a grande viagem e não produz a travessia. Situa-se de costas para o futuro e sua velhice física e espiritual reforça a fala secundária incapaz de restituir a função da palavra, que é o de transitar da fala secundária para a original.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise do foco narrativo do conto de Clarice Lispector, estruturado em primeira e terceira pessoas, propiciou o levantamento das transformações do narrador e, em geral, da narrativa moderna. Ao se observar a trajetória da “consciência narradora”, no início e no final do século XX, se depara com a descoberta de um espaço existencial onde os valores humanísticos ou tradicionais são desintegrados, tornando possível a construção de uma visão fragmentária da realidade e a revelação de um novo sentido para as experiências no mundo da ficção.

Percebe-se a desvinculação da autoridade onisciente do narrador no texto ficcional. Uma das constatações do fato centra-se no pressuposto do abandono da percepção estética, alicerçada em normas conservadoras, que constituía uma metafísica solidificada em conceitos morais. Ao atingir a apreensão fenomenológica da realidade, centrada na

relatividade dos fenômenos, a face mítica do narrador se altera substancialmente, demonstrando, ao mesmo tempo, uma postura filosófica mais adequada para narrar e captar as experiências humanas na linguagem romanesca.

Através de um tempo ficcional indefinível, a consciência fragmentária do narrador contemporâneo encontrou novos métodos para questionar e apresentar os valores humanos, seja pulverizando o foco narrativo tradicional, seja esfacelando a personagem da intriga, até atingir o fingimento da ausência poética, a ponto de parecer-se em pleno anonimato.

Como todas as artes e ciências tendem à evolução, a Literatura não poderia estagnar-se nos valores descortinados desde a Renascença do século XVI, que se alicerçou na filosofia de Aristóteles e na logicidade do sistema cartesiano quanto à classificação e valorização dos gêneros literários. Esses postulados é que construíram a base do sistema tradicional que resistiu até meados do século XIX. O indivíduo pós-moderno, diferente dos seus predecessores, fez surgir a necessidade de se construir uma nova imagem dos novos representantes da sociedade. Desta forma, progressivamente a consciência do narrador desestruturou a trama da narrativa, como bem o exemplifica a atuação do narrador em *A partida do trem*, de Clarice Lispector.

Através da postura do narrador, o que sobressaiu foi a tentativa de se impor a desvalorização e destruição da narrativa dita realista. E na ruptura da ficção tradicional e reconstrução de si mesma com seus próprios materiais é que se obteve a imagem mais representativa do homem e sua nova realidade, tornando-o relativo e propício a experimentar dialeticamente seu estado caótico, fragmentário e confrontado com a necessidade de perscrutar seu inconsciente. A recuperação do universo através da desestruturação da sintaxe narrativa conservadora atingiu os pólos do irracionalismo, culminando no esfacelamento da personagem e diluição de sua psicologia.

Diante do exposto, constata-se que o narrador, ao se modificar, questionou não apenas sua atuação, mas também a existência do discurso ficcional e, metamorfoseando-se criativamente, o narrador alterou o princípio catártico que regia as funções de seus precedentes mais longínquos. Ele, agora, incumbe a voz narradora de outra missão, qual seja a de orientar existencialmente a percepção do homem ou leitor do momento. Em face da própria realidade social e cultural moderna, ele se caracteriza por uma preocupação de captar no discurso ficcional a destruição da estrutura da *mimesis* tradicional e de descortinar o surgimento do novo papel do narrador, a não fixação no tempo e espaço e na ação da personagem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMATUZZI, Mauro Martins. *O resgate da fala autêntica*. Campinas: Papyrus, 1989.
- BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BUBER, Martin. *Do diálogo e do dialógico*. Tradução Marta Ekstein de Souza Queiroz e Regina Weinberg. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- BUTOR, Michel. *Repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Marins. Lisboa: Vegas, 1984.
- HEAD, Herbert. *Arte e alienação*. Rio de Janeiro, Zahar, 1968.
- HEIDEGGER, Martin. *Sobre o humanismo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.
- HEIDEGGER, Martin. *Que é metafísica?* São Paulo: Duas Cidades, 1969.
- HUMPHREY, Robert. *O fluxo da consciência*. São Paulo: Mcgraw-Hill, 1976.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução a semanálise*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- LISPECTOR, Clarice. *A partida do trem*. In: LISPECTOR, Clarice. *Os melhores contos brasileiros de 1973*. Porto Alegre: Globo, 1974. p.15-34.
- LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.
- LUKACS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. São Paulo: McGraw-Hill, 1976.
- PAPPENHEIN, Fritz. *A alienação do homem moderno*. São Paulo: Brasiliense, 1967.
- PEIXOTO, Mário. *O inútil de cada um*. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- PROUST, Marcel. *O tempo redescoberto*. Porto Alegre: Globo, 1968.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto e contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- SCHOLLES, R.; KELLOG. *A natureza da narrativa*. São Paulo: McGraw-Hill, 1977.

Recebido em 21 de setembro de 2009.

Aceito em 20 de outubro de 2009.