

SEBASTIÃO AUGUSTO RABELO

O NARRADOR: DO TRADICIONAL
AO MODERNO



1910001370



SEBASTIÃO AUGUSTO RABELO

O NARRADOR: DO TRADICIONAL AO MODERNO.

São José do Rio Preto. 2005



SEBASTIÃO AUGUSTO RABELO



T. 1370/05

O NARRADOR: DO TRADICIONAL AO MODERNO.

Tese apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista- UNESP/ Campus São José do Rio Preto, Conveniado com Universidade Católica de Goiás/UCG para a obtenção do título de Doutor em Letras (Área de Teoria da Literatura) sob a orientação do Professor Doutor Ismael Ângelo Cintra.

São José do Rio Preto. 2005.



78.015

R114n

90205003

04/04/2005

Doação

R\$ 29,00

AUTOR(A)

076/2005

96/05

Rabelo, Sebastião Augusto.

O narrador: do tradicional ao moderno / Sebastião

Augusto Rabelo — São José do Rio Preto; [s.n].2005

157 f.: 30 cm.

Orientador: Ismael Ângelo Cintra.

Tese (doutorado) — Universidade Estadual Paulista
Instituto de Biociências, letras e Ciências Exatas.

1. Teoria literária. 2. Literatura. 3. Crítica literária.

I. Cintra, Ismael Ângelo. II. Universidade Estadual Paulista.
Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.



SEBASTIÃO AUGUSTO RABELO

O NARRADOR:
DO TRADICIONAL AO MODERNO

COMISSÃO JULGADORA

TESE PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTOR

Presidente e orientador: Prof. Dr. Ismael Ângelo Cintra.

Prof. Dr^a. Tieko Yamaguchi Miyazaki.

Prof. Dr. Carlos Daghian.

Prof. Dr^a. Rosa Maria Graciotto Silva.

Prof. Dr^a. Regina Célia dos Santos Alves.

São José do Rio Preto, 31 de janeiro de 2005.



RABELO, Sebastião Augusto. O NARRADOR: DO TRADICIONAL AO MODERNO. Tese de Doutorado (Teoria da Literatura) apresentada à Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, UNESP, Campus de São José do Rio Preto, 2005.

RESUMO

Esta tese tem como objetivo analisar as características do narrador tradicional que perduraram até meados do séc.XIX, bem como a postura do narrador que, a partir de então, começa a se transformar substancialmente na estrutura narrativa. Na primeira parte, sem nos preocuparmos com a ordem cronológica de publicação das obras analisadas, discutimos os textos centrados no monólogo interior e no fluxo da consciência. Na segunda parte, Concentramo-nos no narrador de primeira pessoa que procura reconstituir sua essência em busca da transcendência permeado pela palavra reconstituente e pela palavra do nada. Na terceira parte, discutimos a inter-relação entre a primeira e a terceira pessoa. Concluimos, então, que a metamorfose do narrador ocorre quando ele empresta a voz às personagens ou quando delega sua função narrativa a outras vozes e consciências narrantes, até chegar ao anonimato, apresentando-se somente nos diálogos das personagens.

PALAVRAS-CHAVE: Narrador tradicional; Narrador moderno; Monólogo interior; Fluxo da consciência; Fragmentação.

RABELO, Sebastião Augusto. O NARRADOR: DO TRADICIONAL AO MODERNO (The Narrator; From Traditional to Modern). Doctor's Dissertation (theory of Literature). Presented to Universidade Estadual Paulista “Júlio de mesquite Filho”, UNESP, campus of São Józé do Rio Preto, State of São Paulo, Brazil, 2005



ABSTRACT

This is intended to discuss the characteristics of both the traditional narrator, which prevailed until the middle of the nineteenth century, and the one which since then starts to substantially change itself within the narrative structure. In the first part, without any concern with the publication chronological order of the works analyzed, the texts characterized by interior monologue and stream of consciousness were discussed. The second part dealt primarily with the first person narrator who attempts to reconstitute his essence while searching for transcendence, permeated by the reconstituting word and the word of nothing. The third part was dedicated to the discussion of interrelation between the first and third person narrators. The whole analysis led to the conclusion that the delegates his narrative function to other voices and narrative consciences until reaching anonymity, only presenting himself by means of the characters' dialogues.

KEY WORDS: Traditional narrator; Modern narrator; Interior monologue; Stream of consciousness; Fragmentation.



SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	06
1 MONÓLOGO.....	23
1.1 Fala autêntica.....	27
1.2 Fala inautêntica.....	34
1.3 Fala Caótica.....	39
2 A PALAVRA DO MESMO.....	57
2.1 A palavra reconstituente.....	58
2.2 A palavra do nada.....	75
3 A VOZ DO OUTRO.....	98
3.1 A voz do sem voz.....	101
3.2 A voz das vozes.....	110
3.3 Polifonia.....	121
3.4 Dia-logos.....	132
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	145
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	151



INTRODUÇÃO

O panorama do romance no ocidente no século XX e início do XXI têm atraído o crítico literário e o público leitor para apreender, no texto romanesco, suas formas contraditórias e transformações que merecem destaques, 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 perpetuaram 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, e que tudo informava ao leitor, que se sentia seguro, e não precisava 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 mantia fiel à estrutura perspectiva, quer dizer, havia uma certeza em relação ao enredo que não causava 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 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, consubstanciados na realidade circundante e no que podia ser captado e provado pelos sentidos, ainda estão distantes 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, 1978: 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, 1987: 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 atestam Scholles e Kellog. Os 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 descortinar o real difuso, através de experiências que suspeitam das verdades únicas e absolutas, totalmente antagônica à tradição que a burguesia instaurou até a metade do século XIX.



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, 1987: 194).

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 aqueles se afirmavam na percepção que o mundo nos é doado e basta representá-lo, enquanto estes têm consciência de 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, 1974: 79).

Dentre as alterações mais visíveis da nova estética do narrador da atualidade, pode-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 redundará 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: 1.).

Ao analisar diversos romances e contos modernos do século XX, e de forma vanguardista, o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis do século XIX, se tornarão evidentes as novas teorias do foco narrativo pela observação da conduta do narrador. Tornar-se-á possível compor uma poética da voz narradora, centrada na destruição e na impessoalização da voz narrativa no discurso romanesco. A partir da constatação que a fundamentação desta poética está solidificada por elementos filosóficos abstraídos da existência social e real, depara-se com um universo complexo e eclético. Pode-se averiguar pelas afirmações de Rosenthal que o tradicionalismo da crítica literária não consegue decodificar essa nova forma de escrever. A inserção da Lingüística nos estudos literários contribui para a análise de um manancial de efeitos estilísticos através da linguagem artística, no entanto, não são todos que estão preparados para apreendê-la em sua totalidade. Desta forma, o autor confirma a crise vivenciada pela crítica moderna, que chega a se enveredar pelo campo tecnológico, à procura de novas teorias alicerçadas apenas nas percepções:

Assim sendo, compreende-se que as categorias tradicionais da crítica literária sejam insuficientes para a justa avaliação dessa nova maneira de escrever, pois o universo do romance parece muitas vezes constituir-se exclusivamente de material lingüístico, e os críticos carecem de instrumentos adequados que lhes permitam codificar estas novas realidades. Eis a explicação para o notório embaraço em que se encontra a crítica moderna, empenhada na tentativa de enveredar pelo campo das análises matemáticas e das soluções tecnológicas, a fim de — tal como o próprio romance —

orientar-se no matagal das percepções e concepções.
(ROSENTHAL, 1975: 2).

Ao descortinar outras verdades no discurso ficcional, a consciência do narrador se mostrará em crise, em decorrência do enfraquecimento dos pressupostos humanísticos na sociedade conectada e globalizada e da dialética, que institui uma dispersão no critério da verdade no mundo contemporâneo. Grassi, ao Analisar a mimesis do século XX, ressalta a crise das técnicas de representação e assinala:

Será que a pretensão das obras contemporâneas de não serem mais apenas arte, revela o sintoma de um cansaço provocado pelas possibilidades ilimitadas, e de um interesse mínimo pelos múltiplos aspectos da relação com a realidade, da qual o esteticismo é o pressuposto e que não implicam uma verdadeira decisão empenhativa? Neste caso, refletir-se-ia na arte contemporânea a situação do homem moderno. Seria, portanto, legítima a hipótese de que a arte contemporânea tenha surgido da experiência de que todos os modos possíveis de ver os objetos, paisagens, formas e cores, atitudes e ações, já foram completamente sondadas e esgotados. A falta de empenho, que é o pressuposto daquela imposição estética, tornou-se aos poucos insustentável. A única meta artística do homem contemporâneo seria representar exatamente esta situação de desinteresse, ou então, renunciando a toda forma representativa, intervir na realidade com a ação ou com novos objetos representados. (GRASSI, 1975: 37-38).

A imposição estética a que o autor se refere é o modelo tradicional, advindo da Renascença e alicerçado na teoria aristotélica da definição dos gêneros literários e na teoria da mimese da realidade. O texto artístico se apoiaria na visão de arte do começo, meio e fim e, do tempo cronológico linear, na definição do espaço e na postura de um narrador onisciente que tudo sabe e informa previamente ao leitor. Este não precisa de nenhum esforço para acompanhar o texto, uma vez que está tudo explicado e a narrativa imita a realidade superficial, vivenciada por cada indivíduo. Como tudo já foi dito de alguma forma e não há mais o que imitar, o narrador contemporâneo não mais se afirmará através de modelos pré-estabelecidos, ele agora passará a

representar a realidade e, com ela, o caos, a fragmentação e o desinteresse que caracterizam as personagens ficcionais.

O Estudo do narrador a partir do final século XIX, XX e início do século XXI está intimamente ligado a algumas linhas do existencialismo, como corrente filosófica que ultrapassa a ideologia e o *modus vivendi* da classe burguesa. Lukács confirma tal crise e a fragmentação e o esfacelamento dos valores internos do homem atual:

O existencialismo reflete, assim, no plano da ideologia, o caos espiritual e moral da inteligência burguesa atual. No que concerne, enfim, ao niilismo, acha-se estreitamente ligado a todas essas questões e primeiramente à tomada de consciência, que a evolução histórica tende cada vez mais impor aos homens, do caráter transitório das bases de sua existência social e individual. (LUKACS, 1979: 21.).

O drama existencial que impregna o homem moderno se transfere e acaba inserido na atuação do narrador que aparece na literatura contemporânea. Urge ressaltar que a narrativa moderna é a representação da realidade como forma dramática de representar e explicar a situação do humanismo numa cultura de guerra. Porque ao vivenciar duas Guerras mundiais e habitar um planeta constantemente ameaçado pelo imperialismo, o existencialismo agrega os indivíduos e, por extensão, a Literatura. A dúvida e a ansiedade surgem como a argamassa do existencialismo na ficção brasileira. Por isto, Tillich argumenta:

O existencialismo como expressão é o caráter da filosofia, arte e literatura do período das Guerras Mundiais, e de ansiedade generalizada, da dúvida e da insignificação. É a expressão de nossa própria significação. (TILLICH, 1977: 99).

A nova postura do narrador, ao remodelar a prática do foco narrativo, critica os fenômenos da mimesis e desestrutura as verdades estabelecidas e dá vazão às verdades plurais, destituindo a verdade absoluta do

conservadorismo. Mergulhando na incomunicação, símile do desagregamento percebido no mundo, a alienação no espírito do narrador origina a destruição da trama e o rompimento do relacionamento das personas literárias entre si. Ao não poder escapar do existencialismo das personagens, a face existencial aparece no comportamento do narrador, porque essa é a fórmula encontrada por ele para expressar sua crise e seu desajustamento na sociedade tecnológica e globalizada; habitat dos homens e, em decorrência, das personagens descortinas pela criação artística. Desta forma, através do narrador surge um ser narratório individual, caótico e fragmentado. Ao se destituir de sua antiga autoridade narrativa onisciente, o narrador moderno pratica uma revolução existencial, posto que apregoará na pluralidade das interpretações dos fenômenos da diégese o ensimesmamento da verdade individual de cada personagem. Prado Mendonça enfatiza que esse existencialismo explica a mutação operada da imagem do narrador:

O movimento existencialista surgiu em nossos dias, não como uma solução, mas como uma reação. Desse ponto de vista, de fato, ele representa um protesto contra a visão interessada, em que o homem perde a consciência de suas raízes e o sentimento de espontaneidade. (MENDONÇA, 1978: 114).

Rosenthal nos apresenta outra faceta da técnica de captar a percepção da realidade na narrativa moderna, evidenciando que o novo perfil do narrador revela um esboço de experiência existencial. O novo *status quo* exige daquele que organiza, mesmo que sem onisciência e, às vezes, sabendo menos que às personagens e tendo, em outras oportunidades, de aparentemente se afastar e deixar que elas se tornem consciências narrantes, um esforço diferente, e até mesmo, inusitado do autor ao elaborar sua técnica de confecção e criação literária. Ele terá que apresentar um narrador que participa em igualdades de condições com os outros integrantes da narrativa. Sua função não é mais de ser onisciente, onipresente e onipotente e se

incrustar na mente das personagens e saber mais sobre seus pensamentos, desejos e verdades do que elas próprias. Não mais existe uma única verdade e esta diluição implica que o narrador terá que abrir as cortinas e deixar que os componentes da narrativa subam ao palco e vislumbrem os vários mundos que se interpenetram na rede labiríntica de seus sentimentos e aflições:

De um modo geral, o romance moderno não considera atribuição sua decifrar mistérios ou concretizar os fenômenos flutuantes da vida atual. Antes de mais nada pretende mostrar o porquê de sua natureza enigmática e revelar os motivos pelos quais a realidade moderna precisa ser representada de forma 'flutuante', isto é, imprecisa, coruscante, camaleônica. De vez que o autor experimenta a realidade desta maneira, faz-se necessário que ele atente às mudanças de estilo e perspectiva, à apresentação de uma quantidade considerável de mundos que se interpenetram, pois assim consegue expressar esse universo em múltiplas facetas, como reflexo de suas observações e sentimentos. (ROSENTHAL, 1975: 8-9).

As abordagens, os pontos de contatos entre os diversos textos selecionados, fixarão o sistema de idéias necessário para estruturar a trajetória e perfil do narrador, das falas e vozes que ele acompanha na narrativa moderna. A concepção de Todorov, que desde os anos sessenta na obra *Análise estrutural da narrativa*, torna-se importante para o exame dos textos, posto que já apontava que a obra como um sistema fechado, como ocorria tradicionalmente, já não era suficiente. Enfatiza que a obra tem que se abrir, no sentido que não existe um código que possa analisar todas as outras e que também não é possível que um texto contenha em si um código particular. Assim, apenas a análise exaustiva dos fenômenos que integram o texto ligado ao sistema geral que os originaram é que permitirá uma abordagem consoante à linguagem artística empregada, sempre conduzida pelo narrador:

Ao mesmo tempo, o estudo de obras isoladas, consideradas como sistemas fechados, não é suficiente. As mudanças que o código literário sofre, de uma obra para outra, não significam que todo

texto literário tenha seu código próprio. É preciso evitar duas posições extremas: acreditar que existe um código comum a toda literatura, afirmar que cada obra engendra um código diferente. A descrição exaustiva de um fenômeno, sem recorrer ao sistema geral que o integra é impossível. (TODOROV, 1962: 40).

Há duas fases que abrangem momentos distintos na história do narrador. A primeira se depara com a crise do subjetivismo, que em diversos níveis, apresentará o anseio por novas formas de narrar. A segunda advém do impasse da visão unívoca, que redundará no surgimento da liberdade, quando estará em jogo o uso do foco narrativo na constituição da mimesis ficcional.

Estas duas fases de reflexão nortearão a trajetória do narrador ao consolidar sua metamorfose de primeira e terceira pessoa e sua atuação diante dos monólogos de fluxo de consciência, que vão convergir para a suspeita da verdade relatada. A visão do narrador destrói gradativamente a interpretação unilateral dos fatos, impondo ambivalência no enunciado narrativo. PICON apresenta suas idéias para a montagem da trajetória do narrador ao evidenciar que as teorias, por mais que tentem ser abrangentes, não superarão a condição de esquemas e, quanto mais autêntica a obra, tanto mais se tornará impossível a assimilação de suas potencialidades através de conceitos, teorias ou o enquadramento em alguma categoria pré-estabelecida:

Toda vez que a análise das formas precisa seus critérios, ela desemboca em esquemas cuja indeterminação estética é flagrante: a um só tempo, abstratos e gerais, tais critérios não abarcam nenhuma obra totalmente, e, indiferentemente se aplicam a todas. As teorias, por muito lúcidas e penetrantes que sejam, não dispõem senão de categorias: e uma obra é tanto mais irredutível à categoria, quando mais é autêntica. (PICON, 1969: 133).

A análise terá como argamassa a sistematização de dados, suficientes para compor uma espécie de poética do narrador, resultado da reflexão,

originária do texto e do seu relacionamento intertextual. Para confirmar o propósito recorremos ao verbete enciclopédico, onde se lê:

A poética assim entendida se propõe a elaborar categorias que permitem apreender ao mesmo tempo a unidade e a variedade de todas as obras literárias. (...) Neste sentido, o objeto da poética é o mesmo constituído mais pelas obras virtuais do que pelas reais. (TODOROV, 1962: 77-78).

Perseguindo a linha evolutiva da dilaceração da consciência do narrador, em primeira ou terceira pessoa e nos monólogos, constataremos a poética do narrador estruturada em bases cediças e com visão estereoscópica de uma nova realidade. A desconstrução das noções, a ruptura da perspectiva unívoca e a diluição da pessoa do narrador possibilitarão aos críticos e leitores destacar um novo conceito de real, nascido da corrosão dos antigos conceitos de tempo, espaço, foco narrativo e personagem. Em suma, a realidade flutuante se instaura progressivamente na intriga ficcional.

A transformação do cosmos narrativo gera a composição da poética, assim esclarecida por Ernesto Grassi: "*Poiesis é a atividade pela qual alguma coisa passa do não ser para o ser*". (GRASSI, 1975: 120). No destaque da desautorização e onisciência do narrador observável pela fragmentação do discurso, gerará desavenças entre a primeira e terceira pessoa, até atingir o grau zero do narrador ou seu parcial afastamento, nas situações de monólogos e diálogos. Na análise do Monólogo interior de *Molly Bloom* em *Ulisses*, de James Joyce e da abordagem do romance *Silêncio para 4*, de Ruben A. a evolução da consciência do narrador percorre etapas que determinarão a desestruturação da persona do narrador e, conseqüentemente, a sua *poesis*. Foucault direciona seu discurso, comprovando nossas afirmações, que, na perspectiva de compor a anatomia do narrador, é imperioso observar:



O mundo está coberto de signos e é mister decifrar, e esses signos que revelam semelhanças e afinidades, não são mais que formas de similitude. Conhecer, será, pois, interpretar: ir da marca visível ao que se diz através dela e que, sem ela, permaneceria palavra muda, adormecida nas coisas. (FOUCAULT, s.d. p.54).

O objetivo da análise é descortinar a trajetória do narrador, anunciando sua postura onisciente conservadora desde o século XVI até aproximadamente a metade do século XIX. Depois há uma progressiva ruptura dos valores tradicionais que, aos poucos vai revelando uma nova persona narrativa que às vezes participa das experiências das personagens, aprendendo e sabendo o mesmo que elas. Em outras, afasta-se conscientemente para que elas tenham liberdade de se expressarem e de atingirem seus recônditos e fenômenos inconscientes.

A divisão da pesquisa em três capítulos distintos, não se estruturou em função da ordem cronológica da publicação das obras literárias selecionadas. A primeira parte objetiva apresentar 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. O final desta parte reserva um papel destacado para o monólogo de *Molly Bloom* e da *fala caótica* além de algumas inserções na obra literária *Ulisses*, de James Joyce. A escolha de uma obra estrangeira e analisada pela tradução de Antônio Houaiss se justifica. Primeiro, porque Joyce ao lado de Virgínia Woolf são os responsáveis pela ruptura e total destruição dos pressupostos tradicionais no início do século XX. Ao aprofundarem o monólogo interior que deságua no fluxo de consciência influenciam os escritores modernos e pós-modernos da maioria das nacionalidades literárias até os dias atuais. Segundo, porque Joyce estruturou seu texto através de vinte e três farrapos de línguas estrangeiras, muitas já extintas. Assim, ler Joyce no original é uma tarefa delegada a

poucos intelectuais e, o professor Antônio Houaiss seria um dos poucos brasileiros capaz desta tarefa.

O segundo bloco, ao se intitular *a voz do mesmo*, revisitará dois romances escritos em primeira pessoa. O primeiro, escrito por Guimarães Rosa: *O grande sertão: veredas tem na palavra reconstituente* o intuito de demonstrar, através de *Riobaldo*, narrador protagonista, a recomposição da essência da personagem e sua tentativa de transcendência através da linguagem. Algumas considerações já consagradas pela crítica serão apresentadas com o propósito de deixar o leitor deste texto mais avisado sobre os meandros que compõem a trajetória empreendida pelo narrador. O outro romance *O inútil de cada um*, de Mário Peixoto sob o título de *a palavra do nada*, se estrutura dentro da memória do narrador *Orlando* e, mesmo aparentemente inútil, a análise se sustenta na assertiva que no silêncio e no não-verbal e na superficialidade para alguns nomeados de fatos banais, é que se empreenderá a travessia metafísica para a consolidação do útil da personagem e, por que não dizer de todos.

O terceiro capítulo aponta para *a voz do outro* e seleciona textos em que o narrador empresta sua voz à personagem, deixa que por ela se filtrem outras vozes, divide-a com outros personagens narradores e chega a ponto de diluir-se apenas nos diálogos da narrativa. Há em muitos momentos da destruição de outro importante componente da narrativa conservadora, uma vez que agora há uma interpenetração entre a primeira e terceira pessoa e o texto não se mantém mais homogêneo, elegendo uma destas pessoas do discurso. A última parte se inicia com *a voz do sem voz* e analisa a atuação do narrador em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. A personagem Fabiano não consegue falar a não ser pelo narrador que lhe dá a visão, mas não, a voz. Desta forma, pela linguagem é que se apresenta o drama da personagem em seu *habitat* inóspito, porque a linguagem é que sustenta o ser e, Fabiano é a trágica representação do não-ser. Neste tópico, também há algumas

considerações já anunciadas pelas múltiplas análises de um texto tão vasto e selecionado, mas apenas com o propósito de melhor situar o leitor a empreender a viagem da personagem e do narrador para representarem a realidade.

No tópico seguinte, denominado de *voz das vozes*, o narrador *Brás Cubas*, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis já começa a nos apresentar a maioria das inovações dos textos modernos, em especial, a atuação do narrador. Marcel Proust e Machado de Assis são os autores que, no século XIX, já indicavam que a narrativa tradicional, através: (da onisciência, do tempo, do espaço) e do foco narrativo organizados por um narrador e sua verdade absoluta dos fenômenos que permeiam a criação literária não seria capaz de captar a nova mimese ficcional exigida pela arte. Esta já instaurava a relatividade das certezas absolutas, a fragmentação das personagens e a quebra da cronologia e do espaço convencional. Desta forma, o texto machadiano desmorona a maioria das posições conservadoras da arte narrativa. O narrador *Brás Cubas*, que conta sua história a partir de sua morte, logo de início, além de implodir a cronologia, se transforma um defunto-autor e narra do além túmulo, mas sempre presentificando a narrativa. Ele avisa que há um grupo de leitores incautos e outro, de críticos. Assim, instaura o pressuposto que a narrativa tradicional não era mais suficiente para apreender os postulados da obra moderna e aberta. *Brás Cubas* dialoga constantemente com os leitores. A todos se dirige com o **humor**, mas às mulheres, delega uma atenção especial quando pede para saltarem algumas páginas que não seriam interessantes e chega a sugerir que elas não continuarão a leitura, quando ele completa cinquenta anos e não tem mais pretensões amorosas. O público leitor feminino, àquela época, ainda estava acostumado com as leituras do romance romântico, sempre impregnado do derramamento e idealização do amor à espera de um final feliz. Com *Brás Cubas*, ocorre uma espécie diferente de polifonia. Ele utiliza a voz de inúmeros personagens e

narradores de textos que perpassam pela antiguidade clássica, pela Bíblia e por todos os séculos até chegar a sua atualidade. No entanto, ele não lhes dá voz, deixa que elas se filtrem pela sua, como um contraponto, quer dizer, são independentes e individuais, mas se juntam a ele como organizadores de um texto múltiplo e ambivalente.

O item subsequente *polifonia* contempla a obra *Lourenço é nome de jogral*, de Fernanda Botelho. Ao publicar em 1971, a obra em epígrafe, ela se afirma como uma das mais importantes romancistas da literatura pós-moderna lusitana. O texto se estrutura através do narrador Lourenço, que aparentemente, poderia ter morrido e tenta recompor sua biografia através de várias personagens narrativas que, numa espécie de jogral, vão interpenetrando suas vozes de maneira independente e da forma como conheceram Lourenço e de suas impressões sobre sua personalidade. O narrador Lourenço ainda instaura uma espécie de jogo com o leitor, indagando sobre a originalidade da composição da trama, se esta teria sido composta por ele, por alguns de seus comparsas narradores, ou por alguém que os teria concebido daquela forma. Vale ressaltar que os valores da narrativa tradicional são totalmente pulverizados porque agora, o leitor, distante da onisciência reveladora da verdade, terá que participar da leitura como um co-autor, uma vez que cabe a ele interpretar e participar da narrativa que se apresenta aberta, fragmentária e despojada da verdade absoluta.

Outro texto oriundo da vanguarda narrativa de Portugal origina o tópico *Dia-logos*, advindo do romance *Silêncio para 4*, de Ruben A. Autor de diversos textos inovadores como *Caranguejo*, em que a forma da narrativa se assemelha ao modo de andar do animal que confere o título ao romance. Ruben A. apresenta ao leitor e à crítica uma polêmica composição narrativa em *Silêncio para 4*. O texto se estrutura somente de diálogos e, aparentemente, há o desaparecimento do narrador. Pode-se argumentar se seria possível uma narrativa sem o seu organizador, no caso o narrador, não

implicaria na possível morte da narrativa. A análise não vai se enveredar pelo pressuposto da valoração e não afirmará que essa nova forma de escrever surge como alternativa para o romance do futuro. O que não se pode furtar é de abordar a pertinência de um texto que representa pelo diálogo inautêntico a dessencialização das personagens. Elas utilizam uma linguagem desgastada e infestada de clichês que representam seu vazio existencial e, ao não conseguirem utilizar um discurso capaz de recompô-las se transformam em coisas. Seus diálogos se direcionam para um silêncio que se sustenta em outra “persona” diferente do que elas são. Por isso, a anunciação do número 4. O narrador só se mantém anônimo, porque no fundo se perpetua nos silêncios e diálogos que abarcam todo o texto. O sexo se torna o assunto preponderante, bem a caráter daqueles que não possuem uma linguagem capaz de preencher vazios mais enobrecedores e transcendentais. Só o tempo será capaz de responder às indagações sobre a importância e perpetuação da escritura de textos como o de Ruben A. O que não se pode esconder e calar é de se reconhecer que essa representação está em consonância com a realidade atual. Cabe à sociedade e à arte comporem um novo cosmos que descortine a evolução do homem e dê respostas às suas inquietações (o porquê e para quê de sua estada no mundo).

Desta forma, a consciência do narrador atuará em sua aventura narrativa, construindo novo conceito do real e subordinada à pesquisa formal, onde a imagem labiríntica é o único resultado possível. Desespirtualizado, o narrador em primeira ou terceira pessoa, ou distanciado quando do monólogo interior ou dos diálogos, deflagra uma aventura, deste modo sintetizada por Picon:

Uma vez consumada a ruptura entre a arte e as formas do real, uma vez aquietada a onda da subjetividade romântica, para além do real desencantado em que marca passo o naturalismo e para além dos adereços equívocos com que os últimos simbolistas povoam uma alma exausta, o que resta? Uma arte por fim face a face consigo

mesma, a conquistar em sua própria linguagem as formas novas de sua criação. (PICON, 1969: 121).

Na apreensão da realidade, num sentido já fenomenológico, o foco narrativo demonstra um olhar essencialista diante da realidade, na recusa de uma percepção superficial e lógica do mundo. Este anseio de descobrir as franjas do novo real do ser pós-moderno impulsiona a aventura do narrador e este se revela pela postura como personagem, ao procurar reconstruir a percepção da realidade de uma forma mais dinâmica. As considerações de Picon consolidam a desagregação do absoluto:

Quase não é possível separar a transformação de nossa arte da transformação de nossa consciência estética. Mas a mutação de nossa consciência artística está ligada à mais genérica transformação do nosso espírito. A um pensamento sistemático, que submete tudo a uma perspectiva única, tende a substituir-se um pensamento técnico, pluralista, disperso. (PICON, 1969: 124).

Ao finalizar as considerações iniciais, passaremos à análise, através do monólogo interior e fluxo da consciência com o propósito de detectar uma inovação existencial do narrador, através da desagregação do absoluto e no relativismo das formas. Urge deixar vir à luz, que o horror das guerras do século XX e XXI não nos deixa a certeza se teremos tempo para o raciocínio sobre o que está acontecendo nos meandros da sociedade e da arte, desta forma, o narrador empreende uma trajetória que transcende os limites dos ditames conservadores e, mergulha no caos e fragmentação instalados no inconsciente das personagens; estes estão à mercê e são vítimas de várias crises geradas desde a implantação do capital, da crítica à razão e do absolutismo. Desta forma, a narrativa capta a metamorfose do narrador ao tentar estabelecer uma certa ordem a desordem instalada nas personagens deificadas pelo cosmos ficcional.

1 MONÓLOGO

Algumas considerações iniciais sobre a narrativa moderna tornam-se imprescindíveis em face da abordagem proposta. Sem levar em conta as diversidades nacionais, a cultura ocidental reveste-se de várias esferas como ciência, arte e filosofia. Há uma hipótese que converge esses campos em fatores de interdependência e mútua influência, além de uma certa unidade de espírito e sentimento de vida, que integra, de uma certa forma, todas estas atividades.

Uma segunda hipótese, no que concerne ao campo das artes, sugere que se considere o fenômeno da desrealização que se observa na pintura, para desgosto da maior parte do público há mais de um século. Desrealização significa que a pintura deixou de ser mimética, quer dizer, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica sensível. Este fato se estende a correntes como o cubismo, expressionismo e surrealismo.

Se for levado em conta que as percepções captadas pelos sentidos não são as verdadeiras, apresenta-se a negação do realismo. Apesar de interpretações opostas, verifica-se que a abstração é de importância singular para a inserção das estéticas modernas, posto que a lógica e a razão foram afastadas da estrutura narrativa. A perspectiva (ilusão do espaço



tridimensional, projetando o mundo a partir de uma consciência individual) é renegada pela pintura, teatro e romance modernos. A negação antropocêntrica significa o abandono das convenções tradicionais e a imitação minuciosa da vida empírica. Como afirma Rosenfeld, a aperspectiva é a nova cena da dramatização moderna:

A cena moderna 'espacial', sem caixa de palco, cena que faz parte da sala de espetáculos, sem separar-se dela pela moldura que a 'enquadra' e constitui como mundo distinto, é nitidamente aperspectiva. (ROSENFELD, 1996: 79).

Esta negação da perspectiva ilusionista renega ou coloca em dúvida a visão do mundo que se desenvolveu a partir do Renascimento. Portanto, as alterações profundas verificadas na pintura e outras artes devem, de um ou outro modo, manifestar-se também na narrativa.

No século XX, verifica-se a eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço. Através da evolução da narrativa, também houve a destruição da cronologia, quer dizer, mesmo as narrativas sendo memorialistas ou centrando-se 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 vistas como relativas e subjetivas. 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: 83).

A tentativa de dar vazão a este fluxo da consciência com a simbiose dos níveis temporais desaparece ou omite o intermediário, quer dizer, o narrador, que nos apresenta a personagem no distanciamento gramatical do pronome 'ele' e da voz do pretérito. A consciência da personagem passa a manifestar-se de forma autônoma, no momento presente, como um Eu que detém a hegemonia da narrativa. Essa desautorização do narrador (porque agora ele não é mais onisciente e não detém a verdade absoluta) impõe a presença direta do fluxo psíquico e faz desaparecer também a ordem lógica da oração e a coerência que o narrador clássico imprimia à sequência dos acontecimentos. Torna-se mister ressaltar que os elementos básicos do enredo tradicional como a lei de causa e efeito e o encadeamento lógico de motivos e situações com começo, meio e fim, são modificados, substituídos e, aos poucos, desfeitos.

Pode-se argumentar que a supressão da função mediadora do narrador é danosa para a ficção. Sabe-se que tradicionalmente coube ao narrador, além do dom da onisciência, funcionar como um eixo em torno do qual domina e detém o poder sobre a narração e, a partir desses pressupostos, passa a garantir a ordem significativa da obra e do mundo narrado. Há justificativas imperiosas para o questionamento dessas atribuições, posto que, ao se diluir o espaço, o tempo e a causalidade, o ser humano também foi envolvido, desta forma, apresenta-se a visão microscópica aplicada à vida psíquica das personagens. Há plena interdependência entre a dissolução da cronologia, da motivação causal, do enredo e da personalidade. Esta última transcende para o mundo interior e infrapessoal, ou seja, para o poço do inconsciente, mundo em que para Freud não há cronologia e que, segundo Jung, se acumulam as experiências da vida individual, bem como os arquétipos coletivos da humanidade.

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, e não é assegurado por uma estrutura narrativa linear bem explicada e sim, por uma análise microscópica dos fatos sem uma ordem pré-estabelecida. Em decorrência, desagua-se no fluxo da consciência, que se constitui em importante referência nesta pesquisa. Urge ressaltar que este trabalho não esgotará todas as particularidades concernentes a esse tema, 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. O Fluxo da Consciência. Prefácio.).

Diante da constatação do autor da importância da abordagem psicológica e filosófica para o estudo do fluxo da consciência, a análise se iniciará pelo conto: *A partida do trem*, de Clarice Lispector. Através da abordagem das duas personagens principais e, nas situações de monólogo (organizadas e observadas pelo narrador), se observará a fala autêntica e a inautêntica, através de um olhar filosófico, psicológico e simbólico consubstanciado pelo literário. O capítulo se fechará com o monólogo de *Molly Bloom*, retirado do romance *Ulisses*, de James Joyce em que será observada a atuação do narrador em face do fluxo de consciência, porque todos os acontecimentos advêm da mente da personagem de forma desordenada, e o narrador precisará impor alguma ordem a desordem instaurada no inconsciente.

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 à 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: 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: 27).

No conto *A partida do trem*, de Clarice Lispector, a análise das personagens Ângela Pralini e Maria Rita servirão de referência para a fala autêntica e a inautêntica. Diante dos monólogos observados por um narrador não mais onisciente e que aos poucos transfere, nessas situações, a faculdade da narração às duas protagonistas, transforma-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 implantadas 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 em destaque:

... 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: 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, experimentada. 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 esse propósito da fala primária:

A fala é, pois, um gesto lingüístico. 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: 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. Posto que, se estivesse apenas rememorando 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, 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 texto em destaque:

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: 29).

Configura-se que a inquietação de Ângela ultrapassa a camada do sujeito sentinte 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 da 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 uma incógnita já conhecida em função de termos já estabelecidos, quer dizer, as experiências, o modo de vida e os 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 autoconhecer-se, neste caso, a fala autêntica convergirá para o surgimento de outra pessoa e seus problemas se situarão 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: 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 o 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 na imitação da vida empírica. Assim, deparamos 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, e é 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: 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, 1989:45). No texto em destaque, 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: 42-43).

A trajetória de Ângela está direcionada ao futuro solidificado pelo presente. A fala autêntica, (mesclada por um narrador que transita pela

terceira e pela primeira pessoa), pois, de súbito, propicia situações de monólogo e transfere a narrativa à personagem. Essa postura narrativa delegada à 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 primeiro 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 em epígrafe:

... 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: 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 aflorada pelo texto moderno. Esse novo ser perpassa pelo 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 do 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 uma 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 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, apesar do nome pomposo que, na narrativa tradicional, seria prenúncio de nominação 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: 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 e fala autêntica, pois não possui a possibilidade de empreender a viagem metafísica simbolizada pelo percurso do trem, desta forma, 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 sua 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: 25).

A personagem possui uma linguagem empírica ordinária, posto que não há o inusitado, na verdade, são totalmente presumíveis 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 estipuladas 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 (...)

[ISPECTOR, 1974: 22-23-24).

A fala de Dona Maria Rita não se apresenta em monólogo. Apenas o discurso direto em raros momentos, pois 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: 35).

O calvário já pré-estabelecido pela personagem, (pelo fato de já se definir distante do futuro e por ser incapaz de alterar o presente), prenuncia a cruz da desesperança que transporta no dorso. Sua peregrinação configura que ela se sente como um elefante velho que é abandonado pelo grupo para morrer, pois já não consegue acompanhá-los. 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 que 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, ou seja, transpor a fala secundária para a original. Ela mantém-se superficial e incapaz de voltar à origem, assim, 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-se 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 mesma. 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: 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, uma vez 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, solidão e meras reminiscências. Sua fala não se transformará em ato consigo mesma e na relação com o outro, mas se restringirá 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 não conformado até mesmo com a explosão da felicidade. A fala autêntica é que potencializa o pensamento ajustado à fala, há consonância entre o pensar

e o falar e, assim, a criação do novo constante 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.

1.3 A fala caótica

Como foi registrado no início deste capítulo, a literatura moderna afasta a fé renascentista que desde o século XVI acreditava que o indivíduo privilegiado bastava a si próprio para a resposta aos fenômenos, acrescido da visão aristotélica da divisão dos gêneros literários, da superioridade da tragédia e em uma linguagem com começo, meio e fim. Estes pressupostos foram seguidos à risca até o século XIX e, ao lado da lógica cartesiana, se transformaram na base da narrativa tradicional. Até esta data, a perspectiva fundamentada através da tradição fazia a mimese de uma realidade empírica sensível. A máxima realista apresentava um mundo relativo como uma ilusão do absoluto, porque, na Literatura, o narrador onisciente dispunha de todas as verdades, havia uma espécie de segurança, em que o leitor se sentia confortável, pois, através do *flash back*, o passado lhe era apresentado como passado e, apenas como algo lembrado, imperava a cronologia e a onisciência do narrador lhe revelava o mais íntimo das personagens e, desta forma, o leitor não precisava participar diretamente do texto e através da leitura se tornar um co-autor e dividir suas experiências com a das personagens, já que ele recebia um texto pronto e fechado. A partir do século XIX, romancistas

como Machado de Assis e Proust oferecem a contribuição para inovar. Marcel Proust anuncia um narrador cujo mundo já não é um dado objetivo e sim, vivência subjetiva. Rosenfeld enaltece o pioneirismo de Proust com relação à ruptura do tradicional ao instaurar uma nova forma de composição ficcional:

(...) o romance se passa no íntimo do narrador, as perspectivas se borram, as pessoas se fragmentam, visto que a cronologia se confunde no tempo vivido; a reminiscência transforma o passado em atualidade. Como o narrador já não se encontra fora da situação narrada e sim profundamente envolvida nela não há distância que produz a visão perspectivica.. (ROSENFELD, 1996: 92).

O exemplo de Proust ilustra que, quanto mais o narrador se envolve na situação das personagens, cristaliza a visão microscópica e a voz do presente. Mesmo não atingindo ainda o fluxo da consciência, à medida que os contornos nítidos se confundem o mundo narrado já se torna opaco e caótico.

O caminho aberto por Proust descortina um novo modelo de romance. O mundo moderno apresenta um indivíduo fragmentado e cuja autoridade do mito do narrador tradicional que possuía poderes capazes de anunciar o que a personagem pensava ou ainda estava por imaginar e, desta forma, ele sabia muito mais sobre ela do que ela própria sempre alicerçado na onisciência e perspectiva ilusionista, estes pressupostos tradicionais já não conseguiam atender os anseios do narrador moderno e de seus leitores. A vida atual se permeia de trevas impenetráveis e, o narrador nos romances de transição, chega a pedir desculpas por não poder apresentar as emoções e sensações mais íntimas das personagens. O novo narrador se torna tão fragilizado e distante da verdade absoluta quanto suas figuras e participa e integra ativamente os mesmos arquétipos coletivos do mundo da ficção, portanto ele não inventa ao descrever a psicologia individual de cada personagem, antes ele os vive e participa em igualdade de condições com o narratário. Como não pode conhecer os processos fundamentais de dentro da personagem, suas vozes se confundem dentro do monólogo interior. Rosenfeld cita a romancista

Nathalie Sarraute, urge ressaltar que a autora é uma das pioneiras no mundo do novo romance, quando ela acentua:

O leitor se encontra de chofre no íntimo, no mesmo lugar em que se encontra o autor, numa profundidade em que nada mais permanece das marcas confortáveis com cujo auxílio (o autor tradicional) constrói a personagem fictícia. Ele submerge... numa matéria tão anônima como o sangue, num magma sem nome ou contornos. (ROSENFELD, 1996:93).

A literatura sempre visa ao descobrimento da realidade. E a realidade atual é muito diferente daquela que caracterizou o passado. Desta forma, se percebe o distanciamento do autor e o narrador não quer e não mais possui os poderes da onisciência, posto que esta prática redundava em uma única verdade sob o seu ponto de vista. Agora quando este atua, nas situações de monólogo e fluxo da consciência o faz de um plano em que não interfere na consciência da personagem. O novo leitor perpassado por dúvidas cada vez mais freqüentes e intensas, exige um texto que represente sua condição oscilante e fragilizada. A esse respeito afirma Rosenthal:

(...) intensificou-se a desconfiança com relação a obras escritas nos moldes convencionais superadas, induzindo finalmente à busca de novas possibilidades, de romances que constituíssem 'o produto e reflexo desta época cindida, fermentada, nervosa e enervante'. (ROSENTHAL, 1975: 1).

Essas considerações ilustram a necessidade da presença de um novo texto em face do mundo moderno e de seus inquietantes habitantes. Não há um Eu narrador fixo em face de um Eu narrado em constante mutação e deslizamento, posto que o Eu narrador precisa se transformar constantemente para acompanhar e organizar o mundo desorganizado da personagem. Desta forma, o narrador se destitui dos antigos poderes oniscientes e lança-se junto com o mundo interior no fluxo de consciência caótica da personagem. A tentativa de reproduzir este fluxo da consciência leva à radicalização extrema

do monólogo interior. Para demonstrar a fala caótica a abordagem se centrará no extenso e quase insondável monólogo de *Molly Bloom*, retirado da última parte do romance *Ulisses*, de James Joyce. Ao longo de 55 páginas, sem nenhuma pontuação, o leitor se depara com os pensamentos de *Molly*, uma das três protagonistas principais da narrativa, desenvolvidos ininterruptamente como pulsões advindas de estados conscientes e, principalmente, inconscientes. A propósito de *Ulisses* Rosenthal enfatiza:

(...) Com trechos fraseológicos aparentemente desconexos, com fragmentos sem sentido que aparecem sob forma de estilhaços de pensamentos, Joyce constrói novos significados, que refletem de maneira convincente a realidade 'flutuante', característica do mundo moderno. (ROSENTHAL, 1975: 17-18).

Essa realidade flutuante se manifesta pela postura do narrador. A fala caótica é uma instância da consciência da personagem que se pronuncia na sua atualidade imediata, sempre em pleno ato presente, como um Eu que ocupa cabalmente a pauta do romance. Ao se afastar prudentemente porque, nessa trajetória, o narrador acompanha e organiza o texto desconexo à distância. Torna-se preponderante registrar que essa atuação do narrador moderno é que transforma o cosmos ficcional. Assim, ao deflagrar a liberdade de expressão à personagem, a narrativa apresenta de direta o fluxo psíquico, instalado na cadeia mental e diante da escavação profunda do poço do inconsciente. Desta forma, desaparece também a ordem lógica da oração e a coerência da estrutura que o narrador clássico destinava à sequência dos acontecimentos. Sobre esse tema se pode afirmar:

(...) Com isso esgarça-se, além das formas de tempo e espaço, mais uma categoria fundamental da realidade empírica e do senso comum: a da causalidade (lei de causa e efeito), base do enredo tradicional, com seu encadeamento lógico de motivos e situações, com seu início, meio e fim. (ROSENFELD, 1996: 84).

Para comprovar a dissolução da cronologia linear, se pode observar que ao final do monólogo é que *Molly Bloom* se reporta à sua formosura e mocidade em Gibraltar, onde era chamada de *flor da montanha*, época do primeiro amante:

(...) e as ruazinhas esquisitas e casas rosas e azuis e amarelas e os rosais e os jasmims e gerânios e cactos e Gibraltar eu mocinha onde eu era uma Flor da montanha sim quando eu punha a rosa em minha cabeleira como as garotas andaluzas costumavam ou devo usar uma vermelha sim e como ele me beijou contra a muralha mourisca. . . (JOYCE, 1967: 846).

Na verdade, o trecho citado retirado do final do monólogo e do livro poderia estar no seu início. Não há uma cronologia sedimentada no ontem, hoje e amanhã. Pode-se dizer que o livro não possui um término como também, a trajetória das personagens. Mesmo com a atenção voltada para o monólogo da mulher de *Leopold Bloom* para demonstrar a fala caótica, tornam-se pertinentes algumas considerações sobre esta obra de James Joyce, vale ressaltar que muito já se analisou deste romance em todo o mundo e que a crítica já consagrou a sua grande maioria. O que a pesquisa apresenta de novidade é como o narrador atua para demonstrar que a fala caótica se concretiza dentro da mente das personagens e, desta forma, ele vai precisar criar um padrão, disciplina e clareza para que a descrição não se torne insondável, quer dizer, para que se transforme em uma obra de arte e alcance o estético. A esse propósito, se torna imperioso observar que Humphrey enfatiza que o narrador é o único capaz de impor a ordem sobre a desordem:

Para o romancista do fluxo da consciência, o problema da forma é o problema de como impor a ordem sobre a desordem. Ele começa por descrever aquilo que é caótico (a consciência humana a um nível incompleto) e é obrigado a evitar que a sua descrição seja caótica (para produzir uma obra de arte). Podemos encarar o problema da seguinte maneira: se um autor deseja criar um personagem apresentando ao leitor a mente desse personagem,

então a obra na qual isto é feito, por si, tem a mente desse personagem por cenário. Tem por tempo de ação todo o alcance de lembranças e fantasias dos personagens no tempo; tem como lugar de ação onde quer que as mentes dos personagens queiram ir na memória ou fantasia; e tem por ação qualquer incidente lembrado, percebido ou imaginado sobre o qual os personagens queiram focalizar sua intenção. Em suma, o escritor se compromete a lidar fielmente com aquilo que concebe como sendo o caos e acidente de uma Consciência — sem padrão, indisciplinada e indistinta. (HUMPHREY, 1976: 77).

Mesmo em completa desordem psicológica, o leitor mais atento dos séculos XX e XXI, requer que a arte da ficção tenha certa disciplina e clareza para que sua consciência indisciplinada possa compreender e interpretar. Joyce era cômico da necessidade de estabelecer um padrão ou uma forma para sua obra. A questão é que o autor do fluxo da consciência não se atém a um enredo de ação no sentido tradicional, posto que ele se ocupa dos estados psíquicos e não físicos. Desta forma, se torna necessário que ele invente novos métodos e Joyce o faz com uma criação talvez nunca alcançada na Literatura até a publicação de *Ulisses*.

A dificuldade de interpretação da narrativa de fluxo da consciência se apresenta pelo estado caótico da consciência das personagens. Mesmo assim, se torna imperioso que o leitor interprete e procure compreender aquilo que está lendo. Ao lidar com a psique o narrador tem que se manter fiel à elasticidade, ao âmbito e ao capricho dessa psique, isso implica na ausência de forma e de um certo modo ausência de significado, mas apenas sob o ponto de vista da narrativa do passado, posto que sempre se torna possível a arquitetura de uma forma para compor o texto artístico. Desta maneira, nos romances de fluxo da consciência, se observa que a psique em si não tem significado para outra consciência. Tornam-se assim disformes e indisciplinados não oferecendo um ponto de referência essencial, não há uma ordenação específica. Deslizante e inconstante não estabelece uma base linear para análise e interpretação.

Urge ressaltar que essa desordem que gera o caos, fala caótica, só acontece no âmbito da mente das personagens. O romancista, através do narrador, precisa sobrepor uma forma ao seu tema disforme, porque o seu tema não possui forma sistematizada de modo perceptível e bem delineada como ocorria nos textos anteriores ao século XIX. *Ulisses* apresenta uma experiência única ao se tornar um arquipélago habitado por três consciências: *Stephen Dedalus*, *Leopold Bloom* e *Molly Bloom*. O autor e seu narrador criam uma estrutura para compensar a falta de enredo. Essa fabulação é que permite uma melhor comunicação, haja vista que sempre se espera que o leitor compreenda o que está lendo. Desta forma, o romance se passa em um dia de 18 horas; 16 de junho de 1904, em Dublin, Irlanda. Muito se tem escrito sobre *Ulisses* e a análise privilegia alguns pontos já descortinados por outros pesquisadores e consagrados pela crítica. Todavia a abordagem visa contribuir com o desafio de penetrar no monólogo de *Molly Bloom* e examiná-lo sob a luz do fluxo da consciência e da fala caótica. A tabulação dos dezoito episódios feita por Gilbert, ele se destaca como uma das maiores autoridades reconhecida mundialmente pela sua fixação em estudar Joyce e sua descoberta da artimanha estrutural para se compor o romance, é citada por Humphrey:

A narrativa de *Ulisses* tem início em dois lugares: primeiro com o começo do dia (16 de junho de 1904) para Stephen na Torre Martello no primeiro episódio do romance; a seguir com o começo do dia em casa dos Bloom, no 4º episódio. Nos dois episódios, a hora do dia é mais ou menos a mesma (entre 8 e 10 horas). Depois disto, o andamento dos episódios segue uma seqüência quase horária: o 2º episódio diz respeito à aula de Stephen por volta das 10 horas; o 3º episódio nos mostra Stephen contemplando a Praia de Sandymount por volta das 11 horas; o 5º episódio refere-se a Leopold na Casa de Banhos Públicos às 10; o 6º é a cena do enterro às 11; no 7º episódio, tanto Stephen como Leopold aparecem no escritório de uma redação ao meio-dia; no 8º episódio, Leopold almoça à 1 hora da tarde; no 9º episódio, tanto Leopold como Stephen aparecem na Biblioteca Nacional de Dublin às 3; o 11º, 12º e 13º episódios lidam com as atividades de Leopold entre 4 e 8

horas; o 14º reúne Leopold e Stephen no hospital, à noite; o 15º os leva juntos ao bordel por volta da meia-noite; o 16º no-los apresenta no abrigo de um ponto de táxis no começo da manhã, esperando passar a bebedeira; e o 17º no-los apresenta juntos na residência dos Bloom por volta das 2 horas da madrugada; o último episódio diz respeito a Molly Bloom logo após as duas. (HUMPHREY, 1976: 80).

O motivo da reprodução da organização dos episódios se justifica pela necessidade de demonstrar que há adesão a estas unidades no arcabouço ou planejamento da obra e no desenrolar da narrativa, mas também coexistem as faltas de adesão a estas unidades, quer dizer, como a narrativa fundamental realmente se passa na mente das personagens, ali a unidade se torna impossível devido à natureza da psique. Desta forma, ela não é claramente organizada e está livre dos conceitos clássicos de tempo e espaço. Para ser fiel a esta natureza psíquica a obra precisa ter forma, por isso as unidades, anteriormente citadas, desempenham um papel importante no tocante à narrativa superficial. Esta se torna a referência para se poder interpretar as psiques caóticas que são descritas.

A necessidade de impor certa ordem à desordem (mente das personagens) leva Joyce a compor seu *Ulisses* como uma Odisséia do século XX. As três consciências narrantes são representadas por Stephen Dedalus-Têlemaco; Leopold-Bloom-Ulisses e Molly Bloom-Pénélope simbolizando as personagens homéricas. A epopéia de Joyce compõe-se de 18 episódios em consonância com os dezoito cantos da *Odisséia*, de Homero. Muitos escritores já fizeram esta correspondência entre os dois textos citados, dentre muitos se destacam Gilbert, Humphrey e Butor que assinala:

Num dia de Dublin, é possível reencontrar toda a Odisséia. Em meio à estranheza contemporânea, reencarnam-se os velhos mitos, e as relações por eles expressas permanecem universais e eternas (...). (BUTOR, 1974: 138).



Como todo bom irlandês Joyce tinha orgulho da sua voz e não é por acaso que *Molly* é uma cantora de cabaré. Muito já se escreveu sobre os efeitos musicais no texto joyceano, uma verdadeira sinfonia; que só se torna possível pela revolução da linguagem. Butor nos apresenta a técnica revolucionária implantada por Joyce e a relação com o texto de Homero:

Joyce tinha ampliado sua linguagem pela integração de dialeto, gíria, farrapos de línguas estrangeiras, pelo emprego constante de onomatopéias. Ele tinha a mania de chamar as coisas por seus nomes e obtinha assim uma notável crueza de expressão, tão sensível hoje como em 1922. Que barulho se fez em torno da obscenidade de *Ulisses*! Desejando dar uma visão completa daquele dia, e, através dele, do homem, ele descreve coisas que geralmente calamos. Pelo processo do monólogo interior, ele quer visitar em todos os seus recônditos os subterrâneos de suas personagens (...). (BUTOR, 1974: 135).

A composição de *Ulisses* demonstra uma organização externa, para que o leitor possa se orientar, dentro da desorganização interna das personagens. O próprio Joyce apresenta um roteiro chave, apresentando cena, hora, órgão, arte, cor, símbolo, técnica e página; em consonância com os episódios da *Odisséia*, de Homero. No decorrer do texto, será apresentada a fala do próprio Joyce confirmando os elementos ficcionais que utilizou para sua criação romanesca. Através da linguagem e pela técnica do monólogo interior e do fluxo da consciência, o autor, nestes momentos, desprovido do seu intermediário, quer dizer, o narrador se mantém no anonimato e deixa que as vozes filtrem suas consciências sem nenhum segredo ou censura. Não há como as personagens se esconderem, todos os recônditos da consciência serão apresentados, como se elas tivessem chegado a uma espécie de juízo final e estivessem diante de um confessionário sagrado: nada pode ser acobertado, posto que elas próprias são que estão descortinando suas existências, estão expostas inteiramente diante da escavação do inconsciente.

O leitor mais avisado e diante de um texto aparentemente indecifrável, pode pressentir que o caótico é que agora simboliza o novo real. Pode mais

sentir que entender, que cada ser empreende em cada dia, aparentemente comum, uma verdadeira *Odisséia*. Diante de fatos do cotidiano, pode-se lançar numa travessia em busca de pulsões conscientes e inconscientes, que antevêm suas raízes e mitos e que transcendem numa dimensão cósmica, uma vez que esse indivíduo se colocará em uníssono com o cosmos, sendo capaz de girar em consonância com o universo. A concretização da consciência da fragmentação é que propiciará a escavação dos mais longínquos recônditos do ser, faculdade essa apresentada pelo fluxo da consciência, através do recurso do monólogo interior e pela fala caótica. Humphrey apresenta os motivos, símbolos e imagens que alicerçam o mundo disperso do consciente e que deságua no inconsciente:

Os motivos de Joyce podem ser classificados como motivos de imagem, símbolo ou palavra-frase. Servem para conduzir temas menores através do romance e para exprimir, com a força de imagem e símbolo, o que se passa na mente das personagens. E sobretudo, servem como elo formal para ajudar a preservar a união dos materiais dispersos da consciência. (HUMPHREY, 1976: 82).

A tríade das consciências narrantes se alicerça nos expedientes apontados por Humphrey na citação acima. Um exemplo do motivo-imagem em *Ulisses* é a freqüente imagem que Stephen Dedalus tem da morte da mãe. Como ele havia se recusado a rezar por ela, sua atitude se acha associada a valores espirituais, aumentando impiedosamente o remorso de sua consciência. As imagens da mãe de Stephen no seu leito de morte e com suas vestes típicas para os funerais são a base temática para os monólogos com forte teor emocional. Há também o recurso do motivo-símbolo. O exemplo mais detectado está no monólogo de Leopold Bloom, para ele a batata assada que carrega no bolso é uma espécie de talismã, uma relíquia da pobre mãe, que seria capaz de protegê-lo contra a peste. Além da batata, possui uma brochura e um sabonete. Estes utensílios têm a função simbólica de se

personificarem em personagens, a exemplo do que faziam os deuses homéricos na *Odisséia* ao apresentarem seus atributos mortais em tempos de crise. Ressalte-se que estes artigos servem de contrapartes extremamente triviais e burlescas para os deuses protetores do Olímpo, no entanto, representam uma paródia no que concerne ao tema-símbolo, porque dentro do monólogo propicia a fala caótica:

Perscrutar algo eu.
Sua mão precipitada entrou rápida no bolso, retirou, leu
Desdobrado Agendath Netaim. Onde foi que eu?
Ocupado perscrutando.
Enfiou de volta rápido Agendath.
De tarde disse ela.
Estou procurando por isso. Sim isso. Busque em todos os bolsos.
Handker. (N.T. Abreviação de lenço). Freeman. Onde foi que eu?
Ah, sim. Calças. Carteira. Batata. Onde foi que eu?
Apresentemo-nos. Andemos tranquilamente. Um instante
mais. Meu coração.
Sua mão procurando pelo onde foi que eu pus achou no
bolso de trás sabonete loção preciso chamar tépido papel
aderido. Ah, eis o sabonete! Sim. Portão.
Salvo. (JOYCE, 1967: 181).

A criação do motivo-imagem e motivo-símbolo é a forma que o autor encontra para proporcionar um enredo, posto que a ação se desenvolve dentro do cenário caótico do inconsciente. Desta forma, ele consegue associar estas imagens a um tema e, em decorrência, cria um elo formal para ajudar a preservar a união dos materiais dispersos da consciência. Há também o acréscimo do emprego de palavras ou frases como motivo para a grande revolução empreendida através da linguagem. Dentre inúmeros exemplos se pode destacar o fragmentário *me him pike hoses*, que representa a tentativa de Molly Bloom de pronunciar a palavra *metempsicose*. Repetida de forma diluída e desarticulada, várias vezes durante o romance, ela propicia a aparição do tema da reencarnação, portanto, serve como um motivo ou sinal

para que o leitor fixe um material temático capaz de impor uma forma advinda da consciência para desaguar no mundo desconexo da inconsciência.

O padrão mais utilizado pelo autor em *Ulisses* é o do burlesco ou paródia da *Odisséia* de Homero. Longe de ser um grito de revolta ou de manifestar um ódio em relação ao texto parodiado, sua obra representa a possibilidade concreta de se estabelecer um padrão formal como uma roupagem capaz de inserir seus personagens como heróis de uma epopéia moderna em consonância com os anseios da arte contemporânea. Ao mesmo tempo, se mantém fiel à técnica do fluxo da consciência e, ao apresentar o monólogo interior, transfere a ação para a mente das personagens, deixando que os pulsares fluam livremente sem a interferência direta do narrador. Desta forma, o leitor de *Ulisses* se vê mergulhado no mundo caótico e através da fala das personagens pode descortinar, através do seu cotidiano, símbolos, imagens e palavras capazes de através da linguagem, descortinar sensações fragmentadas de sua existência e, assim, antever um real muito mais poderoso, uma vez que se aloja em instâncias profundas da subjetividade e, que, somente a compreensão da incompletude, deslizamento e esfacelamento do ser humano, será capaz de aquietar o leitor de forma que possa conviver e empreender a travessia necessária para que se possa superar a sensação de vazio, falta e fragilidade que o acompanha e o habita.

A paródia solidifica um herói cômico no *Ulisses* e as analogias com a *Odisséia* estão distantes em relação à grandiosidade mítica do clássico. Pode-se ressaltar que isto no tocante aos motivos, porque no episódio dos canibais encontrados por *Ulisses* e seus homens na *Odisséia*, de Homero em Joyce é propiciada pela dificuldade que Bloom encontra para almoçar, desta forma, as cenas subseqüentes, destacadas na citação se relacionam com comida. Mas isto através da consciência de Leopold Bloom, fluindo de forma movediça e caótica:



Rochedo com abacaxi, limão cristalizado, amanteigado escocês. Uma garota açucarbezuntada padejando conchadas de creme para um irmão leigo. Alguma delícia escolar. Meu para os seus bandulhos. Fabricante de pastilhas e confeitos de Sua Majestade o Rei. Deus. Salve. Nosso. Sentado em seu trono, chupando jujubas vermelhas até o branco. (JOYCE, 1967: 149).

Torna-se imperioso enfatizar que a estrutura criada por Joyce, análoga à de Homero, serve para apresentar uma forma capaz de levar adiante a principal função do romance que é a da descrição psicológica da personagem. Torna-se pertinente mencionar a palavra do próprio Joyce, apresentada por Humphrey, quanto à importância do paralelo estabelecido com o texto de Homero. Joyce explica como criou a cena da fome de Leopold Bloom e da sua dificuldade para encontrar um restaurante, inspirado pela cena dos canibais presentes na *Odisséia* no episódio denominado **Lestrigones**:

‘Estou escrevendo agora o episódio dos Lestrigones, que corresponde à aventura de *Ulisses* com os canibais. Meu herói vai almoçar. Mas há um tema de sedução na *Odisséia*, a filha do rei dos canibais. No meu livro, a sedução aparece na forma de combinações de seda expostas na vitrine de uma loja. As palavras que uso para definir seu efeito sobre o meu herói faminto são: ‘Perfumes de abraços todo o assaltava. Com carne vagamente faminta, ele almejava adorar em silêncio’. (HUMPHREY, 1976: 88).

A utilização da paródia ou uma outra forma de dizer o outro se cristaliza no *Ulisses*. Leopold Bloom é o **Ulisses** da vida moderna e está distante da grandeza e princípios verificados no primeiro. Não tem ligação direta com os deuses e sua suscetibilidade leva-o a estados caóticos e desprovidos de grandiosidade, dentre outros comportamentos destaca-se o grande número de amantes e vícios.

O mesmo acontece com *Molly Bloom* que é a **Penélope** do texto joyceano. Ela não fica tecendo a mortalha para ludibriar os pretendentes ao aguardar o retorno do seu herói; é uma cantora de cabaré e coleciona amantes



em sua trajetória fragmentada. No entanto, ao se penetrar no monólogo de *Molly* se constata que sua conduta flutuante é de superfície e, que no fundo, seu ser é de fidelidade. Através da fala caótica se constata que ela volta a dormir depois de proferir um triplo sim. Isto comprova que o romance *Ulisses* não é uma missa negra, como os críticos do texto afirmavam e que sua leitura apontava somente para a destruição. Ao atender às pulsões inconscientes e proferir *os sims*, *Molly Bloom* demonstra que seria a única no romance capaz de fazê-lo, posto que a sensibilidade feminina seria a possibilidade de unir '*Gé a terra*' (M. Butor. Repertório, p. 137). *Gé* é a simbologia do elemento feminino que é a grande-mãe capaz de gerar e fecundar a Terra, significando no texto a instauração da criação poética. Mesmo sem as qualidades grandiosas da **Penélope**, de Homero *Molly Bloom* pela fala caótica advinda do inconsciente não pode disfarçar os segredos e pecados, por isso somente o elemento feminino poderia restituir ao estado embrionário a consciência e essência da própria *Molly*, *Leopold* e *Stephen*:

(...) e primeiro eu pus os meus braços em torno dele sim e eu puxei ele para baixo pra mim para ele poder sentir os meus peitos todo o perfume sim o coração dele batia como louco e sim eu disse sim eu quero sim “ (JOYCE, 1967: 846).

O *sim* de *Molly* é retirado de uma escavação profunda empreendida por ela mesma, pois seu monólogo se transforma em fonte de onde se desprendem as três consciências do romance, já anteriormente mencionadas. Como a fala caótica exige um esforço para se poder ver e de entender o deslizamento da personagem de maneira inusitada, quer dizer, ela implica na tentativa de se mudar a psique humana. A desordem apresentada pelo fluxo psíquico da personagem se consubstancia de uma nova maneira da narrativa captar os estados de trauma e neurose que geram os desvios, vícios e incompletude. Eles estão alojados no inconsciente e a fala caótica é uma espécie de terapia capaz de dar forma a essas escavações profundas oriundas

de pulsares desconexos, mas capaz de dar um nexo ao caos. Ou seja, a forma empregada do triplo *sim* representa a possibilidade de se unir as três consciências maiores do romance: *Stephen, Leopold e Molly*. Haja vista que o tema utilizado por Joyce e em que se trava toda a dialética de *Ulisses* é o da relação entre pai e filho. Desta forma, *Molly* representa a grande mãe capaz de unir os dias e as consciências disformes, posto que o fluir do inconsciente, em relação ao mundo consciente, é desorganizado e movediço, no entanto, através da fala caótica se pode vislumbrar que há padrões que proporcionam inteligibilidade ao fragmentado contexto psíquico das mentes humanas. E não é por acaso que cabe ao monólogo feminino o fecho da rede labiríntica descortinada pela *Odisséia* de seres comuns dublinenses; mas que simbolizam a epopéia de milhares de habitantes fragmentados por um mundo cada vez mais cruel e caótico. Desta forma, o *sim* se reveste de uma reafirmação da necessidade e esperança de se potencializar a compreensão e fragilidade da psique humana, quer dizer, fatos aparentemente comuns e banais podem recuperar os mitos que habitam e fundamentam a existência de seres à procura de sua essência e, esta travessia se torna universal e eterna.

A escavação da mente de *Molly* através da fala caótica é tão profunda, particularmente sensível pelo universo feminino, que o leitor fica constrangido, pois se sente inserido em vários segredos proibidos como afirma Butor:

(...) Molly Bloom se desvenda, se vira pelo avesso como se vira uma luva ou uma roupa. Vêem-se todas as costuras, todos os remendos, todas as migalhas nos fundos dos bolsos, todos os fios que pendem por entre a poeira. Coisa horrível e suja, mas também coisa magnífica e viva, que continua uma aventura extraordinária em meio à tristeza do mundo. (BUTOR, 1974: 135-136).

Para representar e dar forma a esse caos, o monólogo não apresenta pontuação e nenhum nexo aparente no sentido convencional. A mente da

personagem sem censura exterior exercida pelo narrador apresenta pulsões e vozes oriundas da experiência e angústia de *Molly* que bem descortinam seus dramas psicológicos. Vale ressaltar, que os trechos em epígrafe, constataam o terreno flutuante e movediço da mente sob a égide da fala caótica:

(...) meu Deus eu me lembro do tempo que eu podia soltar ele livremente apitando como um homem quase devagar oh Senhor que barulho eu espero que tenha sido com borbulhas pra ter a sorte de ganhar um bolo de dinheiro de algum sujeito eu vou ter de perfumar aí de manhã não esquecer eu aposto que ele nunca viu um par melhor de coxas do que estas. Olha, que brancas que são o lugar mais suave é bem aqui nesta lingüeta aqui tão macio como um pêssgo devagar meu Deus eu não me importava de ser homem e trepar com uma mulher bonita oh Senhor que ruído que tu estás fazendo como o lírio de Jersey devagar como as águas descem por Labore . . . (JOYCE, 1967: 830-831).

No decorrer do monólogo, as vozes narrantes de *Molly Bloom*, uma vez que a pluralidade da sua fala caótica descortina vários seres bem diferentes, revela uma mente obcecada pelo relacionamento sexual. Isso provoca no leitor desavisado uma análise superficial aproximando sua imagem a uma cantora de cabaré ou a uma mulher de vida volúvel. Ao leitor crítico, ela será percebida como um ser feminino sensível à procura da fidelidade e do amor. Mas como já foi frisado, a Literatura moderna se apresenta, através do fluxo da consciência e monólogo interior, como um suporte artístico capaz de deixar vir a nu a mente das personagens em total desarranjo psíquico, bem pertinente ao leitor atual revestido de desordem e fragmentação. A fala caótica da mulher de *Leopold Bloom* se reveste de uma forma, uma vez que o autor precisa se comunicar com o leitor mais avisado, atento e sensível. Desta forma, se podem apresentar alguns padrões que trazem uma certa ordem ao caos instalado pelo livre fluir do inconsciente. Pode-se perceber uma certa unidade de tempo, lugar, personagem e ação quando a voz de *Molly* recupera lampejos de reminiscência; como no caso do Sr. Riordan que aparece como uma de suas experiências e vivências. De

súbito, pode surgir uma outra voz ou outra instância da subjetividade da personagem, mas durante certo tempo ela se atém à unidade rememorada:

(...) para se fazer interessante para aquela velha bisca da senhora Riordan que ele pensava que tinha ela no bolso e que nunca deixou pra nós nem um vintém pra missas (...) ela na admirava se ela quisesse que a gente escondesse a cara mas ela era uma mulher bem educada e sua fala tagarela sobre o senhor Riordan praqui e o senhor Riordan pralá eu penso que ele ficou contente de se ver livre dela e do cachorro dela que cheirava meu casaco de pele e se metia sempre debaixo de minhas saias (...) são tão fraquinhos e choramingas quando ficam doentes que precisam de uma mulher pra ficarem bem se ele sangra pelo nariz é de pensar que era ô tragédia e o olho de morto quando desceu do circular sul quando torceu o pé na festa do coro no morro do Pão-de-Açúcar no dia em que eu usei vestido. . . (JOYCE, 1967: 792).

Torna-se imperioso ressaltar que a estas unidades imediatamente se agregam outras e *o casaco de peles* pode servir de motivo para que a consciência narrante se desvie para o Rio de Janeiro em face do contraste climático, do cheiro, da lembrança de outras vestes, do hospital que remonta a memória de um pequeno acidente que sofrera outrora. O livre fluir da consciência não fica preso a nenhum parâmetro convencional e, a linguagem caótica representa a própria condição do ser à procura de recônditos profundos instalados na sua subjetividade.

Há também pequenos espaços, uma espécie de parágrafo, utilizado sete vezes ao longo das cinquenta e cinco páginas, que, pelo menos, servem como referência, quer dizer, indicam certa unidade porque se altera perceptivamente a voz e a direção dos acontecimentos. Percebe-se que o narrador além de se instalar na própria voz da personagem, porque no monólogo transfere a ela a função narrativa, também organiza estes espaços, procedimento que instaura uma mudança de direção na trajetória do pulsar sempre caótico, mas capaz de estabelecer um certo nexos e entendimento:

(...) julguei com os meus olhos daquele jeito com meus cabelos mais para o solto pelos trambolhões e com minha língua entre os dentes para ele o selvagem o bruto quinta sexta um sábado dois domingos três oh Senhor eu não posso esperar até segunda

fchiiiiiiiiifchoooooon trem em algum lugar apitando a força que estas locomotivas têm nelas como enormes gigantes e a água esguichando por toda parte e saindo delas de todos os lados como no final da velha canção (...) (JOYCE, 1967: 812).

Joyce, para dar uma forma ao poço escavado dentro da mente das personagens, utiliza expedientes estruturais capazes de apresentar padrões compreensíveis. Podem-se perceber dentro dos monólogos: motivos condutores; padrões literários previamente estabelecidos mesmo como farsas ou paródia; estruturas simbólicas; arranjos cênicos formais; esquemas cíclicos naturais como estações e maré; esquemas cíclicos teóricos como estruturas musicais e ciclos históricos. Através da linguagem consegue atingir as mais profundas mudanças observadas na transição da literatura tradicional para a moderna. Surge um novo texto tão enigmático, esfacelado e fragmentado como seus personagens; e estes como um espelho onde se reflete o leitor atento e a procura de instâncias incrustadas em suas raízes e que podem conduzi-lo à essência do ser. O espaço agora é o do inconsciente, o tempo cronológico foi destruído, o enredo é a própria fala caótica que cristaliza um ser frágil e deslizante; mas que empreende a grande travessia em busca de algo que se rompeu e que ele precisa reconstituir.

2 A PALAVRA DO MESMO

No primeiro capítulo, a análise objetivou demonstrar a metamorfose operada no narrador tradicional em sua transposição para o moderno nas situações de monólogo interior e fluxo da consciência.

Nesta segunda parte, serão apreciados dois romances narrados em primeira pessoa, por isso o título *a palavra do mesmo* que tem a função de demonstrar a atuação do narrador em textos modernos em uma estrutura que detém a voz narrativa. A diluição dos pressupostos tradicionais será referência para a constatação das mudanças inseridas pela modernidade literária. A abordagem começa pelo romance *O grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. A trajetória de Riobaldo narrador protagonista será examinada sob a égide da linguagem e da *palavra reconstituente*. Esta instaura a recomposição da essência do narrador, sobretudo ao narrar suas peripécias de jagunço a um doutor, possivelmente com conhecimentos psicanalíticos, posto que, através da fala, ele recompõe todos os seus mitos e estágios conscientes e inconscientes. A outra narrativa do capítulo se detém no quase insondável texto de Mário Peixoto denominado *O inútil de cada um*. Sob o título de *a palavra do nada* porque através da memória de Orlando a narrativa descortina a metafísica do nada e da angústia. Através, principalmente de

Heidegger, será possível abarcar os estágios componentes dos elementos que comprovam que a travessia do narrador perpassa pelo silêncio, pelas imagens não captadas pela narrativa, mas aprisionadas pelo discurso literário. Diante de componentes sob a aparência da superficialidade será possível concluir que *o inútil de cada um* se reveste de uma roupagem capaz de se tornar na argamassa que edificará o útil de todas as personagens que estão à procura dos fios que enovelam suas vivências, advindas da ficção literária.

Mesmo trilhando caminhos diferentes no tocante à estrutura e à linguagem, os dois romances selecionados para comporem o capítulo *a palavra do mesmo* devido à narrativa em primeira pessoa, não implantam a destruição a seus personagens, ao contrário, pelo afastamento dos pressupostos tradicionais já anteriormente citados, descortinam-se novas formas de narrar e o deslizamento e fragmentação é que vão implantar a transcendência, agora consubstanciada na experiência e na reconstituição da memória de seus narradores.

2.1 A palavra reconstituente

O foco do capítulo sobre a palavra do mesmo centrar-se-á na primeira pessoa e apresentará na parte inicial a análise do *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. O capítulo anterior demonstrou a grande revolução empreendida por James Joyce através da linguagem. Sem se preocupar com analogias ou influências se percebe que o caminho escolhido por Guimarães segue a esteira de Joyce; mas adotando outros recursos para dar forma e enredo à sua criação literária.

Há afinidade no tocante à criação de uma nova linguagem. Joyce utilizou farrapos de línguas estrangeiras para apresentar uma sinfonia vocabular e sintática, antes jamais vista na língua inglesa. Mas a fala utilizada para se atingir esse objetivo foi a caótica, principalmente, através do

monólogo interior. Desta forma, pessoas e fatos aparentemente comuns empreendem uma odisséia, verdadeira epopéia da vida moderna, tendo como palco Dublin que propicia as aventuras de uma vida cidadina às suas personagens.

A palavra reconstituente que nomeia esta parte do capítulo encontra ressonância na citação de Buber:

O homem fala diversas línguas __ a língua verbal, língua da arte, da ação __ mas o espírito é um, e este espírito é a resposta ao Tu que se revela nos mistérios, e que do seio deste mistério o chama. O espírito é a palavra. Assim como a fala se torna palavra primeiramente no cérebro do homem e em seguida som em sua laringe __ ambos não são senão reflexos do verdadeiro fenômeno, já que, na verdade, não é a linguagem que se encontra no homem, mas o homem se encontra na linguagem e fala do seio da linguagem. (BUBER, 1979: 45-46).

A propósito *da palavra reconstituente* pode-se assegurar pelo texto de Buber que a língua é derivada da palavra. As línguas são o instrumento da comunicação. A palavra é o fenômeno da comunicação, é a relação do espírito. O homem habita na palavra. A língua habita no homem. O texto em análise objetiva reconstituir a trajetória do narrador *Riobaldo* que não se conformou com o mero palavreado, ou seja, um discurso pré-fabricado e desgastado que só pode levar à estagnação do viver. Buber nomeia essa estagnação como mundo do Isso:

O homem que se conformou com o mundo do Isso, como algo a ser experimentado e a ser utilizado, faz malograr a realização deste sentido: em lugar de liberar o que está ligado a este mundo ele o reprime; em lugar de contemplá-lo ele o observa, em lugar de acolhê-lo serve-se dele. (BUBER, 1979: 47).

O narrador *Riobaldo* não pode viver sem o mundo do Isso, mas não se afirma somente nele. Ele não se deixa escravizar por ele, quer dizer, por um mundo edificado por uma linguagem banal e vazia. Pelo contrário, ele vai se

enveredar pela palavra genuína que é a palavra reconstituente. Portanto, ele vai se deixar guiar pelo que é e não, pelo mundo da aparência, mas da essência. A esse respeito se torna substancial citar Buber:

Podemos distinguir duas espécies de existência humana. Uma delas pode ser designada como a vida a partir do ser, a vida determinada por aquilo que se é; a outra, como a vida a partir da imagem, uma vida determinada pelo que se quer parecer. (...) a realização do ser-homem só pode dar-se através da retidão da alma no seu caminhar, através de uma grande honestidade que não é mais afetada por nenhuma aparência, já que se venceu a simulação. (BUBER, 1982: 141-143).

Pode ocorrer a conversação genuína ou palavra reconstituente a partir do momento que os falantes se confirmem mutuamente. Essa conversação não significa uma aprovação do que o outro diz ou faz, mas sim, diante da possibilidade do interagir pela palavra, mesmo que os interlocutores sejam antagônicos. O fundamental é estabelecer o diálogo autêntico entre eles. Outra característica da palavra reconstituente é que seu curso é imprevisível como enfatiza Buber:

E certamente ninguém pode saber de antemão o que é que ele tem a dizer: não é possível preordenar uma conversação genuína. Ela obedece, é verdade, desde o início, a uma ordem básica que lhe é inerente, mas nada pode ser determinado, o seu curso é o do espírito e alguns só descobrem o que tinham a dizer quando percebem o apelo deste espírito. (...) É óbvio que também todos os participantes, sem exceção, têm de ser constituídos de tal maneira que sejam capazes e prontos para satisfazer as condições prévias da conversação genuína. A genuinidade já é posta em questão quando os participantes, por menor que seja o seu número, vejam-se eles próprios ou sejam pelos outros percebidos como não lhes sendo atribuída uma participação ativa. (BUBER, 1982: 155-156).

Torna-se imperioso ressaltar que algumas considerações sobre o caudaloso romance em exame serão apresentadas para situar os futuros leitores sobre o que a crítica já consagrou sobre o texto. O que se inaugura

como contribuição original é a análise do narrador protagonista sob a égide da palavra reconstituente, quer dizer, da autenticidade ficcional do narrador que estabelece um diálogo autêntico com a linguagem, posto que agrega fenômenos individuais, coletivos e universais. Esses ingredientes permeiam a recomposição de *Riobaldo* pela palavra reconstituente. Ele trava uma luta interior para exorcizar todos os demônios, dúvidas e fragmentos que o habitam no afã de restaurar através do outro (diálogo permanente com seu interlocutor doutor) a escavação de suas profundezas, empregando a palavra genuína destituída de aparências, uma vez que a linguagem tem o propósito de resgatar sua essência.

O texto apresenta uma linguagem que reconstitui pela originalidade e criação de neologismos. Recompõem-se termos originários do Tupi-Guarani, do latim e do Português falado no Brasil, especialmente no sertão mineiro. É também uma epopéia, pois o texto descortina as peripécias de um herói que narra suas aventuras sob um prisma de se alcançar a totalidade. Rosenthal cita Max Bense que define a obra literária como:

Max Bense define o *Grande sertão* como 'teodicéia épica', explicando: 'épica, por ela não deduzir e sim narrar; teodicéia porque no romance o mal é admitido, como diria Leibniz, e utilizado como argumento a favor da existência de Deus; o conjunto constitui um romance, porque tudo é representado através de figuras, de sua atmosfera, seus atos, seus sofrimentos e prazeres e não através de simples reflexões e pensamentos. Mas como o narrador insiste continuamente na totalidade de seu mundo, de sua história, e deseja evitar ao máximo as indeterminações, baseando toda e qualquer impressão em sua facticidade, surgem também os contornos de um sistema, de um sistema épico e, portanto, de totalidade'. (ROSENTHAL, 1975: 39).

A totalidade objetivada pelos aspectos épicos dentro do romance se efetivará pela palavra reconstituente, quer dizer, a conversação do narrador é genuína, posto que sua verdade instaura um retorno às origens e, ao mesmo tempo, através da palavra dialogal e relacional propicia sua recuperação

através do falar e ouvir como resposta para suas indagações. Mesmo tentando evitar as indeterminações, o narrador tem consciência de que os fenômenos da realidade não podem ser abarcados e compreendidos como um todo. Possivelmente, essa constatação o induziu a criar uma linguagem original, portanto, autêntica. A tessitura romanesca remonta ao arcabouço construído por Joyce, percebe-se a influência porque o narrador tece e entrelaça elementos indígenas e portugueses e, por outro lado, costura os vocábulos de tal forma que erige um manancial imagético que surpreende e revoluciona pela apresentação de uma linguagem inédita. Um exemplo esclarecedor já pode ser apresentado ao leitor no princípio do romance:

— Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não. Deus esteja. Alvejei mira em árvore, no quintal, no baixo do córrego. Por meu acerto. Todo dia isso faço, gosto; desde mal em minha mocidade. Daí, vieram me chamar. Causa dum bezerro: um bezerro branco, erroso, os olhos de nem ser — se viu —; e com máscara de cachorro. (ROSA, 1995: 11).

Um romance tradicional teria se iniciado de uma outra forma. O objetivo seria o de dar ao leitor uma visão clara da realidade, através da experiência e conhecimento que a maioria têm do mundo. Posto que no folclore brasileiro é comum o relato de animais que nascem com deformidades e, às vezes, até com duas cabeças. No entanto, um bezerro *com máscara de cachorro* e com olhos, cuja descrição é deliberadamente evitada (*de nem ser — se viu —*) já não se enquadra em um simples relato de fatos, caracteriza, pelo contrário, uma inconsistência da realidade sob a máscara da existência real. Portanto, se o trecho fosse apresentado de uma maneira convencional como:

Não foi nada não. Os tiros que o senhor ouviu não foram tiros de tiroteio. No quintal, lá embaixo, perto do córrego, distraio-me com tiro ao alvo, para me divertir. Faço isso todos os dias, porque gosto,

já desde minha infância. De lá me chamaram por causa de um bezerro; um bezerrinho branco que nasceu meio mutilado, com uns olhos que nem parecem olhos, e uma cabeça que parece de cão.

Com esta forma, mesmo em primeira pessoa, o efeito seria de terceira pessoa, uma vez que o leitor teria informações precisas e claras e em consonância com sua realidade empírica. Cômico de que a narrativa moderna precisa instaurar recursos expressivos inovadores, o texto cria um modelo que descortina uma realidade que se contrapõe a qualquer afirmação categórica, e por extensão, a toda e qualquer certeza estabelecida. A técnica roseana é tão original que consegue utilizar as influências modernas de uma forma única e universal, quer dizer, reconstitui a ancestralidade, medievalismo e atualidade do sertanejo em Minas Gerais: colocando-o em uníssono com os demais seres do planeta. Através da representação de um Eu-narrador, reconstitui pela linguagem representada pela palavra reconstituente a essência e totalidade de seres que transcendem o espaço regionalista e se instalam para sempre no mundo.

A construção do romance moderno impõe a destruição das formas semânticas e sintáticas tradicionais. A observação e descrição de elementos, até mesmo, mais elementares implicam em preceitos teóricos e em hipóteses e princípios que, examinados à luz das novas verdades poderão provar ser ilusória a própria observação. Desta forma, no *Grande sertão* há uma dúvida constante justamente para caracterizar o caráter enganoso da linguagem discursiva. Os trechos destacados servem de modelo para caracterizar um tipo diferente de vibração, quer dizer, há uma anticerteza que não visa à destruição, mas, antes restaura lembranças e sensações que se transformam em vivência. O passado se apresenta não apenas como pretérito, mas como lembrança capaz de vivificar o presente:



Ah, mas falo falso. O senhor sente? Desmente? Eu desminto. Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que se já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas — de fazer balancê, de se remexerem dos lugares. O que falei foi exato? Foi. Mas teria sido? Agora, acho que nem não. São tantas horas de pessoas, tantas coisas em tantos tempos, tudo miúdo recruzado. Se eu fosse filho de mais ação, e menos idéia, isso sim, tinha escapulido, calado, no estar da noite, varava dez léguas, madrugava, me escondia do largo do sol, varava mais dez, passava o São Felipe, as serras, as Vinte-e-Uma Lagoas, encostava no São Francisco bem defronte da Januária, passava, chegava em terra cidadã, estava no pique, (...) Quanto pior mais baixo se caiu, maismente um carece próprio de se respeitar. De mim, toda mentira aceito. O senhor não é igual? Nós todos. Mas eu fui sempre um fugidor. Ao que fugi até da precisão da fuga. (ROSA, 1995: 121).

Torna-se fundamental registrar que a obra de Guimarães Rosa consegue construir o moderno sob um novo prisma: o da palavra reconstituente. A exemplo de Faulkner, Virginia Woolf e Joyce, dentre outros, ele também aponta as deformações das palavras altissonantes, a quimera da vida social. Interrompe a enumeração linear, posto que a linguagem se tornou autônoma e cada vez mais independente. Estabelece a negação das afirmações categóricas e das certezas absolutas. Mas tudo isso de uma forma diferente. Sua linguagem não estabelece o caótico, fragmentado e aparentemente, sem nexos. Ao contrário, no momento em que a fala de *Riobaldo* instaura um diálogo autêntico com ele e com o outro, abre a porta para a entrada triunfal do mais íntimo de si mesmo enquanto uma criação literária que descortina uma *literapura*, quer dizer, pura letra capaz de produzir um reviramento, espécie de revirão, porque liberta o ser da realidade existente e imerge-o na aventura de um sentido novo.

A captura da linguagem exige um longo percurso, pois absorver todo o processo de criação lingüística de apenas um golpe seria impossível. Em suma, descortina um desconhecido assustador incrustado num plano além do físico, restabelece a eterna luta do homem contra a natureza inóspita, mas principalmente, aquela que se trava em estado de alma e, para isso, precisa

erigir as crenças e os velhos e eternos mitos oriundos da ancestralidade cultural de um povo. Sobre a transposição do regional para o universal Rosenthal declara:

A obra de Guimarães Rosa intitula-se *Grande sertão: veredas*, título que deve ser compreendido também em sentido figurado. Aparentemente trata-se do *sertão* de Minas Gerais, a terra natal do autor, tal como se apresentava por volta do início do século XX; mas a narrativa revela claramente que o romancista se refere, além disso, ao 'grande sertão do espírito'. (ROSENTHAL, 1975: 43).

Como já foi frisado, a palavra reconstituente impõe a aparição dos fenômenos do espírito. Isto impõe uma atitude de escuta aberta, que, por si só, facilita o caminho para o emergir das expressões cada vez mais assumidas, mais originais, mais expressamente dialogais. O simbólico permite a genuinidade, desta forma, as três palavras do título intermediadas pelos dois pontos as colocam em relação de oposição e complementaridade. O Sertão reflete a confusão instaurada no mundo sensível como um caos ilimitado do que só uma parte ínfima nos é dada a conhecer, principalmente, aquele que se avista ao longo das veredas como frágeis canais de penetração e comunicação. Desta forma, o sinal: entre os dois elementos do título teria valor adversativo, opondo a imensa realidade incapturável e suas mínimas parcelas acessíveis. Em suma, o intuível e o conhecido. O adjetivo Grande não significa apenas tamanho, mas também, a anteposição do sagrado instaurado ao mesmo tempo em que o profano. O substantivo Veredas representa vales de chão argiloso ou turfo-rochoso onde aflora a água absorvida. Elas são sempre férteis, verdadeiros oásis instalados na secura do sertão, assim, equilibram fertilidade e seca. As veredas-oásis tornam-se caminhos dialéticos que levam ao conhecimento, ao princípio indiferenciado, ao Taos dos orientais. Significa também caminho, direção: assim; o leitor capaz de mais de uma leitura se envereda por caminhos nunca antes imaginados.

O narrador *Rio-baldo* simboliza o rio que se torna a metáfora viva que flutua entre o real e o imaginário. Por ser real, sua liquidez não é completa, não corre plenamente pelo mundo do imaginário. Por isso é espesso, corre devagar como o tempo. A realidade tem a natureza, pétrea, condensada, severa, mas a criação literária reflete o contrário. Ela tem a fluidez das águas, do sonho e corre levemente por mundos inimagináveis. A fluidez das águas deságua num manancial que inunda o mundo real de ponderações sobre as vicissitudes causadas pelos pedregosos caminhos construídos pela própria desumanidade. *Riobaldo* se situa na terceira margem do rio, quer dizer no próprio título do romance se incrustam os quatro elementos essenciais: terra, água, fogo e ar, sobretudo a terra e a água. O texto literário precisa encontrar sua matéria, isto é, seu elemento natural que lhe proporcione uma substância. Chevalier & Gheerbrant definem estes elementos:

A terra é a substância universal, o caos primordial, a prima matéria separada das águas, segundo o Gênesis, levada à superfície pelo javali de Vixenu; (...) matéria de que o criador (China Niukua) molda o homem. Universalmente, a terra é a matriz que concebe as fontes, os minerais, os metais. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1990: 879).

Há uma interpenetração entre a palavra e a água. Como o *sertão* aponta para a palavra seca e *veredas* para a palavra úmida, pode-se deduzir que aquela não tem consciência de si pela sua esterilidade e aguarda uma ordem disposta em método, enquanto esta última desenvolveu a semente da vida, se transformando na palavra fecundadora, como manifestação divina do verbo que traz o germe da criação. Como já foi demonstrada, a linguagem empregada pelo narrador Riobaldo pela reconstituição da palavra genuína tem a função de gerar uma terapia profunda, ou seja, a recuperação de si através

da raiz da fala consubstanciada pelo discurso do rio da linguagem. Assim, o narrador, pela sua fala original, evoca e materializa uma rede metafórica, que, como as águas, oscila como ondas, ou correntes, trazendo luz, sabedoria e doutrinas sobre como vencer obstáculos, lutar contra as pedras, combater os vazios existenciais e alcançar sua essência: esta é a sentença da verticalização em que se incrusta a terceira margem do rio, cuja mensagem jorra límpida pela teoria das águas da linguagem.

O texto, ao retratar o sertão mineiro com sua vastidão, cortado por uma infinidade de rios e riachos, a riqueza da fauna e da flora, a caracterização do sertanejo com seus hábitos, crenças e costumes descortina um panorama que serve de sustentação para o reencontro do homem com suas origens e, ao mesmo tempo, a interpretação de suas existências. As veredas a que alude o narrador são as que levam às grandes profundidades da vida e, além da difícil sobrevivência no sertão-natureza, trava-se a mais íngreme luta, posto que o cenário é o do sertão da alma humana, alma esta eternamente habitada por Deus e pelo Diabo:

— Você sabe do seu destino, Riobaldo?” — ele perguntou. Aí estava ajoelhado na beira de mim.

— “Se nanja, sei não. O demônio sabe...” — eu respondi — “Pergunta...”

Me diga o senhor: por que naquela hora, eu não disse o nome de Deus? Ah, não sei. Não me lembrei do poder do sinal da cruz, não fiz conjuro. Cumpri como se deu. Como o diabo obedece — vivo no momento (...) (ROSA, 1995: 128).

No decorrer do romance se configura, através da palavra reconstituente, a essência do homem. Ao ser colonizado por portugueses, os brasileiros herdaram a maioria de suas crenças, hábitos e mitos e, desta forma, as contribuições do período medieval, dentre elas a religiosidade. Em decorrência, o homem se vê assolado pelo estigma dos representantes do bem e do mal: Deus e o Diabo. Há uma profusão de elementos sacros e profanos,

mas não com uma inversão de valores visando à desintegração dos seres, pelo contrário, o narrador consegue restabelecer a ordem interna dos indivíduos e acalmá-los espiritualmente, levando-os a empreender a procura da totalidade.

Desta forma, *Riobaldo*, protagonista-narrador, bebe de todas as fontes religiosas no afã de combater a possessão diabólica e, através da representação e experimentação propiciada pela palavra-vida, reconstituir a ordem interna e instaurar no indivíduo elementos para sua travessia metafísica:

Hem? Hem? O que mais penso, texto e explico: todo-o-mundo é louco. O senhor, eu, nós, as pessoas todas. Por isso é que se carece principalmente da religião: para se desendoidecer, desdoidar. Reza é que sara da loucura. No geral. Isso é que é a salvação-da-alma... Muita religião, seu moço! Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio... Uma só, para mim é pouca, talvez não me chegue. Rezo cristão, católico, embrenho a certo; e aceito as preces de compadre meu Quelemém, doutrina dele, de cardéque. Mas, quando posso, vou no Mindubim, onde um Matias é crente, metodista: a gente se acusa de pecador, lê alto a Bíblia, e ora, cantando hinos belos deles. Tudo me quieta, me suspende. Qualquer sombrinha me refresca. Mas é só muito provisório. Eu queria rezar — o tempo todo (...). (ROSA, 1995: 16).

Urge ressaltar que a ordem externa está sempre em decomposição e, em evidente desintegração e desmoronamento. O exemplo retirado do início do romance ilustra a deformação do bezerro, mas que a palavra reconstituente não deixa estabelecer o caos no espírito humano:

(...) Me disseram; eu não quis avistar. Mesmo que, por defeito como nasceu, arrebitado de beijos, esse figurava rindo feito pessoa. Cara de gente, cara de cão: determinaram — era o demo. Povo prascóvio. Mataram. Dono dele nem sei quem for. Vieram emprestar minhas armas, cedi. (ROSA, 1995:11).

Torna-se interessante registrar que o real tradicional reflete experiências irreais, revestindo-se de aparências da realidade, enquanto a

imitação da realidade constitui o campo da narrativa fingida. A esse respeito Rosenthal afirma:

De vez que se trata, no romance de Guimarães Rosa, de uma realidade fingida, torna-se evidente que ela deverá vir expressa na forma da realidade imitada, e que a correlação sujeito-objeto se manifesta na medida em que o eu-narrador considera as demais pessoas apenas como objetos gramaticais, relacionados a ele mesmo. Tal fato naturalmente diz respeito não só às pessoas, mas também aos objetos. (ROSENTHAL, 1975:46).

Como foi anteriormente frisado, o Eu-narrador na obra em análise se apresenta de forma peculiar em relação à sua periodização literária e mesmo no tocante a outros tempos e autores. Engajado no espírito modernista, a narrativa afasta a onisciência e a realidade imitada típica do relato em terceira pessoa bem a caráter da narrativa tradicional. Inaugura um *eu* que focaliza estágios de sua própria experiência passada, como se pode verificar nos trechos destacados abaixo, mas através da representação da realidade erige-os para o presente na reconstrução de novos seres; a palavra reconstituente é a argamassa na configuração do novo mundo:

Visível que aqueles, outros tempos, eu pintava — cré que o caroá levanta a flor. Eh, bom meu pasto...Mocidade. (ROSA, 1995:24).

Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data. O senhor mesmo sabe. (ROSA, 1995:95).

Quem sabe direito o que uma pessoa é? Antes sendo: julgamento é sempre defeituoso, porque o que a gente julga é o passado. Eh, Bê. Mas, para o escriturado da vida, o julgar não se dispensa; carece? Só que alguns peixes tem, que nadam rio-arriba, da barra às cabeceiras. Lei é lei? Loas! Quem julga já morreu. Viver é muito perigoso mesmo. (ROSA, 1995:254-255).

Conto o que fui e vi, no levantar do dia. Auroras. (ROSA, 1995:385).

A técnica empregada projeta na mente do leitor tanto um momento real como também um acontecimento fingido. O Eu-narrador não pretende ser apenas o retrato de uma ou mais pessoas; *conto o que fui* e nem a representação de um mundo *e vi*, mas pretendem sintetizar a totalidade das experiências num dado momento de sua vida: *auroras*. Através da experimentação, ele descobre que esse mundo anterior, há muito, desapareceu e que as formas antigas do seu eu e de outras pessoas estão depositadas num passado longínquo e impreciso.

A função narrativa visa a restaurar a essência de seres relegados a um espaço impiedoso, a uma vida de jagunços e sertanejos desprovidos de civilização e oriundos de uma vasta miscigenação. Estes fatores descortinam uma tarefa árdua e que só não se torna impossível pelo fazer artístico, quer dizer, a arte é a única capaz de captar os estados de alma e conduzir o ser em perene continuidade à procura de sua totalidade. A linguagem é a fonte que pode consubstanciar estes objetivos, no entanto, ela não pode ser alcançada imediatamente e o seu fazer e utilização exigem persistência e sabedoria. No trecho em destaque, o Eu-narrador parece desanimar diante das dificuldades de se tecer os emaranhados da narrativa e de se entrelaçar os acontecimentos e experiências à realidade que transcende o plano físico: “(...) *devido que mesmo um contador habilidoso não ajeita de relatar as peripécias todas de uma vez*”. (ROSA, 1995:393).

O romance em análise propicia várias interpretações e sua qualidade reside justamente no grande número de leituras múltiplas que proporciona. Na verdade, se constitui na soma de várias obras de natureza muito diferente. A dificuldade apontada pelo narrador na citação anterior se justifica pelo ziguezague, que, como uma serpente, empreende a narrativa subvertendo o tempo, reconstruindo a gênese do sertanejo como um ser universal através da palavra, acrescido das experiências e do fingimento da realidade através do singular Eu-protagonista. O próprio autor em correspondência com seu

tradutor alemão enfatiza que a pontuação conferida na estrutura do *Grande sertão* seria: cenário e realidade sertaneja = 1 ponto; enredo = 2 pontos; poesia = 3 pontos; valor metafísico = 4 pontos. Considera que a linguagem e a vida são uma só e, quem não fizer do idioma o espelho de sua personalidade, não vive. E, como a vida é uma corrente contínua, a linguagem também deve evoluir constantemente. Registra que cada escritor deve prestar contas de cada palavra e considerar a cada palavra o tempo necessário até ela ser novamente vida. Assim, se configura a engenhosidade e dificuldade apontadas pelo narrador para contar as peripécias.

Dentre as várias leituras que o texto abordado proporciona, já que como arte, é inesgotável, o enfoque para demonstrar a **voz do si mesmo** através da **palavra reconstituente** se centrará sobre três perspectivas que podem designar três romances diferentes, mas que se entrelaçam acorrentados pela essência e totalidade. Uma primeira leitura praticada de forma desavisada e não muito profunda se debruçaria sobre episódios que compõem o argumento romanesco, e faria emergir uma autêntica epopéia de costumes tendo como primeiro cenário o sertão. A ação estaria em consonância com as leis do romance e se revestiria de drama, exotismo, movimento, suspense, natureza indomável, tipos insinuantes e brutais. O que ficaria retido seria a saga do ex-jagunço Riobaldo Tatarana, que se tornou rico proprietário de terras depois de uma existência diante da barbárie sertaneja. Ao evocar diante de um ouvinte desconhecido sua vida perigosa e as andanças nos áridos desertos de Minas Gerais, o leitor não muito perspicaz faria apenas a associação de *Riobaldo* com os heróis de cavalaria, com um mosqueteiro romântico ou com um aventureiro em busca do eldorado. O que ficaria aprisionado com essa visão seria as nuances épicas, ou algo bem próximo de um romance de aventuras.

Uma segunda leitura bem mais atenta constataria que o cenário e realidade sertaneja mais o enredo servem como pretexto e aparência e que a



realidade expressa pelo texto não é nem material nem histórica, mas abstrata e intemporal: verbal. Um exemplo fundamental é o monólogo de Riobaldo, a essência não se encontra na onda ininterrupta de ações e nem na sua paixão homossexual e ambígua por *Diadorim*; mas na captura da palavra e da expressão. As águas do rio profundas e tumultuadas arrastam pela correnteza uma profusão de verbos, metáforas, substantivos, adjetivos e expressões de tal modo associadas que se tornam soberanas e bastam a si próprias e, remetem à realidade que elas próprias criaram ao longo da narração de *Riobaldo*. Neste romance, a linguagem conquistou sua independência, ela é começo e fim. Através da representação da realidade, as palavras se distanciam de onde surgiram para integrar uma realidade distinta; assim como os sons ganham numa peça de música sua autonomia no *Grande sertão: veredas* a linguagem também adquire sua independência.

A seqüência fonética anunciada pelas palavras: *o pacto com o Cão, Habão, Ricardão, Sussuarão e Tamanduá-Tão: um falso Sertão*, dentre inúmeras outras, pode parecer que a obra roseana se parece com uma torre de Babel distanciada da realidade humana e, que se situaria mais próxima da música ou de uma certa poesia do que da Literatura. A crítica que confere à obra a alcunha de Epopéia do Sertão, Torre de Babel ou Manual de Satanismo, reconhece que estes componentes não enfraquecem o texto. É verdade que o autor designou a poesia e a metafísica quase a totalidade dos pontos no engendramento da tessitura e do fazer poético, todavia, o que essa crítica não observou é que a poesia faz parte da Literatura e que, em uma narrativa, há espaço para o poético e uma grande obra literária é capaz de incorporar e abranger vários gêneros. Outro aspecto não observado é que a palavra-reconstituente é a argamassa capaz de solidificar e transpor o indivíduo a partir de seus aspectos regionais, psicológicos e dos arquétipos coletivos para vãos mais profundos do que os propiciados pelo mundo físico

e, de colocá-lo em consonância com as energias cósmicas de que faz parte e passível de integrar um ser universal à procura de sua totalidade.

Pela palavra reconstituente, o texto aponta que o idioma é a única porta para o infinito, mas, infelizmente, esta se encontra oculta sob uma montanha de cinzas. Por isso, é preciso reconstruir as idéias antigas sob um prisma moderno e de conjugar o som e o sentido das palavras, pois eles se entrelaçam. Torna-se imperioso resgatar a poeticidade da forma, a sensação mágica e visual da palavra e sua eficácia sonora e mais as alterações viventes do ritmo, a música subjacente, as fórmulas-esqueletos das frases transmitindo ao subconsciente vibração emotivas sutis. A obra roseana transcende os limites regionais, estes são pretextos para as soluções poéticas, metafísicas e místicas.

O Sertão, como foi publicado na versão alemã, sem o til, Sertao (ou SER TAO), é o resultado da dinâmica dos dois arquétipos Yin e Yang agindo em oposição-complementariedade nas Veredas do Ser-Tão. Identificam-se tanto em sua expressão hermético-alquímica – Água das Veredas e Terra do Sertão – como na tradução Taoísta – uma vez Yin, uma vez Yang, é o Tao. O trecho ilustra a abrangência assinalada:

Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho de autoridade... Os gerais correm em volta. Esses gerais são sem tamanho. Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniões...O Sertão está em toda parte. (ROSA, 1995:289).

Em busca da *palavra reconstituente* pela autenticidade e originalidade se pode fragmentar o nome do protagonista *Riobaldo* como *Rio bardo* antevendo as profundezas do rio e suas margens e, que o leitor atento precisa tentar descobrir aquilo que está escondido pelo texto e que é preciso desconfiar sempre, porque há muitos mistérios para quem não precisa saber

ou não aprecia a descoberta para a transcendência. Assim, se percebe no trecho em epígrafe, que em dado momento, se ocultam informações importantes para depois, revelá-las. Ou, então, se fornecem pistas falsas ou afirmações contraditórias:

Eu sei que isto que estou dizendo é dificultoso, muito entrançado. Mas o senhor vai avante. Invejo é a construção que o senhor tem. Eu queria decifrar as coisas que são importantes. E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente. Queria entender do medo e da coragem, e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder. O que induz a gente para más ações estranhas, é que a gente está pertinho do que é nosso, por direito e não sabe, não sabe, não sabe. (ROSA, 1995:175).

— Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande Sertão. Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas — e só essas poucas veredas, veredazinhas. (ROSA, 1995:208).

A alquimia da palavra reconstituente transforma *Riobaldo* em *Tatarana*: Lagarta de Fogo. Exímio atirador. Jagunço respeitado. Mais tarde, se transformaria o chefe jagunço Urutu-Branco. Travaria contato com estranhos personagens e, sem se dar conta, empreende uma travessia para sua iluminação. A linguagem segue etapas alquímicas pela integração de elementos que se desdobram em negro, branco e rubro. No final, quando a alquimia verbal faz prevalecer o rubro, a personagem *Diadorim* consegue derrotar o representante do mal, *Hermógenes*, que tinha pacto com o demônio; e não Riobaldo como muitos leitores não muito atentos poderiam acreditar. Diadorim morre ao matar Hermógenes. E só a partir daí se descobre que era mulher. *Riobaldo* sempre amou Diadorim e renegava este estranho amor, pensando que fosse um igual a ele. Recupera-se e casa-se com Otacília, reconstruindo a essência travestida por um amor homossexual. Mais tarde, se transforma em pacato fazendeiro e conta sua história para aqueles que podem entendê-lo.

A terceira leitura do romance passa pelo tema da possessão diabólica. Como foi demonstrado no início do capítulo, no texto rosiano o mal é admitido e, dialeticamente se torna tão importante quanto o bem, uma vez que impõe a luta dos contrários e a aparição dos seus antagonismos e contradições. A realidade que mais profundamente se manifesta no livro não é a da conduta humana, nem a natureza; mas a realidade da alma descortinada pela palavra. A odisséia de *Riobaldo* esconde o mito incrustado no âmago dos seres eternamente religiosos e místicos: a interrogação metafísica sobre o bem e o mal. Há uma máscara ou disfarce que esconde até certo ponto os poderes de Satã sobre a terra e os homens; e sua aparição redonda obrigatoriamente na luta para exorcizar os fantasmas da alma e buscar a proteção de Deus.

As três análises aqui apontadas, sob a égide da *palavra reconstituente*, estão distantes de esgotar o potencial e a multiplicidade de leituras descortinadas por um texto tão caudaloso como o *Grande sertão: veredas*. O que se pode apreender é que é um romance ambíguo, múltiplo, destinado a durar, dificilmente compreensível na sua totalidade, enganador e fascinante como a vida imediata, profundo e inesgotável como a própria realidade nele representada, porque o fingimento poético e narrativo reconstitui a essência de seres isolados, frágeis e fragmentados; elevando-os à categoria de seres no mundo e em busca de respostas depositadas no espelho convexo que os auto-retratam através do deslizamento e contínua experimentação e evolução da linguagem.

2.2 A palavra do nada

A *palavra do nada* terá como objeto de análise o romance: *O inútil de cada um*, de Mário Peixoto. Torna-se importante confirmar que este segundo capítulo aborda duas obras literárias narradas em primeira pessoa e sobre a chancela do narrador, por isso, o capítulo se intitula **a palavra do mesmo**. O

autor em análise publicou em 1934 ou 1935 (Schmidt Ed.) Um romance com o título de *O inútil de cada um* que, originalmente, se compunha de seis grossos volumes e com mais de mil páginas. Urge registrar que cada volume era dedicado às personagens *Itamar, Adriana, Lia, Cássio, Hernani e Cádio*, estas, através do diário de *Orlando* narrador-protagonista, têm a oportunidade de se manifestarem em alguns momentos como narradores, mas através da mente e consciência de *Orlando* porque são sempre suas as vozes extraídas do diário.

Não se deve confundir o volume editado em 1984 com 382 páginas com os originais de 1934. Estes, por problemas editoriais e pela interferência de grandes personalidades, dentre elas, Manuel Bandeira, não permitiram que a obra viesse à lume em sua totalidade sob a alegação de que o texto era insondável e inconsútil. Restou da compilação da obra primeira apenas um volume que se constitui numa espécie de resumo do original. Esta edição recente é dedicada a *Itamar*, posto que o prefixo *ita* significa pedra e representa a sustentação edificada pelo romance. Várias personagens foram anuladas, cortaram-se trechos, fundiram-se capítulos, em suma, a presente obra é apenas um esqueleto, ou uma vaga indicação da plenitude da manifestação de um livro completo, de uma obra lentamente amadurecida e trabalhada, uma vez que os originais se perderam a análise se pode se ater ao volume publicado em 1984.

Não há exemplo na Literatura Brasileira de um texto tão caudaloso, profundo e que serpenteia por entre os emaranhados da criação literária. É um texto insondável, não inteligível para os leitores de seu século e, talvez nem do posterior. Não há exagero ao se atribuir a *Mário Peixoto* a alcunha de *James Joyce* brasileiro. Observa-se que até a presente pesquisa não se encontra alusão a obra de Mário Peixoto a não ser pelo filme *Limite* dirigido pelo próprio autor e que até hoje causa espécie em vários países da Europa, em especial a Alemanha. Na literatura Brasileira, só agora tem surgido



alguma abordagem do filme mencionado. Seu único livro de poesia intitulado *poemas de permeio com o mar* ainda está à espera de ser retirado do reino encantado das palavras, parafraseando Calos Drummond de Andrade ao se referir na *Procura da poesia* que há uma chave para se adentrar a este reino das palavras e, em decorrência, da composição poética. O desafio de se empreender alguns esboços para a análise do esfacelado, mas completo *Inútil de cada um* está há anos luz para esgotar um texto que, na verdade, é inesgotável. As considerações apresentadas têm o propósito de abrir o caminho para futuros pesquisadores, dada a imensidão do texto que perpetuará o mistério mergulhado no infinito do mar da linguagem.

No romance abordado, não há começo e nem fim. Os capítulos estão fora de ordem da sucessão do tempo e a leitura poderia principiar por quaisquer deles. Dizer que a estrutura rompe integralmente com a tradicional, se torna totalmente desnecessário. A própria análise apontará para o inusitado da forma, do discurso e da narrativa. A história é fragmentada, feita de pedaços, peças que irão descortinar e tentar reconstruir um mundo interior perdido em algum ponto da memória do narrador *Orlando*.

A *palavra do nada*, como foi designada esta parte, se justifica porque há um paradoxo, o horizonte é instância situada muito além do panorama, pois este só pode perscrutar e instalar sua percepção até onde alcança a visão no sentido realista da captação dos sentidos. O horizonte mencionado descortina que o texto de Mário Peixoto se incrusta além do que pode alcançar a visão no sentido convencional. O texto em sua infinitude multifacetada pela ambivalência e pluralidade se consubstancia no aparente inútil como um quase sinônimo do nada. Este elemento analisado sob a égide da filosofia heideggeriana se situa na base para a travessia metafísica em busca da totalidade empreendida por *Orlando* narrador e protagonista. A fragmentação mencionada instala a incerteza na reconstituição advinda da memória do narrador. Não se percebe prenúncio de futuro, a presentificação

do tempo não estabelece a certeza realista da linearidade onisciente que indique uma orla segura para que a consciência narrante de *Orlando* possa atracar. Há uma representação simbólica da terceira margem, aqui não do rio e sim do mar, mas que orchestra a sinfonia inacabada das águas imersas em profundos recônditos da subjetividade do narrador. Instaure-se a princípio, uma sensação de incompletude e vazio que deságua no nada e no inútil da personagem.

No capítulo *Nuanças*, que aparece aleatoriamente no início do romance, uma vez que não há cronologia nas lembranças advindas da memória, desta forma, o mencionado capítulo poderia se situar em quaisquer partes da narrativa. O uso de reticências e do travessão que se instala por toda a obra sugere imagens que não foram ditas pelo narrador. Esta experiência descortina imagens fragmentadas, descoladas e descosturadas da narrativa. A imagem se dá pelo imaginário e não, pela palavra verbalizada. A quebra da continuidade ou linearidade cria ícones que acabam representando outro discurso, porque a seqüência de uma cena ou acontecimento sugere outras que se desvinculam da noção de texto. Há um processo ininterrupto de deslizamento que afasta a análise conteudística de um enredo seqüencial. No trecho destacado, se observa a técnica que percorre todo o texto, quer dizer, o discurso entre o narrador e seus personagens, às vezes também narradores, mas oriundo da mente do narrador mor, o que causa a desarticulação da narrativa no sentido linear. O efeito da correlação entre interlocutores é o de gerar imagens não reveladas, mas sugeridas através do silêncio advindo do não verbal representado pelo emprego constante da reticência e do travessão:

24 de março de 19...
(cabana de P...).

Ninguém ouviu não. Mas “Coco” veio acordar-me hoje de manhã, e contrariando-me toda a expectativa, disse-me da desconfiança de haver escutado, eventualmente, aquele disparo de anteontem. Essa maneira de se expressar era interpretação minha, porque antes de

entrar o moleque rodeou a cabana toda, “farejando”, forcejando, de leve, as janelas e as duas portas ainda fechadas, naquela linguagem dele enrolada e prolixa, sempre cheia de safadeza, pois só dava para isso, enquanto eu, de dentro, ainda cheio de indolência, para não dizer resto de sono que me fugia, espreguiçava-me na cama, protestando: — “Tu é negro sem respeito, Coco; onde já se viu acordar branco a essa hora?!” — De fora, “Coco” largou a risada remedando com um abuso: — “Branco é que é vagabundo, deitado na cama até agora!” — e batia-me desta vez na veneziana do quarto. Ainda ria, vadio, vendo se provocava e, como não viesse resposta, engrolou, maldando: — “Com certeza, está com gente aí na cama. . .” Mas, apenas disse essa, fugiu. Já bem acordado agora — mas ainda com restos de inatividade e preguiça — ouço os pés correrem na areia, se afastarem até à cerca na frente da cabana que a separa da praia. Calculo que graduo tudo pelas risadas do negro e pelos restos da “conversa” dele, atrapalhada, que me chegam de lá. Espreguiço-me sobre o colchão, na meia-luz do único postigo aberto, e viro-me sobre o lado para ver se cochilo ainda um pouco. Apalpo meus pensamentos meus pensamentos, de sentinela assim que acordo, e invejo os despertares alheios, quase sempre possuídos da progressiva inconsciência que se desfaz e que eu não sei por que, desconheço. Sensação atraente. Comigo, não — a sensação e das de antipatia. Apenas acordado — antes mesmo de ter aberto os olhos — já tudo está vivo e voraz em frente ao meu espírito, como um instantâneo e sem o menor vestígio de sono que, portanto, existiu — a não ser certa morosidade que perdura e que prolonga — por tempo indefinido — essa companhia — a captar coisas ou a □evolve-las — como se novamente a postos — num voluntário exercício minado na minha imaginação. Chego a perguntar para ouvir minha própria voz: “Dormi?” E, rápido, desdobro um instintivo balanço de memória, avaliando agora, ali mesmo, que dormi bem esta noite — revendo, então, o copo de água com açúcar que bebera ontem, de volta da estação, receando outro descanso com insônia. Olho para a ponta descolorida das árvores no jardim, entrevistas através do vidro de cima de uma veneziana, e prevejo o dia o dia sem sol de hoje. Meu espírito faz-se pequeno, criança, ainda mais aconchegando-se — como que aninhando-se — às cobertas do leito, ao mesmo tempo ousando e adiando as coisas imediatas. “Levantar-me agora para quê?” careteio e, sem testemunha, sorrio na cama comigo mesmo, aliado a esse pensamento. Volto-me, então, para a janela, de novo, observando-a, demorando-me, ponderando nos galhos desbotados da aroeira, que os outros dias, do outro lado do vidro e à mesma hora, já se encontravam salpicados de sol. Uma mancha de luz, como de costume, desenha-se regularmente na parede de madeira do quarto, ao lado da minha cama, pouco acima e ao alcance do meu braço estendido. Sou obrigado a tocar aquela faixa, assim impelido, como que, subitamente, diminuído nalguma força, sem nunca possuir coragem que dê para furtar-me à atração, enquanto espalmo bem a mão na luz, que é realçada no óleo claro da pintura.



Livro-me nessa dosagem, onde nem é preciso erguer o busto, lento, refletido, como se na sensação especial eu contraísse eco. Mas é puro gesto. (PEIXOTO, 1984: 22-23).

A longa citação tenta justificar a verificação de que, quando duas imagens se fundem, cria-se outro texto, não claro, mas possível. Pode-se pensar que as imagens que se deslocam, ou são oriundas da heterogeneidade discursiva situam-se dentro do eixo do discurso, mas fora do eixo narrativo. A peculiar polifonia deste romance, caracterizada pelas vozes de: (*Adriana, Lia, Cássio, Hernani, Cádio, Mity e Itamar*), nada mais é do que uma espécie de reconstituição da memória de Orlando por meio de seu diário encontrado na ilha. Configura-se, através desse expediente, o uso da policromia que significa o estado de um corpo em que há muitas cores ou conjunto de diferentes cores. Pode-se acrescentar que a policromia estabelece a relação de *Orlando* com as outras personagens que o ajudam a recuperar suas memórias num sistema que implanta o policrono (adj. Gr. *Polýkromos*) que segundo o dicionário **Michaelis**, significa que dura muito, duradouro. A dependência de *Orlando* com relação a seus personagens narradores aumenta o leque policrômico ao se estabelecer o polícroto (adj. Gr. *Polýkrotos*) que redundando na interdependência entre os pulsares, ou seja, cada pulsação é acompanhada de várias pulsações secundárias.

Toda a abrangência policrômica edifica um trabalho de interpenetração em que uma imagem se associa a outra imagem e, na sua maioria, elas são sugeridas pelo imaginário escondido pelas reticências e travessões que as mantêm num discurso paralelo, posto que não estão concretizadas por palavras. No trecho anteriormente destacado há uma profusão de cores, luzes e gestos que presentifica o não verbal, quer dizer, elementos visualizados apenas nas entrelinhas. Desta forma, há uma rede de formulações através de imagens silenciadas e fragmentárias, que constituem a tessitura textual. Cria-se uma outra forma de linguagem, pois o que o texto

apresenta no âmbito da realidade circundante se apresenta no sentido prático usual como inútil. Todavia o silêncio e o nada descortinam uma narrativa não totalmente verbalizada, mas possível de ser emoldurada pelo imaginário de *Orlando* e do leitor interpretativo da narrativa moderna, posto que este exercício exige conhecimento e sensibilidade para captar as relações das palavras com seus silêncios e significados; surge uma nova mimese do real.

A grande metáfora da palavra-título *inútil* não se coloca como comparação ou desvio, mas como transferência. Esta possibilita em um processo ininterrupto de deslizamento se chegar à interpretação e a historicidade da trajetória de cada personagem do romance. Não há sentido sem metáfora, as palavras não significam por si só; mas nas suas relações. No bojo do interdiscurso não há apenas a negação do ser humano, mas também um caminho buscado e nem sempre possível para a separação dos limites; instaura-se um processo de luta e resistência, diante da desintegração do ser manifestado pelo suicídio da personagem *Adriana*, mais tarde do próprio *Orlando*, surge então a instância do nada em que aparentemente tudo se resolve. Há desespero e angústia diante da tragédia da ausência, no entanto, existe também a luta pela resistência e tudo se instala na memória que vive o passado; mesmo com fracassos e dificuldades. No trecho abaixo se apresenta o suicídio da personagem citada e a transferência de sua existência para o narrador; que só mais tarde saberia recompor suas correspondências e vivências incrustadas numa memória involuntária:

(...) Adriana foi a dois bailes por dia (...) (aquilo foi um choque para mim e tentei dissuadi-la daquele improficuo suicídio ... Por quê?). Começava a ver-lhe certas “garras” — em seu antagonismo com a vida. O que ruía em torno? (...) sem saber o que fazer, à toa, como um auxílio a me ocupar apanhei a cigarreira no penteador. (...) Olhei-a e nada disse, forçando-me aquela iniciada displicência, verificando ainda o objeto na mão. Mas ela acertou (como verifiquei depois) — com setenta e duas horas de antecedência ou pouco mais; não me refiro aqui aos últimos comatosos momentos — prefiro não pensar — não demorar-me neles — passando

adiante. Deixou-me uma enorme renda para aquela época, e aquela casa de Bocaina. A ilha — essa malfadada ilha — que me atormentou pela vida — subjugou-me e elevou-me, a um só tempo (na varredura dessas coisas) — aconteceu-me depois. Voltando a Adriana: a coroa foi de lírios. Não vesti luto. Usei, apenas a cigarreira — essa mesma de que falei no meu comentário. (PEIXOTO, 1984: 124-125).

Adriana é a mãe do narrador *Orlando*. Nos seus tempos áureos, ela provocou no filho um distanciamento e traumas e neuroses incapazes de serem resolvidos. Na verdade, o trecho retirado do capítulo: (*“Estrondo das vagas – quebração”*) se evidencia o processo de correspondência anteriormente citado. Não foi a *Ilha* herdada por *Orlando* que o confinou do mundo, lugar em que mais tarde comete o mesmo ato da mãe. Os poucos amigos e personagens do romance encontram depois seu diário o que possibilita a escritura e remontagem do texto advindo de sua memória. Os ruídos tão estrondosos do mar permeiam o inconsciente do narrador, ele ficou ilhado pela relação conflituosa com sua genitora, e a *quebração* a que se refere no título do capítulo corresponde ao seu estilhaçamento, como um vaso de cerâmica que se transforma em cacos e que se tenta restaurar, mas já não se pode recuperar a forma anterior. Há sinais, aranhões e marcas que transforma a vivência como algo sem uso como se tudo fosse inútil. A cigarreira citada por *Orlando* tem um valor simbólico superior aos bens valiosos herdados porque ela representa um elo perdido, um motivo-símbolo do complexo de Édipo. Jamais sua paixão por Adriana foi concretizada e seu antagonismo com o mundo advém deste desvio não resolvido. Vale enfatizar que o uso permanente do travessão indica um silêncio não verbalizado, seu emprego remete a imagens que não estão escritas na narrativa, mas que, pela aparição da linguagem estão na memória do narrador e podem ser transplantadas para o discurso literário. A relação de *Orlando* com a ilha e a integração com dois elementos primordiais terra e água, oriunda de sua travessia metafísica à procura de retornar ao útero. Como o relacionamento com a mãe é o grande

trauma e incompletude, o narrador se atém ao mar e aos elementos que o compõem como a praia, a areia e o sal como a argamassa capaz de lhe proporcionar a quietude e o silêncio, ingredientes imprescindíveis para sua recomposição. Sobre esse tema cumpre observar:

O prazer que se experimenta ao andar na areia, deitar-se sobre ela, afundar-se em sua massa fofa — manifesto nas praias — relaciona-se inconscientemente ao **regressus ad uterum** dos psicanalistas. É efetivamente, como uma busca de repouso, de segurança, de regeneração. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1990: 79).

As experimentações do narrador no campo da sexualidade, devido à impossibilidade da materialização incestuosa, remetem-no ao homossexualismo em um período da infância e talvez na idade adulta. O diário de *Orlando*, encontrado após seu suicídio, deixa vir à lume a sua verdade absoluta, uma vez que, no poço das memórias instaladas no inconsciente não há disfarce e nem interferências, o texto derrama o íntimo do narrador que se apresenta num confessionário numa espécie de juízo final:

(...) por fim lembrei-me do quadro no meu quarto. Era o enlevo de ambos — e não me passara despercebida a decepção de Cássio, quando me vira, após instâncias, possuí-lo, enfim, naquele tempo de nossas meninices, ainda. (...) agora devido a meus rogos de já mais crescido — trazido para os meus “domínios” — isto é — habitando (onde todas as manhãs o via quase à minha cabeceira) o meu quarto, que ocupava sozinho já então (...) Nisso, a porta abriu-se. Voltei-me, pegado em flagrante. Mamãe aproximou-se tomando-me curiosamente, o desenho das mãos: “Vai dar? — perguntou-me ela com um certo ar sorridente. A coincidência admirou-me: “Para Cássio ...” — ainda tentei explicar (...) perguntei a Adriana: “Você pode vir comigo ao pomar?” (...) Junto à jabuticabeira, já no fundo do pomar, indiquei-lhe então o oco do tronco. Ela retirou as roupas... Quando acabei de explicar, encostou-se um instante à árvore, cruzando os braços sobre o peito. (...) Parecia pensativa — mas não deixava de olhar para mim de quando em vez — parecia, sim, se certificar de mim naquelas ligeiras inspeções, que quase disfarçava. A fruta coroara-lhe os lábios de um ligeiro círculo amarelo. Por fim, ajeitando o pequeno punhal na bainha de prata presa ao cós, desatou a rir, brandamente — (...) (PEIXOTO, 1984: 104 a 106).

A atuação do narrador é inusitada. Como ele dedicou este livro número um a *Itamar*, há momentos em que ele comanda a narrativa como no seu longo monólogo no final do romance. A reverência a ele se justifica porque (*ita* é pedra no tupi-guarani acrescido pelo mar que é a grande Mãe - terra no texto) transfere a *Itamar* o suporte na constituição da narrativa; vale ressaltar que a voz desta personagem e das demais abaixo relacionadas só narram quando elas lêem os trechos do diário escrito por *Orlando*, por isso toda a narrativa é transportada de sua memória. Seu diário permite a construção do possível livro por vir e dedica momentos em que *Lins*, *Cádio* e *Hernani* terão seu território lírico, ou seja, assumem a voz narrativa. No entanto, apenas um comanda toda a obra é *Orlando*. Todos saem de sua visão, de dentro de sua memória que domina os acontecimentos e tudo projeta de uma forma inconsútil.

A narrativa apresenta dois tempos: o de *Orlando*, quando ele está no comando da narrativa e o tempo do *navegador solitário*, quer dizer, daquele que vai comentar e orientar os acontecimentos, posto que pretende reconstruir a vida do herói (*Orlando*) ao longo dos trechos do diário, escrito pelo próprio *Orlando*. São duas histórias que se contam. Mais tarde, elas se encontram num determinado ponto para se fundirem em uma voz única e indissolúvel. Na verdade, a trágica história de *Orlando* e de um mundo em destroços.

Todo o cenário do romance centra-se no misterioso horizonte advindo do contínuo movimento praticado pelo mar. A expressão *o ruído persegue* instala-se em todos os capítulos do texto. Na verdade, esses ruídos densos de palavras assinalam que os fragmentados da memória de *Orlando* são tão profundos como a imensidão indevassável do mar. O nome *Orlando* vem de Orla – que avizinha e circunda o mar; é como se *Orlando* fosse o gerúndio do verbo **orlar**.

Como aponta a análise, uma imagem soma-se à outra, apontando o verbal e o não-verbal. O trecho destacado no início da abordagem serve para ilustrar que a atitude inconsciente em que o narrador espalma a mão na luz que atravessa a parede de madeira, aparentemente uma atitude inútil, deposita no gesto a sugestão de uma imensidão de imagens no seu imaginário, representado no texto pelas reticências e travessões. Portanto, essas imagens são insinuadas e não aparecem explícitos na narrativa, mas podem ser captadas pelo discurso lingüístico por um leitor crítico e munido do conhecimento interpretativo. A propósito do tema imagem Susanne K. Langer acentua: *o poder da imagem está no fato de que é uma abstração, um símbolo, o portador de uma idéia*. Sua teoria assegura a imagem como um objeto virtual e que sua importância reside no fato de que a usamos para nos orientar, em direção a algo tangível e prático, mas tratamo-la *como entidade com suas relações e atributos unicamente visuais. Ela não tem outros; seu caráter visível é seu ser inteiro*. (LANGER, 1980: 49-50).

Um dos elementos usados para compor a narrativa é o da associação de imagens, sempre na abstração e nos símbolos visuais advindos do silêncio incrustado nas idéias sugeridas através das reticências e do travessão. Eles descortinam imagens encobertas dentro da narrativa, observa-se que o travessão, na maioria absoluta das vezes não representa alguma outra voz, e sim, ruídos, fatos ou imagens só decodificadas pela interpretação do discurso literário:

(...) Mas aos poucos, a familiarizante impassibilidade da casa debruça-me na tristeza. Agora é prosseguir . . . Itamar poderá vir com o café . . . Pensativo mordo a cabeça do lápis, conservando-me nessa posição enquanto relanceio pela sala. Deverei começar já...? Aquela pena de gaivota que eu colocara, em decoração por trás do lampião de P... (há tanto tempo), não sei por que surge-me agora — joga-me à praia, num rápido lançamento e retrocesso, revendo as que lá deixara aboiadas e naufragadas na maré. Endireito o busto, tomando uma respiração mais funda que faz retirar o lápis, indeciso do canto da boca e, em pensamento, pela janela aberta — como

quem soergue a alma a alma num insofismável esforço, tive que invadir o jardim e aqui voltar! ... E para um lado, para o outro, torno a cabeça, aqui dentro, sentindo a sala agressiva — mais nua nesse estado — até fazer levantar-me intranquilo, na imprecisão de alguns passos indecisos ... Aquele mundo lá fora que eu entrevira apenas há instantes, dir-se-ia agora anos — e no qual já “velejara” outro segundo, no paralelo, e na magia mais recente da pena no lampião de P..., aquele mundo de intensidade a despedir-se: em luz, em areia, em mar — chicoteia-me e, ostensivo, aponta para mim ...! (...). (PEIXOTO, 1984: 30).

A pena de gaivota colocada *no lampião de P...* produz o efeito de formatar imagens alojadas no inconsciente do narrador. São incapturáveis pela narrativa, mas sugeridas pelo discurso. Uma pena de gaivota pode parecer um fato insignificante, no entanto, eclode dos recônditos do inconsciente, um verdadeiro fluxo de consciência, que para a voz narrativa está abarrotado de significados. As imagens são atemporais, o uso constante do pretérito mais que perfeito (colocara, deixara, entrevira, velejara) aponta para um tempo mais longínquo no passado, todavia, há a utilização de verbos no presente e no futuro, demonstrando que não há cronologia em estados inconscientes da memória.

O monólogo tradicional é utilizado desde a *Odisséia*, de Homero. Já o monólogo interior implica um aprofundamento maior dos processos mentais, típico da narrativa do século XX e, pela data da escritura vanguardista em Mário Peixoto. A radicalização dessa sondagem interna da mente acaba deslanchando um verdadeiro fluxo ininterrupto de pensamentos que se exprimem numa linguagem cada vez mais frágil em nexos lógicos. É o desaguar do monólogo interior para o fluxo de consciência. Este fluxo de consciência se cristaliza no *Inútil de cada um* dentro da memória de *Orlando* e dos seus estados mentais que soam desarticulados, perde-se a seqüência lógica, posto que está alojada no inconsciente e nas vozes narrantes advindas do narrador, assim, configura-se um desenrolar ininterrupto de pensamentos,

só vislumbrados ou intuídos pelas imagens encobertas pelas palavras, mas possíveis de captação pelo discurso ou pela poética da narrativa moderna.

A orla circunda os limites entre a terra-mar, vento-ilha e Mãe-natureza. O mar é a Mãe-maior, uma espécie de raiz ou centro de onde brotam os liames da memória, vozes sufocadas através dos séculos e que clamam lá do fundo do poço cavado no inconsciente. *Orlando* é um arquétipo da nova experiência ou sentença empreendida pelo narrador e suas personagens que, através dele mesmo, pelo recurso do seu diário encontrado após sua morte, permite que através dos outros narradores se possa restabelecer suas memórias, sempre a partir de sua mente. Esse arcabouço faz com que a narrativa se transforme numa sinfonia inacabada, numa história fragmentada e sem fim. O desafio é levar algum leitor capaz de recriar a história de que foi convidado a participar:

(...) E na mão, como um fruto, avidamente e intacto, aprisiono o presente que é o verídico instante que oscila e em que isto penso mas que já vai prosseguir ... Tudo — o singular raciocínio na cama, a fuga à praia como a volta — tudo isso, recuando-se, custou-me a inquietação de segundos agora. E o momento escapa, mistura-se, já prossegue! — e vai longe! Eu estou de pé, alheio há alguns instantes em frente ao umbral do quarto, de onde viera ver a hora — agora me lembro — e por sinal, que soa bem mais baixo do que esta porta, verifico agora, retesando instintivamente o corpo que se deixara relaxar até ali desanimado — e, perplexo, ainda (dando conta disso) — como um peso indiscernível, onde recíprocos se escamoteiam obscuros valores — mas intocado — tenho este dia todo diante de mim. (PEIXOTO, 1984: 31).

O silêncio induzido pela projeção do não-verbal, ou seja, imagens deslizantes, fragmentárias e não plasmadas pela narrativa pode remeter *O inútil de cada um* a uma apologia do nada. Classificamos o capítulo como *A palavra do nada*, no sentido do fluxo caótico da linguagem, mas não, do discurso literário. Como afirma Ernildo Stein na nota introdutória do *Que é metafísica*, de Heidegger:

(...) O nada nada tem a ver com qualquer tipo de niilismo ou pessimismo. Ele se apresenta, na preleção com o véu do ser. (...) Também a angústia deve ser compreendida na dimensão transcendental. Ela não representa algum estado psicológico ou sentimento. É um acontecer no ser-aí (na dimensão transcendental) em que se realiza a experiência do ser como o nada. (HEIDDEGGER, 1969: 14-15).

A abordagem pretende provar que o texto de Mário Peixoto, devido à dificuldade de leitura, análise e compreensão não é *uma missa negra*, como muitos críticos atribuíram ao *Ulisses*, de Joyce. A obra representa a dimensão que se abre com o encontro do narrador à procura do seu centro, da existência e da totalidade. Só a arte pode criar a mimesis do ‘ser no mundo’.

A ausência verificada no silêncio obscuro do não verbal e o mundo deslizante da memória do narrador se revestem de angústia e, o inútil conduz ao nada. Na verdade, como afirma Heidegger:

A angústia manifesta o nada. (...) Estamos suspensos na angústia. Melhor dito: a angústia nos suspende, porque ela põe em fuga. O ente em sua totalidade (...) A angústia nos corta a palavra. (...) O fato de nós procurarmos muitas vezes, na estranheza da angústia, romper o vazio silêncio com palavras sem nexo é apenas o testemunho da presença do nada. Que a angústia revela o nada é confirmado imediatamente pelo próprio homem quando a angústia se afastou (...). (HEIDDEGGER, 1969: 32).

O mar é a instância do nada, a angústia da não absorção de suas profundezas simboliza que o narrador ainda se encontra numa situação de travessia à procura do seu ser, por enquanto, por estar situado no nada, na angústia e no vazio, ainda não penetrou no ser-aí, portanto ainda é um mero ente. A importância do mar e das águas se manifesta na estrutura de todos os capítulos denominados: (*“O mar invisível”*), (*“O Pomar na ilha”*), *em que percebemos pró-mar*, (*“Peneiração salitrada do mar”*), (*“Mar de calçada”*), (*“Na virada do dorso de uma onda quebrando”*), (*“Luzentes gelatinas de águas-vivas espaçadas no empapado das areias”*), (*“Cintilações metálicas –*

ondulações no mar”). Para plasmar a metáfora da palavra água Bachelard escreve que ela é: *Senhora da linguagem fluida, da linguagem sem brusquidão, da linguagem contínua, continuada, da linguagem que abranda o ritmo, que proporciona uma matéria uniforme a ritmo diferente.* (BACHELARD, 2002: 192).

Esta estrutura confirma que os ruídos que perseguem a imensidão e o mistério incrustado em dois terços do planeta terra, são as grandes metáforas da existência humana, pois o narrador, enquanto um ignoto ente, empreende pela linguagem a evolução para a compreensão do que vai além do físico e da ciência lógica, assim, seu crescimento tem que passar pela angústia que revela o nada. Destacou-se o trecho (*“Peneiração salitrada do mar”*), para fotografar o deslizamento da voz narrativa, a fragmentação, a diluição da verdade e as consciências narrantes que armazenam a angústia que prenuncia o nada:

Um dia, refletindo sobre o dinheiro e a casa — comentei de mim para mim mesmo, pesaroso — levado a isso por uma espécie de profundo suspiro lento — que acometeu-me inflar sem contenção — irradiado mais da mente que do próprio tórax, quero crer — e a penetrar-me então os pulmões naquela aspiração funda que me conduzia ao centro daquela ausência — marcada ainda pela sombra de Adriana: “Tenho com que viver sossegadamente — há grande possibilidade disso” — ia pensando como arremate. Mas sofria ainda — nesses debates dos sombrios. Vã ilusão, portanto — inútil vaticínio que procurava se adiantar aos fatos. Pois não havia jeito — é o que esclarecia a mim próprio naquela supérflua dissidência (que de princípio me parecera tão cômoda de se ajustar); ali — naquele momento em que afluía a idéia — ou sempre — se eu distendesse as vistas procurando alcançar qualquer prospecto mais adiante. (PEIXOTO, 1984: 128).

Como já foi ressaltado, o narrador e suas outras consciências narrantes contam duas histórias, primeiro a história de Orlando e de um mundo em destroços; depois, quando o diário é encontrado, começa a história a se dividir em dois caminhos que se bifurcam e que terão sua trajetória individual;

depois, se encontram num determinado ponto para se fundirem em uma mesma história. Através da memória de Orlando, tenta-se reconstruir outra instância, posto que a realidade lógica não atende a travessia que se origina na angústia que descortina o nada e, este o ser-aí do ente que, na verdade, está à procura da transformação que redundou em estranheza, pois apesar do nada se revelar na angústia, não se revela enquanto ente. Todavia, o ente não é destruído pela angústia, pois necessita da reconstrução. A esse propósito, Heidegger afirma:

Para isto se exige que reproduzamos a transformação do homem em seu ser-aí que toda a angústia em nós realiza (...) O nada se revela na angústia — mas não enquanto ente (...) o ente não é destruído pela angústia para assim deixar como sobre o nada (...) Na angústia não acontece nenhuma destruição de todo o ente em si mesmo, mas tão pouco realizamos nós uma negação do ente em sua totalidade para, somente então atingirmos o nada (...) Esta remissão que rejeita em sua totalidade, remetendo ao ente em sua totalidade em fuga — tal é o modo de o nada assediar, na angústia do ser-aí — é a essência do nada: a nadificação. Ela não é nem uma destruição do ente, nem se origina de uma negação. A nadificação também não se deixa compensar com a destruição e a negação. O próprio nada nadifica (...) A essência do nada originalmente nadificante consiste em: conduzir primeiramente o ser-aí diante do ente enquanto tal.

Somente à base da originária revelação do nada pode o ser-aí do homem chegar ao ente e nele entrar (...) Ser-aí quer dizer estar suspenso dentro do nada (...) Sem a originária revelação do nada não há ser-si-mesmo, nem liberdade (...) O nada é a possibilidade da revelação do ente enquanto tal para o ser-aí humano (...) No ser do ente acontece o nadificar do Nada. (HEIDDEGGER, 1969: 33-34 -35).

A mimese da realidade circundante não pode modificar o homem e nem revelar sua origem que se cristaliza no nada. Ela não é capaz de criar as interrogações que possam modificar o indivíduo em direção à sua transcendência que é atingir o ser do ente. No trecho escolhido, pois o romance é um verdadeiro manancial para retratar o limite da perquirição humana em busca de sua própria essência, destacamos as vozes narrativas

(centradas em Orlando), que demonstram que não é a negação da realidade que atinge o nada e sua nadificação, mas sim, a sucessão de imagens oriundas do verbal e não-verbal que conduz à liberdade da criação. Não é o narrador que maneja as frases, ele obedece a elas. O próprio discurso se constrói não, na negação do ser humano, mas do caminho buscado, mas nem sempre possível para a superação dos limites. Há angústia diante da tragédia que pode levar ao nada e à apreensão do ente em sua totalidade, e esta a fórmula para ficar suspenso dentro do nada é à busca da originária revelação do nada. No romance simbolicamente denominado de *O inútil de cada um*, a incompletude, o vazio, a fragmentação configuram a criação de outro discurso. A resistência pode ser inútil, mas o narrador procura não se deixar destruir, ao experimentar uma linguagem que fixa o silêncio e as interrogações que tentam costurar os fios da vida. Na verdade, é um novo caminho buscado que deixa em aberto a interpretação. As imagens podem ser instituídas pelo leitor e não, necessariamente, pela estrutura do texto. É a memória que vive o passado e mesmo com fracassos e dificuldades, implanta através do presente, (o único tempo capaz de transformar), e erige o nada ou inútil como uma forma de conduzir o ente para a afirmação do ser-aí de *Orlando* e, por extensão, a de todas as personagens:

A realidade para mim não tem consistência; o que é que se há de fazer... ? ! Eu constato e tal, mas absolutamente não tomo parte... . É como se não fosse... Não há duvida que eu a vejo, mas só. E se me refiro a ela mas aquilo não me penetra — é num tom ou num pensamento em que a gente se refere às coisas que não constam nem impedem, porque não afetam. Basta te dizer que eu nunca estou sozinho, nem nunca me sinto só, pelo contrário: só — que diz: eu e mais ninguém visível — e é quando eu me sinto mais acompanhado. Num turbilhão, às vezes, é mais fácil eu me sentir sozinho (ou isolado), assim no meio das pessoas que me rodeiam conversando, posto que me oprimem, me vexam (como se eu fora um culpado), tirando-me — roubando-me mesmo toda a naturalidade que me pertencia. O meu pensamento (refiro-me ao processo desse pensamento) é tão forte que me leva, às vezes, ao meio da casa onde, quando dou acordo de mim, estou ali parado à

toa e de pé, sem saber por quê. (...) A realidade para mim não tem importância, não me modifica, não adianta, o que é que eu hei de fazer? ! Procuro me convencer, mas à toa. A imaginação sim, substitui tudo e convence — aliás, é só o que existe para mim. Vivo dela porque é o que verdadeiramente me faz vibrar, a única que pode me empolgar — Cria e apaga ao meu feitio — como um alo e um sopro. A realidade não. Esbarro logo nela — e absolutamente não me convenço das suas malhas — é questão de sentir ou não sentir. É inútil. Eu sofro uma dor física, mas isto não impede que eu viva fora da realidade — porque além do mais ela é feia, barulhenta, desarmoniosa e exaustiva. É o mesmo que me obrigar a enxergar um átomo a olho nu: não o vejo. Eu não vejo. Eu não vejo a realidade; posso estar passando por ela — como devo estar neste momento, segundo vocês dizem — mas o que me adianta se eu não tenho os olhos apropriados para ela? (...) Da realidade nem poeira... ! Capítulo Hernani. Conversa de Cádio com Hernani na porteira da casa de P... Conversa sobre a realidade, onde Hernani (já uns quarenta anos) cita trecho de Orlando. Hotel e cartas que de noite Hernani entrega a Cádio no quarto dele. Não há luz nesse dia devido ao temporal. Dia seguinte vão à casa de Plauto. Lá pedem para ver a velha mala de Orlando onde descobrem mais cartas e um caderno do diário (tudo fora informação de Hernani). Durante o dia, com mormaço, vão ao cemitério e lá vendo o túmulo (inscrição — citar) de Orlando (?!), olham-se um para o outro, já então (compreendem-se nesse momento) grandes amigos, mas que nunca mais se verão (isso tudo são planos de um livro, ainda no ar — escrito na primeira pessoa — que não sei se farei) — (...). (PEIXOTO, 1984: 178-179).

O trecho destacado acima comprova que nestes trechos do diário de *Orlando* há um roteiro para a elaboração de um livro, fato este que vai se tornar possível pelo resgate de sua voz através de seus amigos personagens e narradores de suas memórias. Percebe-se também neste trecho que há uma total negação da realidade, posto que se está criando um outro real através da insolvência do visível. O invisível instalado pela poética do imaginário dissolve a idéia da lógica, uma vez que o afastamento do ambiente palpável pela negação remete-se à origem do nadificar do nada. O nada é a origem da negação. Em busca da superação da efemeridade da vida e dos textos que imitam o vazio existencial dos seres, o narrador demonstra a invenção de uma outra linguagem capaz de captar outras instâncias alojadas na memória

involuntária. O Título do romance consubstanciado pelo texto emerge um semi-símbolo da transcendência redescoberta pela ultrapassagem do ente em sua totalidade, ou seja, a necessidade de compreensão dos fenômenos que transitam pelo existir do ser no mundo. Como diz Heidegger:

O estar suspenso do ser-aí dentro do nada originado pela angústia escondida é o ultrapassar do ente em sua totalidade: a transcendência (...) Metafísica é o perguntar além do ente para recuperá-lo, enquanto tal e em sua totalidade, para a compreensão. (HEIDDEGGER, 1969: 39).

No mar está a profundidade também das palavras e da linguagem instalados num ponto obscuro da cadeia mental, alma ou espírito. O narrador, ao serpentear na confecção do discurso, experimenta o deslizamento, a fragmentação que podemos chamar de angústia existencial como se verifica na citação abaixo o descortinar do suicídio de *Orlando*. Perpassa a impressão de que o inútil é a caracterização do nada como algo que absolutamente não tem nenhuma utilidade, do ponto de vista do senso comum. No entanto, está se apresentando aqui o supra-sumo do novo real. Este, em consonância com os atuais e futuros narradores que estão ou estarão em busca de algo que se rompeu e que precisa ser redescoberto, é a grande empreitada de ultrapassar o ente em sua totalidade: a reconstituição da essência que descortina a transcendência:

(...) Ainda uns segundos, o pequeno ponto escuro planou por cima da restinga; depois ganhou o mais alto do outro lado de terra e sumiu rumo à Ilha Grande, no mar, deixando apenas no ar um resto de zunido, como entorpecente eco (...) Falta assunto mais explícito sobre a realidade. Dizer que a imaginação aplaina e repousa as coisas do espírito e do corpo, o que a realidade por nada não o faz — (...) Vivo tudo que escrevo e anoto; a claqué não deve perder nada porque tudo é documento inestimável (...) Matar tudo o que estiver vivo em mim — matar este raciocínio atroz. Dia de meus anos. Telegrama de M. Resolvi me matar. Não decepçiono os leitores; busco o revólver. Retiro a bala da agulha. Olhá-la. Então será esta, etc., considero. Recolocá-la na frente dos oito tiros do

pena porque terá que ser aquela a escolhida e não outra. Lembro-me de olhar o número da arma. Leio carta de X. Pondero: “Para, afinal, se inutilizar, terminar, desfazer com uma coisa tão engenhosa (e tão trabalhosa, celularmente falando) chegando a esse extremo (ou a esse ponto zero-negativo) com uma vida! Lembro-me (numa brusca intromissão dispar) da mulher de um ex-amigo que, desde que teve a criança quinze dias após casada, não saía mais da casa envergonhada; nem mesmo no jardim, e imagino — calculo — como ela não deveria estar branca repugnantemente — (...) Fiz planos de comprar um túmulo, etc. — frase do início do bloco — pensar, isto sim, se caio em cima do bloco (deste bloco) em que escrevo isto que estou traçando e se mancho o papel com sangue ou se no estertor ou susto caio no chão deixando a última palavra sem terminar, com um rabisco disforme nas últimas sílabas será assim (explico a frase). Penso na minha infância, na vida, etc. (não é assim que os romancistas e psicólogos — ou *experts* no assunto — asseveram ser o fim? Não afirmam que em suspenso vêm — e assistem — de um só golpe — o balanço trágico de suas vidas em panorama (descrever)? Eu, não; o que importa é a sensação, sem prós, de qualquer forma, e sem mais pensar (...)) Dou um reparo na sala e constato e constato se não é preciso mais nada; escrevo: “tudo está pronto”. Azamor ... (PEIXOTO, 1984: 180-181-182).

Azamor é uma possibilidade. São raízes que brotam da memória, vozes chamando do fundo. Como as vozes do romance encontram-se dentro da mente de *Orlando*, as memórias flutuam de acordo com o fluxo de consciência. O azar do amor (azamor), bem poderia figurar no final, mas não há cronologia no inconsciente. As pulsões obedecem ao fluxo contínuo, representado pela linguagem através de frases interpoladas, pois há sempre espaços reservados à participação, o final romanesco sugerido pelo texto, representando o texto tradicional fica ao encargo do leitor. Todavia, a angústia, o nada e sua nadificação, a penetração no ser-aí do ente, perpassa pelo discurso que pode levar à transcendência. Pelo novo fazer narrativo, afasta-se a análise conservadora que não mais representa a mimesis do real. O texto não aponta a angústia que leva ao nada como destruição do ser do narrador, mas sim, como um caminho construído, apesar de que nem sempre é possível a superação dos limites, mas pode conduzir a instâncias de luta e resistência. A memória que vive o passado, mesmo marcado pela

incompletude e vazio, transforma-se na única tábua de salvação para se encontrar a ponto do fio do novelo que pode revelar a origem, os mitos, a essência e o fio condutor que conduz à saída do labiríntico enigma que habita a mente de *Orlando*.

O texto em epígrafe, como as grandes obras literárias, não pode ser esgotado por uma mera sondagem. A análise apresentada apenas aponta algumas abordagens possíveis; mas está muito distante de alcançar uma exegese mais consistente. O que se propõe é uma contribuição para outros que, ao aportarem nas orlas da obra, naveguem e mergulhem por águas mais profundas, incrustadas nas algas no fundo do mar da linguagem.

Há um longo trecho, verdadeiro monólogo situado no final da obra dedicado a *Itamar*, assim como todo o romance. Ita-mar (é a pedra do mar), e os capítulos a ele endereçados se denominam (“Itamar”) (I, II e III) que totalizam 162 páginas. A memória de *Orlando* reconstitui através de uma falsa cronologia, acontecimentos das 9 horas da manhã, 10 horas, 15 para 1 da tarde, 2 horas da tarde, 3 e meia da tarde, 4 e 15 da tarde e 5 e 40 da tarde. Durante 8 horas e quarenta minutos passa-se toda uma existência. Vale ressaltar que não há nenhuma linearidade durante este tempo. Os fluxos não são dominados pelo narrador. *Orlando* passa a existir como um fantasma que vai sendo eliminado. *Itamar* é o canal de transmissão por onde o narrador atinge o limite de sua perquirição:

(...) embora invisível para Itamar, que já ganhara distância, mas ainda a ele destinando-se — de um adeus ou de um simbolismo tardio, o braço erguido, a mão aberta espalmada de encontro à abóbada estrelada no céu — e a cabana (de onde partíramos àquela manhã) por trás da sua baixa amurada, causando a sua presença no cimo da praia como um vulto pensante de presságio, inevitável, solitária atrás de mim — barrando-me — onde o mar, à minha frente, ao mesmo tempo e de certo, também cercava em certo impedimento, mas se abria espreado em outra tonalidade — ao que eu ainda ouvia — misturado aos distanciados remanescentes do motor de popa da canoa que sumira, mergulhada nas primeiras luminosidades de uma lua que não tardaria a se mostrar. Só —

como eu estava ali — com os dedos suspensos na outra mão, os pés indecisos, ainda no frio da água que subia e que descia espumando-se de efervescências que se solviam audíveis, salpicando-me das sobras nos seus lances e volteios mais pronunciados — e um coração relutante, pesando-me — na perspectiva de aventurar-se de novo, aterrissando-me nesta incrível Terra! (PEIXOTO, 1984: 382).

Na esteira de Joyce (que estrutura *Ulisses* em um período de 18 horas, mas que apresenta a *Odisséia* das personagens em um dia comum do acordar até novamente dormir), torna-os, parodisticamente, heróis da modernidade. Assim, Mário Peixoto, mesmo ao apresentar toda a existência de *Orlando*, consegue defini-la no período das nove da manhã, (quando o moleque *Coco* acorda *Orlando*) até às cinco e quarenta da tarde (quando se consuma o texto), momento derradeiro em que o narrador ainda pensa **‘resistir na moagem do tempo’**.

O intervalo é suficiente para se reconstruir toda a trajetória de *Orlando*, através da memória involuntária simbolizada pelo imenso descontínuo que é o mar. Como todo autor, pretende que seu texto se torne compreensível, pois, afinal, através de sua narrativa, quer que os leitores participem e percebam algum nexos. O nome dos capítulos, personagens e acontecimentos são pretextos para se formalizar outro discurso não facilmente inteligível a alguns e, certamente, inacessível à maioria. O texto apresenta-se bifurcado pelas memórias de *Orlando* e do *navegador solitário* que pretende, através dos trechos do diário, tentar reconstruir a trajetória do herói. Os acontecimentos estão interligados e se unem e despreendem ao longo da narrativa. Os fios que costuram o discurso são difusos e inconsúteis. O inútil é a personificação da angústia que chega ao nada e sua nadificação. Desta forma, o deslizamento e a fragmentação criam imagens verbais e não-verbais advindas do imaginário que perpassam pela tentativa de alcançar o ser-aí das personagens. *Orlando* é o arquétipo de todos que se angustiam e criam a

busca da transcendência. O aparente inútil, que é o nada, se transforma na argamassa capaz de escavar recônditos invisíveis centrados no imaginário. Somente a arte pode visitar e revisitar esses abismos inconscientes e, neste caso, a estrutura artística se estabeleceu pela linguagem, quer dizer, pelo discurso literário, apoiado pelo ficcional que é a fonte capaz de jorrar o verdadeiro real.



3 A VOZ DO OUTRO

Na segunda parte da pesquisa denominada de *A palavra do mesmo* a abordagem fixou dois romances narrados em primeira pessoa. Mesmo de forma antagônica, os dois narradores protagonistas empreendem uma travessia diante da necessidade de reconstituírem suas trajetórias de forma a alcançar esferas transcendentais, ou de recomporem sua essência ou totalidade; urge acentuar que o mecanismo para essas transformações é a linguagem. O antagonismo se edifica porque *Riobaldo*, narrador do *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, relata suas experiências de jagunço a um doutor. Esse processo cria um léxico em que o narrador, através da *palavra reconstituente*, tenta, num processo terapêutico edificado pela fala, recompor todos os mitos que podem reconduzi-lo à inteireza e à apreensão de sua essência.

O segundo romance analisado no capítulo anterior apresenta o narrador *Orlando* do romance *O inútil de cada um*, de Mário Peixoto. A linguagem verbal e não verbal proporciona a criação de imagens que vão se associando a outras num verdadeiro policromismo. A urdidura da obra apresenta a voz de *Orlando* através de textos fragmentos de um diário escrito por ele antes de sua morte e, mais tarde, suas memórias são recuperadas

através das outras personagens que, pelo processo da apreensão da mente de *Orlando*, têm, em alguns momentos, a possibilidade de terem seus momentos líricos de narradores.

Os dois textos citados apresentam dualidade pela estrutura e pelo desenvolvimento da linguagem. No entanto, convergem para a reconstrução de seus narradores. *Riobaldo*, pela edificação da fala que submerge em estágios inconscientes a recuperação de sua essência, e *Orlando*, pela implantação da angústia e do nada que consubstancia a recuperação da travessia através de suas memórias.

A terceira parte se intitula *A voz do outro*. Todas os três capítulos possuem características particulares com relação à atuação do narrador desde o conservador ao moderno. O primeiro bloco apresenta textos consubstanciados pelo monólogo interior e pelo fluxo da consciência. O segundo, os dois romances anteriormente declinados, narrados em primeira pessoa. Esta última parte apresenta romances em que prevalece a terceira pessoa, mas de uma forma inovadora que dilui os pressupostos da narrativa e do narrador tradicional.

A novidade é que o narrador moderno, despido da antiga onisciência que o colocava no trono do saber demiurgo, agora que não possui mais as respostas e a verdade absoluta sobre as personagens, precisa dividir com elas a experimentação que advém de um universo cada vez mais fragmentário. A primeira obra abordada nesta parte é *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. O narrador vai emprestar a visão à personagem Fabiano, mas não lhe dará a voz. Ao se solidificar como *a voz do sem voz*, o narrador vai construir um *Fabiano* incapaz de capturar a linguagem. Este processo do distanciamento da linguagem é que vai descortinar uma personagem que é o protótipo do não-ser e não, apenas a paisagem inóspita do sertão nordestino e que seria a representação desse não-ser, de uma forma que um leitor não muito crítico e avisado poderia supor.

A segunda obra apresentada é o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. Ao se denominar *A voz das vozes*, a análise demonstra como muitas vozes oriundas de vários séculos se filtram pela voz do narrador *Brás Cubas*. Em pleno século XIX, este narrador já avisava ao conversar com os futuros leitores que o processo literário tradicional já não era suficiente para representar os novos fenômenos que surgiam. A estrutura dada aos capítulos e a interpenetração entre a primeira e a terceira pessoas pela aparição de inúmeras vozes polifônicas filtradas pelo narrador no referido romance de M. de Assis conduzem a esta percepção. Com isso, ele contribui, ao romper com o conservadorismo literário, com a maioria das evoluções que marcariam os romances escritos no século vindouro.

A terceira obra a compor o capítulo se classifica como **Polifonia**. O romance *Lourenço é nome de jogral*, de Fernanda Botelho, serve de palco para o desfile de vozes narrantes que são independentes do narrador *Lourenço*. Supera-se assim a divisão rígida da narrativa em primeira e terceira pessoa. Há um intercâmbio entre os narradores que induz o leitor a um jogo lúdico para se tentar descobrir a biografia de *Lourenço* e a autoria da narrativa, quer dizer, qual a voz verdadeiramente compôs a narrativa, ou ainda paira a dúvida sobre a possibilidade de não ser não nenhuma delas.

O último exame traz à luz também um autor moderno da Literatura de Portugal que, a exemplo de Fernanda Botelho, se situa entre a elite da narrativa europeia. O texto selecionado apresenta como título *Silêncio para 4*, e foi escrito por Ruben A. O tópico recebeu o título de **Dia-logos** com o objetivo de verificar a criação, a experiência e o conhecimento proporcionados por um texto construído apenas por diálogos sem a presença explícita do narrador, este ainda resiste na moagem do tempo e está implícito nos diálogos construídos pelas personagens. A abordagem não se agarra à hierarquia ou à valoração de uma obra ou a aspectos narrativos em detrimento



de outro no desenrolar das análises. O texto de Ruben A. é uma realidade praticada por autores modernos. Não houve o propósito de sugerir ou provar que esta é uma tendência irreversível e que representa a morte do narrador e, em decorrência, a da narrativa. O intuito foi de contribuir com a apresentação de um texto que talvez inaugure uma nova forma de narrar, ou que proporcione o recuo para o resgate de alguns valores, até então, praticados pelas narrativas, ou ainda, que inaugure a descoberta de novas estruturas ficcionais que ainda estão por vir.

3.1 A voz do sem voz

Em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos os treze capítulos que compõem sua estrutura oferecem ao leitor vários ângulos de abordagem, percebidos por sua fortuna crítica, desde a primeira edição de 1938. Seu estilo, consubstanciado na terceira pessoa, cria um narrador que eleva a palavra à condição plástica ou cinematográfica, mantendo-a, porém, na sua condição de palavra. Através da linguagem, formatiza ícones que, pelo ritmo da imagem e pela ação, fabricam movimentos que se aproximam da arte cinematográfica. Em *Vidas secas*, estas montagens muitas vezes são mudas, ou quase mudas, realizadas através de gestos, de balbucios ou de algumas interjeições:

Pelo espírito atribulado do sertanejo passou a idéia de abandonar o filho naquele descampado. Pensou nos urubus, nas ossadas, coçou a barba ruiva e suja, irresoluto, examinou os arredores. Sinha Vitória estirou o beijo indicando vagamente uma direção e afirmou com alguns sons guturais que estavam perto. (...) Sinha Vitória aprovou esse arranjo, lançou de novo a interjeição gutural, designou os juazeiros invisíveis. (RAMOS, 1976: 10-11).

Há uma economia de palavras, o narrador, que é a voz de *Fabiano* (este não possui autonomia, consistência e personalidade forte) opta também

pela economia da sintaxe, fugindo aos procedimentos argumentativos, próprios dos discursos hipotáticos, quer dizer, caracterizados pela subordinação. As frases, curtas, são cadenciadas, e a entonação é marcada pelos sinais de pontuação:

Estavam no pátio, de uma fazenda sem vida. O curral deserto, o chiqueiro das cabras arruinado e também deserto, a casa do vaqueiro fechada, tudo anunciava abandono. Certamente o gado se finara e os moradores tinham fugido. (RAMOS, 1976: 13).

Nessa combinatória de ingredientes, parece residir o segredo deste estilo: na escolha das palavras, tendo como critério seu poder de encarnar o ‘real’, figuratizando-o, e no modo como interagem na linha da frase, atuando e influenciando uma na outra para ser possível criar o encadeamento visual no interior do discurso. Tratam-se de blocos textuais, tornados signos visuais, intensificadores dos sentidos. Essa organização textual retrata, pela voz do narrador, as vozes daqueles seres vazios e destituídos de essência:

Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas. Fazia horas que procuravam uma sombra. A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da catinga rala. (RAMOS, 1976: 09).

Salta aos olhos a contenção sintática dos períodos marcados pela coordenação (estrutura paratática de construção). Esta prática conduz a cortes ou recortes que o leitor é obrigado a seguir e que lhe facilita pensar por imagens as ‘tomadas’ que o discurso apresenta. A trajetória da mudança é desenhada pelo narrador e enxergada pelo leitor. *Fabiano* é o protótipo da *voz do sem voz*, pois o narrador lhe empresta a visão, mas não, a voz e, sem

linguagem, a personagem se afasta inteiramente da possibilidade de essência, sem voz, se torna produto da negatividade e da angústia existencial:

Virou o rosto para fugir à curiosidade dos filhos, benzeu-se. Não queria morrer. Ainda tencionava correr mundo, ver terras, conhecer gente importante como Seu Tomás da bolandeira. Era uma sorte ruim, mas Fabiano desejava brigar com ela, sentir-se com força para brigar com ela e vencê-la. Não queria morrer. Estava escondido no mato como tatu. Duro, lerdo como tatu. Mas um dia sairia da toca, andaria com a cabeça levantada, seria homem.

— Um Homem Fabiano.

Coçou o queixo cabeludo, parou, reacendeu o cigarro. Não provavelmente não seria homem: seria aquilo mesmo a vida inteira, cabra, governado pelos brancos, quase uma rês na fazenda alheia. (RAMOS, 1976: 25-26).

Torna-se evidente que, através de *Fabiano*, mesmo quando da utilização do discurso direto (porque há um travessão que indica a fala da personagem), a linguagem faz desmoronar essa premissa narrativa. A expressão: — **Um homem Fabiano** não parte da personagem, mas sim, do narrador. A inovação é a configuração do discurso indireto livre que é utilizado durante todo o texto. A análise está apontando para este modelo de discurso mesmo nas passagens em que aparece o travessão, porque, mesmo nestes momentos, não se configura que a personagem tenha emitido alguma fala, esta sempre parte do narrador:

Virou a cara, enxergou o facão de rasto. Aquilo nem era facão, não servia para nada.

Ora não servia!

— Quem disse que não servia?

Era um facão verdadeiro, sim senhor, movera-se como um raio cortando palmas de quipá. (...). (RAMOS, 1976: 113).

Faz-se necessário citar outra situação semelhante para ilustrar porque *Fabiano* é a voz do sem voz. O narrador é que sempre fala por ele, mesmo quando aparentemente balbucia, a voz não vem dele. A linguagem apresenta

uma ruptura com a assertiva convencional que anunciava como norma o travessão como representante da fala da personagem:

Vacilou e coçou a testa. Havia muitos bichinhos assim ruins, havia um horror de bichinhos assim fracos e ruins.

Afastou-se, inquieto. Vendo-o acanhado e ordeiro, o soldado ganhou coragem, avançou, pisou firme, perguntou o caminho. E Fabiano tirou o chapéu de couro.

— Governo é governo.

Tirou o chapéu de couro, curvou-se e ensinou o caminho ao soldado amarelo. (RAMOS, 1976: 114).

O discurso indireto livre perpassa por todo o texto. No excerto abaixo, pode-se perceber que a expressão: *Aves mataram bois e cabras, que lembrança! Um bicho de penas matar o gado!* Tanto pode ter sido articulado pelo imaginário de Sinha Vitória, como o do de Fabiano ou o do narrador:

Sinhá vitória falou assim, mas Fabiano resmungou, franziu a testa, achando a frase extravagante. Aves mataram bois e cabras, que lembrança! Olhou a mulher, desconfiado, julgou que ela estivesse tresvariando. Foi sentar-se no banco do copiar, examinou o céu limpo, cheio de claridade de mau agouro, que a sombra das arribações cortava. Um bicho de penas matar o gado! Provavelmente Sinha Vitória não estava regulando. (RAMOS, 1976: 115).

O narrador de terceira pessoa articula palavras exatas, isto é, palavras que não poderiam ser substituídas por nenhuma outra, sob pena de o discurso transformar-se em outro discurso. E estas palavras mostram, tateiam, colorem, dimensionam, distendem, ampliam, aproximam, convergindo tudo para o interior da personagem, centrada na angústia existencial de não-ser, e sua substituição pela voz narradora aflora aos olhos do leitor. As palavras vão ‘desenhando’ formas distintas: “planície”, “superfície plana”, “avermelhada”, “coloração quente”, “juazeiros”, “verticalidade”, “alargavam”, “disformidade ampliada”, “manchas”, “disformidade difusa”.

No trecho abaixo alguns termos apontam para o incessante jogo das tensões visuais:

(...) A caatinga amarelecera, avermelhara-se, o gado (...) A água tinha subido, alcançado a ladeira, estava com vontade de chegar aos juazeiros do fim do pátio. (...) O menino mais novo bateu palmas, olhou as mãos de Fabiano, que se agitavam por cima das labaredas, escuras e vermelhas.(...). (RAMOS, 1976: 68-69-71).

Ao longo do romance, esse procedimento é disseminado e provoca um incessante jogo de tensões visuais através de relações opositivas. Elas determinam, evidentemente, os núcleos de sentidos marcados sempre pelo confronto da personagem, tentando sair do vazio, drama e tensão psicológica, mas que acaba sucumbindo porque, ao se afastar da possibilidade de ter voz sendo esta assumida pela voz narrativa, a personagem mergulha na representação do não-ser:

O que desejava.. . An! Esquecia-se. Agora se recordava da viagem que tinha feito pelo sertão, a cair de fome. As pernas dos meninos eram finas como bilros, Sinha Vitória tropicava debaixo do baú de trens. Na beira do rio haviam comido o papagaio, que não sabia falar. Necessidade.

Fabiano também não sabia falar. Às vezes largava nomes arrevesados, por embromação. Via perfeitamente que tudo era besteira. Não podia arrumar o que tinha no interior. Se pudesse... (RAMOS, 1976: 38-39).

Como Fabiano não consegue falar, uma vez que há ausência da possibilidade de inteireza e totalidade, o narrador precisa emprestar-lhe a voz. Ele não se considera um ser e se reduz à condição de animal, portanto, circundado por patologias que deformam sua interioridade. Os trechos em destaque registram o drama existencial de um ente, ou seja, de uma personagem circundada e absorvida em sua subjetividade pelo vazio e angústia de alguém que, pela perda da linguagem, só pode ascender à condição humana pelo empréstimo da voz narrativa:

— Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta.

Conteve-se, notou que os meninos estavam perto, com certeza iam admirar-se ouvindo-o falar só. E, pensando bem, ele não era um homem: era apenas uma cabra ocupado em guardar coisas dos outros. Vermelho, queimado, tinha os olhos azuis, a barba e os cabelos ruivos; mas como vivia em terra alheia, cuidava de animais alheios, descobria-se, encolhia-se na presença dos brancos e julgava-se cabra.

Olhou em torno, com receio de que, fora os meninos, alguém tivesse percebido a frase imprudente. Corrigiu-a, murmurando:

— Você é um bicho, Fabiano. (RAMOS, 1976: 19).

Ele não possui centro e nem raiz, é um indivíduo desprovido do mito da origem e sustentação. É um ermo, um simples vivente no mundo. Os próprios filhos são renegados ao anonimato, suas despersonalizações reveladas pelos termos “meninos”, “o mais velho”, “o mais novo”, revelam que a descendência de Fabiano está fadada ao imutável destino daqueles que são desprovidos de essência e, que estão à mercê do ambiente inóspito do exterior que revela seu interior. Instaura-se uma crise existencial na mente de Fabiano, porque, ao se transformar na marca da negação e do fracasso, só lhe resta criar no imaginário a antítese de sua realidade; ao ser a sua voz, o narrador lhe possibilita um sonho febril e atordoado, uma espécie de delírio:

Fabiano também não sabia falar. Às vezes largava nomes atravessados, por embromação. Via perfeitamente que tudo era besteira. Não podia arrumar o que tinha no interior. Se pudesse . . . Ah! Se pudesse, atacaria os soldados amarelos que espancavam criaturas inofensivas. (...) Fabiano passara semanas capiongo, fantasiando vinganças, vendo a criação definhar na catinga torrada. Se a seca chegasse, ele abandonaria a mulher e filhos, coseria a facadas o soldado amarelo, depois mataria o juiz, o promotor e o delegado (...). (RAMOS, 1976: 39-70).

No decorrer de todo o texto, há um jogo de linguagens: a visual e a verbal, uma assessora a outra e, muitas vezes, se interpenetram de tal modo que se tornam indissociáveis. É o que acontece, por exemplo, em todo o capítulo *Inverno* estruturado por metonímias visuais que formam, no

conjunto, uma grande e complexa metáfora repleta de significados simbólicos e míticos. Isso não é mencionado na maioria das análises que se restringem apenas à dimensão social.

A família estava reunida em torno do fogo, Fabiano sentado no pilão caído, Sinha Vitória de pernas cruzadas, as coxas servindo de travesseiro aos filhos. A cachorra Baleia, com o traseiro no chão e o resto do corpo levantado, olhava as brasas que se cobriam de cinzas. (RAMOS, 1976: 66).

Assim se inicia o capítulo *Inverno*, um dos mais férteis de todo o romance. Partindo do todo, a família, as cenas seqüenciais vão se desmembrando descritivamente, a partir dos caracteres de cada integrante da prole. Pelas suas partes, vai-se descortinando o ambiente, mostrado num processo em que uma palavra atrai a outra, pois os signos vão criando os referentes. A partir da fragmentação, obtém-se a sugestão nebulosa do todo visual. A imagem do fogo é o fio condutor da plasticidade do texto, entrecortado bem ao estilo do autor, intermediado pela presença do único que possui voz: o narrador.

Fabiano esfregou as mãos satisfeito e empurrou os tições com a ponta da alpercata. As brasas estalaram, a cinza caiu, um círculo de luz espalhou-se ao redor da trempe de pedras, clareando vagamente os pés do vaqueiro, os joelhos da mulher e os meninos deitados. De quando em quando estes se mexiam, porque o lume era fraco e apenas aquecia pedaços deles. Outros pedaços esfriavam recebendo o ar que entrava pelas rachaduras das paredes e pelas gretas da janela. Por isso não podiam dormir. Quando iam pegando no sono, arrepiavam-se, tinham precisão de virar-se, chegavam-se à trempe e ouviam as conversas dos pais. Não era propriamente conversa: eram frases soltas, espaçadas, com repetições e incongruências. (RAMOS, 1976: 66).

A consciência plástica do narrador demonstra seu alto grau de eficácia, afinal ele é a voz do autor e das próprias personagens, é *a voz do sem voz*. Ele trabalha com a luz, e, jogando com enumerações gradativas de

luminosidade, os objetos vão se tornando anímicos. Na cena anteriormente citada, as personagens praticamente se despem de gestos e de sensações. O narrador transfere a Fabiano a façanha de ser o sujeito da criação, o responsável pela luz, pois é ele que *esfregou as mãos satisfeito e empurrou os tições com a ponta da alpercata*. Dependentes da luminosidade, as imagens vão se constituindo, uma a uma, construindo a cena em movimento. A partir do gesto de empurrar os tições fez-se a luz e o calor: *brasas estalaram, cinza caiu, um círculo de luz espalhou-se em redor da trempe de pedra*. A competência do ato narrativo gera o ato simbólico que, sem se utilizar de adjetivos, transmite as impressões de referentes munidos de atributos qualificadores. A metáfora contextual da vivificação registra a competência e originalidade do cosmos ficcional. A narrativa transforma o poder da palavra que vai além do seu plano de comunicação, materializando-se, tornando-se um símbolo iconográfico. Há três planos metafóricos que norteiam a voz narrativa: o primeiro constitui-se do *Círculo de luz* que possui gradações de luminosidade.

O segundo, de *meia luz* marcada pela posição dos meninos, *de quando em quando estes se mexiam, porque o lume era fraco e apenas aquecia pedaços deles*. ... Ocorre, neste plano, um processo de transposição metafórica através de elementos sensoriais. O calor atinge apenas pedaços dos meninos, expediente do narrador para demonstrar a fragmentação e, isto retrata a moldura de um quadro figurativizado de recortes reificados, seja através do discurso plástico que constrói, ou do discurso verbal que tenta articular entre Fabiano e Sinha Vitória: *Não era propriamente conversa: eram frases soltas, espaçadas, com repetições e incongruências*.

O terceiro e último plano da distribuição da luminosidade consiste no mundo lá fora: *Outros pedaços esfriavam recebendo o ar que entrava pelas rachaduras das paredes e pelas gretas da janela. Por isso não podiam dormir*. É notório que o ambiente exterior é hostil, principalmente no cenário

do sertão nordestino, assim as personagens não podiam dormir com tranqüilidade, e a simbologia oriunda da questão social e psicológica pode produzir um emaranhado de fios, isto é, de múltiplas interpretações que a voz do narrador plasma em uma composição plástico-verbal.

Foram escolhidos trechos do romance e, em especial, o capítulo do ‘Inverno’ para abordar a postura do narrador de terceira pessoa que se transforma, pela urdidura da trama, na voz das personagens, em especial, de Fabiano. A escolha se justifica como justificaria a análise de quaisquer capítulos, pois através de uma forma moderna e quase cinematográfica, o autor cria treze partes que podem ser abordados de forma independente, como se fosse um corte para várias cenas. Os capítulos são caudalosos e suscitam inúmeras leituras, já que representam a mimesis ficcional da trajetória de personagens que habitam não só o sertão, mas qualquer ponto do universo, povoado por criações ficcionais que descortinam textos que caminham para a destruição. Esta só não se efetiva porque o narrador, diante das fragilidades, do vazio e da angústia existencial das personagens assume suas vozes à procura de recompor o centro que os edifica e norteia. A linguagem é o único pórtico seguro capaz de compor a essência. Por isso, o narrador de *Vidas Secas*, ao **ser a voz da voz** comprova que não é somente o ambiente inóspito do sertão que consubstancia a trágica representação de uma trajetória e final infeliz de Fabiano e sua família, mas que o fracasso se efetiva principalmente pela sua incapacidade de terem o domínio da linguagem, que “é a única morada capaz de habitar o Ser”.



3.2 A voz das vozes

Machado de Assis prenuncia, no século XIX, no Brasil, a maioria dos pressupostos modernos que só desaguiam no século XX. A exemplo de um Proust “*Em busca do tempo perdido*”, Suas “*Memórias póstumas de Brás Cubas*”, inauguram, de forma vanguardista, uma nova forma de composição narrativa em que já se descortina a maioria das transformações modernas, só apreendidas no século XX.

Pode-se assegurar que Proust e Machado de Assis são os primeiros a romper e esfacelar a narrativa tradicional, que como já foi analisado, perdurou até a metade do século XIX. A contribuição de Machado é inegável, já que a maioria dos pressupostos adotada a partir do século XX, já havia sido descortinada de forma vanguardista pelo autor. Nesta terceira parte, fixa-se a narrativa em terceira pessoa. Urge deixar vir à luz que o texto machadiano apresenta um narrador protagonista que narra suas memórias do além túmulo a partir de várias vozes narrantes de textos escritos desde a antiguidade, perpassando pela Idade Média até chegar a sua época. Desta forma, se apresenta um novo modelo de polifonia, porque através da voz do narrador *Brás Cubas*, se filtram várias outras vozes.



Supera-se, assim, o conservadorismo literário que, até aquele momento, exigia que, se há alguém relatando sua trajetória, se tornava imperiosa a narrativa de primeira pessoa. Todavia, no texto em destaque, se caracteriza a interpenetração da primeira com a terceira pessoa do discurso, ou seja, a obra é consubstanciada por inúmeros outros e essas presenças significam que todos participam de sua composição através de todos os séculos.

Percebe-se que, no capítulo do *delírio*, o narrador *Brás Cubas*, após sua travessia para instâncias além da vida, se vê diante de *Pandora* e esta lhe apresenta um painel em que, pela sua ótica, ele percebe o desfile de todas as épocas vivenciadas pelos homens. Assim, a narrativa permite a constatação que aquele texto não pertence só a *Brás Cubas*, mas a todos que por aqui já transitaram, em especial, os grandes escritores com seus textos, narradores e consciências narrantes. É como se todos os grandes poetas com suas genialidades participassem da criação das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*; por isso, o título do tópico em *a voz das vozes* com sua orquestração polifônica. Torna-se mister apresentar um excerto do *delírio* para a comprovação da abordagem apresentada:

Que me conste ainda ninguém relatou o seu próprio delírio (...) Se o leitor não é dado à contemplação destes fenômenos mentais, pode saltar o capítulo; vá direto à narração (...) Logo depois, senti-me transformado na *Suma Teológica* de S. Tomás (...) Ultimamente, restituído à forma humana, vi chegar um hipopótamo, que me arrebatou (...) — Engana-se, replicou o animal, nós vamos à origem dos séculos (...) pergunto-lhe, visto que falava, se era descendente do cavalo de Aquiles ou da asna de Balaão (...) Com efeito, abri os olhos e vi que o meu animal galopava numa planície branca de neve, com uma ou outra montanha de neve, vegetação de neve, e vários animais grandes e de neve. Tudo neve; chegava a gelar-nos um sol de neve. Tentei falar, mas apenas pude grunhir esta pergunta ansiosa:

- Onde estamos?
- Já passamos o Éden.
- Bem; paramos na tenda de Abraão.

— Mas se nós caminhamos para trás! redargüiu motejando a minha cavalgadura.

(...) mas, ao cabo de algum tempo, que foi breve, perguntei quem era e como se chamava: curiosidade de delírio.

— Chama-me Natureza ou Pandora; sou tua mãe e tua inimiga.

(...) Imagina tu leitor, uma redução dos séculos, e um desfilar de todos eles, as raças todas, todas as paixões, o tumulto dos impérios, a guerra dos apetites e dos ódios (...) e a ver os séculos que continuavam a passar, velozes turbulentos, as gerações que se superpunham às gerações, uma tristes como os Hebreus do cativeiro (...) meu olhar ... viu enfim chegar o século presente, e atrás deles os futuros. Aquele vinha ágil, destro, vibrante, cheio de si, um pouco difuso, audaz, sabedor, mas ao cabo tão miserável como os primeiros (...) ia enfim ver o último, — o último!; mas então já a rapidez da marcha era tal, que escapava a toda a compreensão (...). (ASSIS, 1986: 521 a 524).

Diferentemente do narrador-protagonista *Brás Cubas* que inicia o seu relato pelo fim, quer dizer, parte primeiro do instante da sua morte para mais tarde nascer e continuar sua trajetória, esta análise se inclinará pelo princípio do romance, interpretando-o de forma linear. Antes se torna mister observar que no trecho anteriormente citado, a chegada do século presente instaura profundas e difusas modificações a começar pelo desmoronamento da cronologia e da onisciência narrativa detentora da verdade. Ao ser portador de várias vozes e ao filtrá-las, ressalte-se que todos os títulos e autores citados no decorrer de todo o texto são co-autores da composição poética, posto que representam as experiências e invenções dos séculos predecessores ao de *Brás Cubas*. Este logo de início se dirige num prólogo ao leitor, como se esse expediente não fizesse parte da narrativa, posto que, para o leitor convencional e anterior à publicação do romance só se considerava romanesco o que fosse narrado a partir de um enredo verossímil, consubstanciado pelo tempo, espaço e foco narrativo linear e estruturado com começo, meio e fim. As vozes que se filtram pela voz do narrador compartilhando a trama e o ato narracional, desde logo se manifestam. *Brás Cubas* confessa que agia como Stendhal que escreveu um texto para o momento destinado a alguns poucos leitores. Deixa claro que a forma livre e

irônica que adotou para narrar suas memórias parte da influência, portanto participação de Sterne. Esclarece que a melancolia e a alta dose pessimista advêm da filosofia de Schopenhauer e Pascal. Utiliza, neste prólogo ao leitor, o ‘fingimento’ poético ao, aparentemente, não querer revelar o processo revolucionário utilizado. Plasma e classifica a visão dos leitores em dois grupos: o dos críticos que o interpretariam como puro romance, enquanto os de olhos desavisados não encontrarão nele a estrutura tradicional:

Que Stendhal, confessasse haver escrito um de seus livros para cem leitores, cousa é que se admira e consterna. O que não admira, nem provavelmente consternará é se este outro livro não tiver os cem leitores de Stendhal, nem cinquenta, nem vinte, e quando muito, dez. dez? Talvez cinco. Trata-se, na verdade de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo. Pode ser. Obra de finado. Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio. Acresce que a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance usual; ei-lo aí fica privado da estima dos graves e do amor dos frívolos, que são as duas colunas máximas da opinião (...) A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus”. (ASSIS, 1986: 513).

A estrutura do texto rompe inteiramente com o modelo conservador tão aureolado nos séculos XVIII e XIX. A linearidade já é rompida de pronto, quando a narrativa começa pelo fim, narrada do além túmulo. O tempo é desconstruído pela inversão do cosmos ficcional e pelo ir e vir em função do pulsar das memórias. O espaço é pulverizado, pois os lugares descritos são pretextos para as divagações da consciência em delírio e do distanciamento da verdade absoluta. O foco narrativo centra-se em uma filosofia difusa e difícil de ser capturada pelo resgate integral das memórias que se alicerçam através da linguagem, pois, como diz o narrador: *A obra em si mesma é tudo*. O narrador onisciente, baluarte do leitor frívolo ficou na moagem do tempo, uma vez que o narrador aqui incorpora vozes advindas do presente, passado e

futuro, e sabe menos do que as personagens, e pela eterna luta na formação da consciência.

No capítulo primeiro, deixa explícito que ‘não é um autor defunto, mas um defunto autor’, portanto, do ponto de vista conservador, poder-se-ia pensar num romance memorialista, no entanto, a inversão apresentada traz o texto para o âmbito antimemorialista, pois a narrativa advém do pós-morte e está depositada nas entranhas e no emaranhado da linguagem. De pronto, se cita a experimentação empreendida por Moisés que escreveu os cinco primeiros livros da Bíblia (*Pentateuco*). Sua aparição, como a de muitos outros, revela a inovação. É como se o narrador dissesse que a onisciência e a estrutura tradicional não seria capaz de absorver os fenômenos da trama ficcional. A aparição de Moisés como uma voz intertextual e polifônica, por inspirar, mesmo às avessas, a composição de *Brás Cubas*, participando como representante de um século distante da criação do foco narrativo, simboliza a contribuição de representantes de todos os séculos conhecidos. *A voz das vozes* configura que *Brás Cubas* é o portal pelo qual atravessam as vozes de todos os tempos:

Algun tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo. Moisés, que também contou a sua morte, não a pôs no intróito, mas no cabo: diferença radical entre este livro e o Pentateuco. (ASSIS, 1986: 513).

De forma sutil, o texto de Moisés serve de referente ao modelo antigo, ao passo que *as memórias póstumas*, inauguram o novo. Ao longo do romance, várias vozes poéticas, filosóficas e críticas se filtram pela do narrador *Brás Cubas*, como forma de universalidade e composição do cosmos

ficcional no exame da exegese da linguagem artística. Os trechos subsequentes ilustram apenas algumas dessas vozes oriundas de grandes escritores e pensadores que fundamentam a orquestração do texto; como se ele tivesse sido escrito por incontáveis mãos:

O capitão rosnou alguma cousa, de dous passos, meteu a mão no bolso, sacou um pedaço de papel, muito amarrotado; depois, à luz de uma lanterna, leu uma ode horaciana sobre a liberdade da vida marítima (...). (ASSIS, 1986: 539).

(...) ou trazia a idéia embrulhada nas amplificações de retórica de professores de cousas antigas — a morte aleivosa de César, a austera de Sócrates, a orgulhosa de Catão (...) Não tinha outra filosofia. Nem eu. Não digo que a universidade me não tivesse ensinado alguma coisa; mas eu decorrei-lhe só as fórmulas, o vocabulário, o esqueleto. Tratei-a como tratei o latim; embolsei três versos de Virgílio, dous de Horácio (...). (ASSIS, 1986: 545).

Renunciei tudo; tinha o espírito atônito. Creio que por então é que começou a desabotoar em mim a hipocondria, essa flor amarela, solitária e mórbida, de um cheiro inebriante e sutil. —” Que bom que é estar triste e não dizer cousa nenhuma!”. — Quando esta palavra de Shakespeare me chamou a atenção, confesso que senti em mim um eco, um eco delicioso. (ASSIS, 1986: 546).

Disse isto, e foi para dentro. Eu deixei-me estar com os olhos no lampião da esquina, — um antigo lampião de azeite, — triste, obscuro e reservado, como um ponto de interrogação. Que me cumpria fazer? Era o caso de Hamlet: ou dobrar-me à fortuna, ou lutar com ela e subjugá-la. Por outros termos: embarcar ou não embarcar. Era a questão. (ASSIS, 1986: 593).

Eis aí o DRAMA, eis aí a ponta da orelha trágica de Shakespeare. Esse retalhinho de papel, garatujado em partes, machucado das mãos, era um documento de análise, que eu não farei neste capítulo, nem no outro, nem talvez em todo o resto do livro. Poderia eu tirar ao leitor o gosto de notar por si mesmo a frieza, a perspicácia e o ânimo dessas poucas linhas traçadas à pressa; e por trás delas a tempestade de outro cérebro, a raiva dissimulada, o desespero que se constrange e medita, porque tem de resolver-se na lama ou no sangue, ou nas lágrimas?. (ASSIS, 1986: 609).

Dentre as inúmeras vozes que ainda citaremos, ao atuarem como ecos na consciência e composição do cosmos ficcional do narrador *Brás Cubas*, destaca-se a de Shakespeare. Não que a trajetória humana seja uma tragédia

na concepção aristotélica, no entanto, ela se reveste de inúmeros momentos trágicos. O trágico apontado na citação parte do drama do narrador em empreender a viagem à Europa e aumentar fortuna, ou manter-se como amante de Virgília. Aristóteles ressalta os predicados do poeta trágico sem jamais se deixar desaperceber o fato de que o terror e a piedade são sempre seus princípios básicos:

(...) principalmente quando se nos deparam ações paradoxais, cujos princípios nos contrariam as expectativas, mas não são casuais. E essas ações que surpreendem constituem a peripécia e o reconhecimento. (ARISTÓTELES, 1987: 210).

O narrador encontra-se diante do dilema existencial. Nem mesmo a Filosofia consegue livrá-lo do enigma do ser ou não ser. Diante da situação complexa e oposta ao seu caráter, sua situação desarmônica evidencia-se entre a filosofia trágica e seus meandros incrustados no ser:

Cuido que não nasci para situações complexas. Esse puxar e empuxar de cousas opostas desequilibrava-me; tinha vontade de embrulhar o Quincas Borba, o Lobo Neves e o bilhete de Virgília na mesma filosofia e mandá-los de presente a Aristóteles. Contudo, era instrutiva a narração do nosso filósofo; admirava-lhe sobretudo o talento de observação com que descrevia a gestação e o crescimento do vício, as lutas interiores, as capitulações vagarosas, o uso da lama. (ASSIS, 1986: 610).

No seu compor poético, o narrador não pode fugir da filosofia. Nesta urdidura, assume a própria voz do leitor ao transformá-lo em co-partícipe do texto. A linguagem é a única forma de unir a decomposição do tempo, o existencialismo e formação da consciência. O discurso apresenta o poético:

Outras vezes agitava-me. Ia às gavetas, entornava as cartas antigas dos amigos, dos parentes, das namoradas, (até de Marcela), e abria-as todas, lia-as uma a uma, e recompunha o pretérito... Leitor ignaro, se não guarda as cartas da juventude, não conhecerás um

dia a filosofia das folhas velhas, não gostarás o prazer de ver-te, ao longe, na penumbra, com um chapéu de três bicos, botas de sete léguas e longas barbas assírias, a bailar ao som de uma gaita anacreônica. Guarda as tuas cartas da juventude (...) Como expressão poética, é o que se pode exigir mais triste. (ASSIS, 1986: 614).

Outra técnica, além da utilização das vozes poéticas através dos séculos, é a do fingimento ou disfarce. A voz narrativa empreende um jogo que induz o leitor a ater-se à efemeridade das ações humanas. Cumpre ressaltar que a supressão proposta acontece em nível do esvaziamento da essência dos indivíduos e, não, do discurso que é a única forma de captar a mimesis ficcional:

Estou com vontade de suprimir este capítulo. O declive é perigoso. Mas enfim eu escrevo as minhas memórias e não as tuas, leitor pacato. Ao pé da graciosa donzela, parecia-me tomado de uma sensação dupla e indefinível. Ela exprimia inteiramente a dualidade de Pascal, *l'ange et la bête*, com a diferença que o jansenista não admitia a simultaneidade das duas naturezas, ao passo que elas aí estavam bem juntinhas, — *l'ange*, dizia alguma cousas do céu, — e *la bête*, que ... Não; decididamente suprimo este capítulo". (...) Multidão, cujo amor cobicei até a morte, era assim que eu me vingava às vezes de ti; deixava burburinhar em volta do meu corpo a gente humana, sem ouvir, como o Prometeu de Ésquilo fazia aos seus verdugos. (ASSIS, 1986: 603-604).

E vede agora a minha modéstia; filiei-me na Ordem Terceira de ***, exerci ali alguns cargos, foi essa a fase mais brilhante da minha vida. Não obstante, calo-me, não digo nada, não conto os meus serviços, o que fiz aos pobres e aos enfermos, nem as recompensas que recebi, nada, não digo absolutamente nada. (ASSIS, 1986: 637).

Mas este mesmo homem, que se alegrou com a partida do outro, praticou daí a tempos.... Não, não hei de contá-lo nesta página; fique esse capítulo para repouso do meu vexame: Uma ação grosseira, baixa sem explicação possível (...) Repito, não contarei o caso nesta página. (ASSIS, 1986: 605-606).

Seria transcrever a maior parte do romance, se a abordagem fosse enumerar todas as vozes poéticas, filosóficas e religiosas que se filtram pela

voz de Brás Cubas: como Prudhon, p.613; Anacreonte, p.614; Deus e a Escritura, p.607; Aquiles e Macbeth, p. 623; Jesus, p.618; Erasmo, p.634; Laplace, p.602; Cromwell e Bonaparte, p. 628; Stendhal, p. 624; Virgílio, p. 592; Pe.Vieira, p. 573; Pe. Bernardes, p. 572; Diálogo Adão e Eva, p. 570; Lord Byron, p.544; Voltaire, p. 628; Oitava dos Lusíadas, p. 606, dentre outros. *Brás Cubas* nos apresenta, além das múltiplas vozes, que constituem o resgate integral das memórias involuntárias do narrador, outra face moderna de apresentar o espaço em branco como uma das verdades possíveis, pois a verdade absoluta foi abolida, e cabe aos críticos e leitores preenchê-lo:

“Capítulo LV / O Velho Diálogo de Adão e Eva”

Brás Cubas.....?

Virgília.....

Brás Cubas.....

Virgília.....!

Brás Cubas.....

Virgília.....

.....?

Brás Cubas.....

Virgília.....

Brás

Cubas.....

!.....!

Virgília.....?

Brás Cubas.....!

Virgília.....! . (ASSIS, 1986: 570).

Percebe-se, pelos espaços, que *Brás Cubas* e *Virgília* recompõem o mito de *Adão e Eva* e do pecado original. Há instantes em que a extensão do espaço das falas se alternam entre exclamações e interrogações. No final, a igualdade do espaço assegura a culpabilidade de ambos e, em decorrência, o peso que todos os seus descendentes terão que transportar no dorso através dos tempos.

Mostrando a fragilidade e a incompletude do ser, o narrador adota o expediente da pauta em branco, para configurar as frustrações e irrealizações através da existência.

Capítulo CXXXIX / De Como Não Fui Ministro de D'Estado.

(ASSIS, 1986: 627).

Outro momento singular é o do nascimento do narrador. Impossibilitado do ato da fala, esta se transfere para a mucama, que atesta os planos dos pais e parentes, em relação ao novo rebento, descendente dos Cubas; antes, o narrador apresenta sua genealogia:

O fundador da família foi um certo Damião Cubas, que floresceu na primeira metade do século XVIII (...) Como este apelido de Cubas lhe cheirasse excessivamente a tanoaria, alegava meu pai, bisneto de Damião, que o dito apelido fora dado a um cavaleiro, herói nas jornadas na África (...). (ASSIS, 1986: 515).

Naquele dia, a árvore dos Cubas uma graciosa flor. Nasci; recebeu-me nos braços a Pascoela, insigne parteira minhota, que se gabava de ter aberto a porta do mundo a uma geração inteira de fidalgos. (...) Lavado e enfaixado, fui desde logo o herói da casa. Cada qual prognosticava a meu respeito o que mais lhe quadrava ao sabor. Meu tio João... um Bonaparte (...) Meu tio Idelfonso, então simples padre, fareja-me cônego (...) Meu pai respondia a todos que eu seria o que Deus quisesse (...) Digo essas cousas por alto, segundo as ouvi narrar anos depois; ignoro a mor parte dos pormenores daquele famoso dia. (ASSIS, 1986: 525).

Machado de Assis arquiteta um romance que já fragmenta os indivíduos e também a estrutura romanesca. O capítulo curto, sem uma ordem linear, imputa ao leitor o exercício de restaurar uma certa ordem e, para isto, necessita saltar para frente e retroceder outras, orientado pelo narrador. Vale registrar que, no século XX, *Julio Cortázar* fará algo muito parecido com *O*

jogo da amarelinha, em que o leitor avança e volta, a exemplo do jogo. Portanto, o autor de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, é exemplo de genialidade e que aflorou muito à frente do seu tempo.

Outra inovação da narrativa é a interpenetração da voz de *Brás Cubas* com a de *Quincas Borba*. Este daria nome e seria protagonista do próximo romance. Torna-se inusitada a intertextualidade de vozes narrativas do mesmo personagem em textos sucessivos. A experimentação gera uma criação singular, pois *Quincas Borba* é pensador e cria a filosofia denominada *Humanitas*. Suas elucubrações teóricas giram em torno da razão e da loucura, bem a caráter da exegese que visa à interpretação do homem diante da Criatura e da natureza:

— Humanitas, dizia ele, o princípio das cousas, não é outro senão o mesmo homem repartido por todos os homens. Conta três fases Humanitas: a *estática*, anterior a toda criação; a *expansiva*, começo das cousas; a *dispersiva*, aparecimento do homem; e contará mais uma, a *contrativa*, absorção do homem e das cousas. A *expansão*, iniciando o universo, sugeriu a Humanitas o desejo de o gozar, e daí a *dispersão*, que não é mais do que a multiplicação personificada da substância original. Como me não parecesse assaz esta exposição, Quincas Borba desenvolveu-a de um modo profundo (...). (ASSIS, 1986: 614-615).

A loucura de Quincas Borba retrata a fragmentação e o caótico do ser, à procura de respostas que possam reconstituir seus mitos e recompor a essência perdida. Pela voz de *Brás Cubas* filtram-se várias vozes que colaborarão na constatação da impossibilidade da verdade. No texto em análise, há um desfile das mazelas, mesquinhas, sordidez, avareza, egoísmo, ódio, inveja, discriminação, ascensão social, influência política, dissimulação, mentira que, realisticamente, habitam as personagens. A parte do *Delírio de Brás Cubas* que voa em um hipopótamo, alcança e filtra a voz de Pandora e da Própria Natureza, podendo ainda assistir ao desfilar de todos os séculos é captado pelo corpus do texto.

O pessimismo da dedicatória do corpo aos vermes, e a intenção manifesta de não transmitir a nenhuma criatura o legado da miséria humana (*Brás Cubas* era rico) demonstra que o personagem-narrador, que é porta voz de todas as personagens e representante da experiência acumulada através dos séculos, reduz-se a um mero ente. Todavia, através da linguagem que fixa o discurso poético, há salvação. Porque só através da arte é possível libertar-se, alcançar a verdade que pode plasmar a realidade vivenciada pela transformação do ser ficcional.

3.3 Polifonia

O processo de fragmentação da mimesis, no texto ficcional moderno, apresentado no romance *Lourenço é nome de jogral*, de Fernanda Botelho (que está conceituada pela crítica como um dos maiores nomes do romance moderno de Portugal, um momento crítico na reformulação do foco narrativo. Torna-se imprescindível registrar que a notoriedade alcançada pela autora demonstra a importância da Língua e Literatura Portuguesa num contexto próximo às várias culturas da Europa, como uma credencial insofismável para a escolha de seu texto em análise. A singularidade do enfoque da atuação do narrador merece destaque, principalmente, pela aventura polifônica empreendida pelo ato narrativo. A polifonia aqui empregada apresenta várias personagens que se transformam em narradores e possuem independência para o pronunciamento de suas vozes, estas não se filtram por um único narrador e sim, através da atuação de todos como um autêntico jogral. A representação se efetiva pela tentativa de recomposição das memórias de *Lourenço*, através dele e dos outros narradores e do jogo que é feito com o leitor para se descobrir quem realmente detém a verdade e escreveu a narrativa.

Consubstanciado em fragmentos, o texto se estrutura como crítica à narrativa memorialista. O labirinto que norteia a problemática do conhecimento da biografia de *Lourenço* (que vem à tona após sua possível morte), não é realizado sob o ponto de vista de um só narrador. A cronologia ou o lirismo da memória é destruída pelo anseio de objetividade manifestada pelos narradores. As personagens se aglomeram ao redor da imagem de Lourenço, e lançam impressões pessoais sobre a existência e a essência do protagonista. O narrador *Lourenço*, que pode ser colocado no centro com relação à hierarquia dentro do texto e na relação com os outros narradores, apresenta um propósito e técnica narrativa para recriar sua vida pela invenção ficcional. No entanto, a ânsia de totalidade o aflige na procura de reconstruir as verdades em sua biografia. Revela-nos o narrador sua técnica neste excerto que confirma sua angústia para criar sua trama ficcional:

... digamos que é realmente autêntico eu já estar morto, ditando do além-túmulo as memórias da terra percorrida, eu pleno duma seiva tão activa, florindo em palavras o quantum satis da verdade assimilada, porventura só minha, porventura ainda erro, mas a tentativa é desesperada e o objectivo é honesto.” (BOTELHO, 1971: 32).

A arquitetura polifônica ratifica que as várias vozes se sustentam como consciências narrantes na condição de verdadeiros narradores das memórias de Lourenço, com o propósito de orientar seu filho, Luís, na apreensão de sua postura perante o mundo. A técnica do narrador-defunto é para vislumbrar os acontecimentos em todos os seus contornos, suposto seja a barreira afastada pela morte, ultimando com a impotência do narrador em ser onisciente. A maneira com que o jogo é articulado pelo foco narrativo deságua numa preocupação existencial, pelo conhecimento que ele deseja absorver pela experiência adquirida em vida e após a passagem para outra

esfera do seu 'modus vivendi' como fica caracterizado nesta passagem do texto:

Procuro pela primeira vez enredar-me nos fios para depois, aos poucos, ir puxando por uma ponta e conseguir uma linearidade tal que permita enovelar a minha vida e contemplá-la de perto, como um brinquedo ou um sortilégio, que então lançarei para a distância.(BOTELHO, 1971: 28).

O contraponto da sensibilidade poética à razão se configura quando o narrador *Lourenço* pesquisa as técnicas plurais das vozes de composição do romance, revelando a verossimilhança utilizada na obra de ficção. Definem-se as leis do jogo polifônico, posto que *Lourenço* não é o único detentor do conhecimento, da verdade, e não seria capaz sozinho de descobrir a chave composicional da arquitetura do discurso:

Aprecio um certo rigor, sou até sensível a uma regrada solenidade, nunca à improvisação caótica e presumida. O meu fracasso talvez seja esse: teriam feito de mim um contabilista genial, mas, para ser um grande poeta, faltou-me talvez uma desesperada fruição do enredo, dos enredos, destes milhões de fios... (BOTELHO, 1971: 28).

Logo de início, o romance revela que o narrador *Lourenço* sabe que, para revelar as verdades, necessita da imparcialidade. Ao ser sujeito e objeto do enunciado, necessita ser auxiliado pela intersecção de outros pontos de vista, desta forma, surge à simultaneidade de primeira e terceira pessoas no discurso, solidificando a polifonia. O jogo de pessoas e suas vozes na estruturação dos focos narrativos, nas memórias, são para descentralizar a verdade, tornando-a fluída, movediça e relativa. Descortina-se, assim, uma abordagem que visa à totalidade da personalidade do narrador, visualizada e recriticada por cada uma das vozes dos amigos de *Lourenço*:

Não é forçoso admitir como definitivos e inteiramente exactos os raciocínios que a Matilde vão ocorrer no dia do meu funeral, embora seja inegável eles aproximarem-se dessa verdade relativa que é a média aritmética do que nós somos, insuspeitamente dos outros e de nós próprios, e o que revelamos em confronto com as circunstâncias. Seja como for, não me proponho corrigir o seu pseudo depoimento . . . (BOTELHO, 1971: 51).

Em contrapartida, *Matilde*, uma das vozes da polifonia, aproveita-se da morte de *Lourenço* para extravasar seu ponto de vista e suas verdades, criando uma cisão entre sua visão e a manifesta pelo protagonista do texto:

Agora que morreste, agora que ficamos sem a tua apatia a fomentar a 'nossa fúria palavrosa de gentinha encurralada', talvez esmoreça o que nos resta de capacidade coloquial e regressemos mudos aos limbos do obscurantismo donde, a intervalos, julgávamos poder escapar. (BOTELHO, 1971: 39).

O polifonismo utilizado pelo narrador *Lourenço* é explorado por esta análise como uma crise existencial, revelando-se na angústia do ato de narrar e na impossibilidade de abranger todos os fenômenos simultaneamente; antagônico ao padrão tradicional e tranquilo da onisciência narrativa e na linearidade do tempo, espaço e enredo. Consciente da ruptura e destruição da perspectiva conservadora, o narrador comenta a problemática do moderno ato narrativo:

A realidade é essa lebre fugidia, invulgarmente conhecida: detemo-nos um momento a meditar e, no momento seguinte, ela já é outra. A menos que nos embrenhemos na irrespirabilidade da toca. E mesmo assim. O mais certo é sempre regressarmos de mãos vazias. (BOTELHO, 1971: 159).

A criação lúdica, neste romance, conduz o leitor a captar os fatos numa linguagem caleidoscópica ou plurívoca, num eterno construir ou destruir a mimesis. Contrapontando a polifonia através das vozes narrativas entre *Lourenço*, *Matilde*, *Firmino*, *Luzinha* e *Luís* o texto das memórias é

articulado de forma fragmentária e diluída e numa concepção de tempo transreal. Fluídas e relativas, as certezas absolutas se dissolvem no corpo da narração, deixando-as para o leitor consciente capturá-las. Este se transforma numa espécie de leitor-caçador, uma vez que a trilha aberta e percorrida pelas regras e esquemas lineares foi completamente destruída, e agora se torna imperioso perscrutar o novo caminho marcado por uma floresta obscura e movediça.

A destruição da linearidade nas memórias impõe outra dimensão metafísica para o texto literário, porque a intenção de problematizar o processo analítico da verdade na narrativa se intensifica. A polifonia através dos sujeitos se aliam, permutando seus papéis, de sujeito para objeto ou vice versa. *Firmino* revelará o perfil de *Lourenço*, manifestando sua postura de imparcialidade à veracidade da biografia do herói:

Reconheço só haver uma forma de sair deste atoleiro: consentir ao meu pensamento que se esvazie por si, folgado e livre, sem exigência de qualquer estruturação, sem fórmulas desfloradas e definitivas. (...) Lourenço perdeu a fé em si, em nós, em todos e no país que o viu nascer. (BOTELHO, 1971: 65).

Configura-se que o propósito da narração de Lourenço é construir sua imagem perante *Luís*, seu filho. Por isto, ao ser sujeito e objeto da análise seu caráter será delineado imperfeitamente, diante da impossibilidade de se atingir o conhecimento total dos fenômenos. *Lourenço* pretende-se poeta e, ressalta sua visão artística da realidade, incluindo a poesia na criação literária, posto que sua narrativa se torna poética:

Os destemperos da nossa vida escalonam-se dentro de limites muito próximos, e o gráfico não apresenta desníveis apreciáveis. A temperatura afigura-se equilibrada. (...) Então, um dia acontece a retrospectiva. Pomos a máquina a funcionar, as contas do colar escapam do fio ... ou é música suave aquela concertada dispersão em que se divertem as contas soltas da nossa existência. (BOTELHO, 1971: 127-128).

Há, por parte do protagonista *Lourenço*, plena consciência da impossibilidade da verdade e este a constrói explorando a polissemia do conhecimento, alicerçando-se sempre na polifonia oriunda das pessoas do discurso. Perambulando entre a primeira e terceira pessoa, o discurso se confronta, questionando a fundamentação do enunciado. *Lourenço* utiliza na narração um expediente maneirista do foco narrativo, ludibriando constantemente o leitor incauto na percepção da trama:

Mas eu, Lourenço, nome de jogral, posso mudar de nome e viver o mundo com outro rosto, sendo outro o rosto do mundo que vejo. (BOTELHO, 1971: 273).

O **humor** ou ironia narradora erguida no sentido lúdico do foco narrativo, vira o leitor do avesso na interpretação do texto, deixando-o à mercê dos intervalos das verdades enunciadas. Na estrutura do romance o narrador se autocrítica, consciente das várias opiniões que inconscientemente tem de si, ou das formulações que os outros agregaram tanto tempo dentro de si próprios da sua imagem. Ele propõe uma meditação na definição da verdade, afastando os falsos contornos e estigmas. O protagonista reflete a desilusão pela falácia dos conceitos:

Não esgotei o segredo da larva, continuo a saber pouco sobre mim. (...) nunca conseguirei desvendar-me por inteiro. Quanto, por pudor, terei omitido? Quanto, por ignorância, me terá escapado? Terei ido até o fundo de mim próprio? Não me terei assustado com o que pressenti e não terei, conseqüentemente, recuado? (BOTELHO, 1971: 269).

As contradições entre as perspectivas de dentro ou de fora, focam-se no trânsito entre a primeira e terceira pessoa, proporcionando ao foco narrativo a flutuação dos pontos de vista, acrescentando e criticando opiniões entre os personagens-narradores sobre a biografia de *Lourenço*. A polifonia se

cristaliza, no momento que, tanto o narrador Lourenço como os outros personagens, são autorizados e passíveis de observação pela co-participação na composição do foco narrativo. Para melhor caracterizar o jogo polifônico, destacam-se os desfoques entre os amigos narradores de *Lourenço*, incluindo-o na própria análise do herói, ao se dirigir aos outros:

Lourenço:

Pois Corina é essa providência aleatória que poderá acompanhar e diluir a confusão de Luís. Verossímil, mas só no caso, evidentemente, de não ter uma peça no cartaz. Caso contrário, acontecerá o pior: Matilde na biblioteca. É assim que vejo a situação: o receio de Luís, a súbita decisão, o confronto com Matilde, a terrível confusão das imagens sucessivas, depois sobrepostas, a seguir discriminadas e, por fim, a eclosão duma cólera incubada desde há dois anos – quando ainda não havia uma história para contar e eu ainda ignorava que o meu suicídio era inevitável.

(Não, Luís, eu não disse que só a partir daí é que ele se tornou inevitável. Eu disse apenas que só depois é que me interei da sua inevitabilidade).

Pobre Matilde! Estou ainda a vê-la, pela primeira vez, trazida pela mão de Paulo, juvenzinha voraz, agressiva, um metro e setenta de altura... (BOTELHO, 1971:35-36).

Luzinha:

Chegavas sempre atrasado, Lourenço, mas até os teus atrasas me davam prazer, certa de que também eles eram factores duma configuração pessoal, muito tua, e que, sem eles, tu não serias exactamente como eras. (BOTELHO, 1971: 233-234).

Luís:

Creio, portanto, que, nessa noite em que lhe chamei odioso, se ele, em vez da imperturbabilidade em que ficou, tivesse dialogado comigo, eu acabaria por lhe explicar a importância relativa que a Luzinha tinha para mim: era o meu primeiro amor, coincidindo com a minha primeira experiência sexual. (BOTELHO, 1971: 261).

Firmino:

Poderei eu, agora, desmebrar a tua argumentação, a tua obsessão de liberdade, liberdade, e mais liberdade, por meio da artificiosa astúcia dum diálogo inventado, comigo só por intérprete naturalmente parcial... (BOTELHO, 1971: 67).

Corina:

A frase tem algo de teatral, mas é tão verdadeira quanto a pena que tenho de Lourenço. O que significará, afinal, que talvez não seja muito verdadeira, pois o que sinto é, pelo menos na aparência, apenas mal estar. (BOTELHO, 1971: 115).

Matilde:

Falei-te no episódio e tu, rindo, aludiste à história repetida de pai para filho, com inteira observância de certas normas, sendo uma delas a do amor platônico por Corina; eu viria a seguir. Entretanto apareceu Luzinha e o teu filho pulou as normas. (BOTELHO, 1971: 49).

A destruição das barreiras temporais e o aniquilamento do espaço são caracterizados ao se estruturar as impressões das personagens também narradoras, assomando-se estes como comparsas do narrador principal e, solidificando as vozes que compõem a polifonia. Estes fazem o papel da voz narradora tradicional ao retratar objetivamente, numa visão unidimensional da realidade. Crítica dessa teoria do conhecimento, a narrativa contemporânea alcança os limites horizontais da imperfeição do conhecer. Desacorrentados das amarras temporo-espaciais, os narradores registram suas opiniões, descentralizados na estrutura ficcional. A angústia existencial do narrador *Lourenço* reflete-se no arcabouço do romance, busca da essência do homem, lenitivo para a compreensão do estar-no mundo do eu humano. Surge então, a confissão da inconsistência existencial: *Eu não tenho nada. Sou o absurdo de um homem só.* (BOTELHO, 1971: 139).

Estilhaçado, buscando se reconstituir no equilíbrio do objetivo e do subjetivo, no jogo das vozes polifônicas, *Lourenço* personifica a atmosfera existencial da ficção moderna. Filosofando, o narrador revela no processo de criação poética, o estado anímico de sua personalidade, direcionada a perscrutar sua essência. Desintegrando e aniquilando sua existência, *Lourenço* proporá em suas memórias a compreensão ontológica do próprio Ser, baseado na dialética entre o Eu e o Outro: *Estou despedaçado, não consigo arrumar-*

me no terrível puzzle que enfrento os bocados em que me destrocei. (BOTELHO, 1971: 142).

Para consubstanciar a crise existencialista que remonta desde o Maneirismo e, que, em nossos dias assume outras nomeações, cumpre ressaltar as angústias, crises e esfacelamento do eu. Cumpre observar as considerações de Lucas sobre a estética existencialista:

A estética existencialista está pontilhada de paradoxos. Reflete as hesitações de seus idealizadores, todos influenciados pelo ambiente torturante da Europa do século XX. Se de um lado, explora o problema do homem e de suas circunstâncias, o ser-em-situação, forçado a decisões heróicas, de outro lado faz o tema da morte centralizar tanto nos aspectos teóricos quanto as realizações literárias. E quando a morte passa a ser o eixo de todas as cogitações, o resultado, em termos humanos, só pode ser a angústia. (LUCAS, 1964: 25).

O ‘maneirismo’ moderno deságua no existencialismo, na exploração do desamparo do Ser perante a sociedade globalizada. O experimentalismo no foco narrativo provoca a destruição da essência da personagem, tornando-a desprovida de interioridade, um mero ente. Ressalte-se que a busca empreendida por *Lourenço* centra-se no irracional, livrando-se de sua consciência burocrática e racionalizada.

Crítico ferrenho das falsas ilusões das verdades e, direcionado pela multiplicidade das interpretações dos fenômenos, desfila na consciência do narrador *Lourenço* a ironia ao perceber as falhas de suas memórias. O ‘barroquismo’ proposto por ele esgota a exploração dos problemas existenciais enfocados pelo maneirismo, dando uma nova dimensão à exploração do sentido trágico da existência.

A reconstituição da biografia de *Lourenço* se torna parcial, mesmo com o esboroamento da fórmula narrativa. Desconsubstanciada, a consciência do narrador em *Lourenço é nome de jogral*, pesquisa um reencontro consigo própria, o que não ocorre, porque não há confluência entre as verdades de

primeira e terceira pessoa. Assim se caracteriza a indagação do narrador no final do texto:

Terei dito a verdade? Ou apenas uma parte dela, ou a verdade apenas em parte? Admitamos, porém, que fui sincero, quando falei de mim. E quanto aos sentimentos dos outros a seu próprio respeito. (BOTELHO, 1971: 270).

As memórias ou testamento de *Lourenço* devem ser considerados de interpretação aleatória, caracterizando mais imprevisível ainda a delimitação da veracidade do relato. Cumpre observar as considerações de Kristeva, para elucidar a crítica do processo de conhecimento que o foco narrativo no texto de Fernanda Botelho lança sobre o dilema da verossimilhança:

Todo o espaço contemporâneo é cúmplice dessa atividade textual que os últimos anos só acentuam: o mundo do trabalho que reclama seu lugar, contra o lugar do valor; o campo de uma ciência que se esgota numa pesquisa produtora e destruidora, jamais verossímil, sempre 'anafórica'. Se é verdade que poderíamos definir a cultura a partir de sua relação com o signo (com a palavra), é evidente que a cultura que se anuncia, antiteológica, destrói os caracteres do signo. ... (KRISTEVA, 1974: 162).

As hipóteses fluem das palavras do narrador *Lourenço* consoante as outras vozes, seduzindo o leitor através da polifonia a compreender a verdade criticamente, refazendo os conceitos, recriminando o enunciado:

E se não fui eu quem escreveu o livro de capa preta? Pode alguém tê-lo feito em meu nome, e também em nome de todos os outros. Um deles, porventura. Quem? Não eu, afinal. Mas, de qualquer forma, eu. Qual é o meu nome? Luzinha? Firmino? Matilde? Luís? Lourenço? Ou outra personagem? (BOTELHO, 1971: 270).

Pulverizando o conceito da verdade absoluta ao demonstrar que toda verdade é relativa e que tem uma validade limitada, o texto registra que todo subjetivismo está conectado ao conhecimento humano oriundo dos fatores

externos. Assim, apesar de propor uma nova técnica composicional, não deixa de fixar a influência do meio e do espírito humano do tempo atual.

Verossímil ao drama fragmentário e fragilizado do homem moderno, o romance contesta a despersonalização de *Lourenço* e, de certa forma, seu androginismo, sua imperfeição psicológica e existencial. Vem a lume que a forma da composição do texto adaptada ao jogral serve de veículo para se refazer seu estado interior. Plausível este enfoque na interpretação do texto, lança o narrador outra dimensão na visão do cosmos ficcional:

Uma outra hipótese: Lourenço está morto e os seus amigos resolvem recriar Lourenço, re-inventando-o, através de si próprio, tal como eles o registraram na sua sensibilidade, e também através de cada um deles. Digamos: um trabalho colectivo. (BOTELHO, 1971: 271).

O paradoxo entre o Eu e o Outro se aprofunda no texto em análise circundado pela polifonia. O questionamento da mimesis, sua fenomenologia, consolida o ideário do narrador contemporâneo. As contradições do real, seu dilema na ficção do século XX são comentadas pelo narrador:

É possível ainda que tenha inventado tudo, embora nada possa ser inventado, por nada haver para inventar. Mistifica-se a realidade com outra realidade — e não saberíamos dizer qual delas é mais real, caso seja admissível vários escalões da realidade. (BOTELHO, 1971: 270).

Acentuando as interrogações do narrador e das outras vozes narrantes para a descoberta do seu eu interior, as consciências narradoras se aproximam de uma preocupação filosófica do ser. A dúvida, emergente na instabilidade do foco narrativo, revela o esfacelamento do ser do narrador principal, centralizada no ser-não ser da mimesis. Constata-se que a Literatura e a arte sempre fizeram da ansiedade a argamassa para as criações, tanto no conteúdo como no estilo. De certa forma, cabe à criação literária não ilustrar uma

verdade ou mesmo uma interrogação antecipadamente conhecida, mas sim, trazer para a luz certas interrogações e talvez também, a seu tempo, as respostas que ainda não se conhecem nem a si mesmas.

Inerente ao contexto moderno, o texto abordado revela que a incerteza e a ambigüidade habitam os indivíduos. Propõe uma espécie de estereoscopia da realidade e a edificação do olhar lúdico do novo real. A dualidade adquire, então, uma profundidade existencial, demonstrando que os eventos da narrativa estão em contínuo movimento. *Lourenço* faz, ao final de sua narração, uma proposta, sempre testando em nível a percepção dos leitores: *Imagem que morri. Escrevam qualquer coisa sobre mim a partir de vossa experiência comigo.* (BOTELHO, 1971: 271).

Lourenço é nome de jogral pode acenar pela polifonia a superação do impasse final da crise do narrador de primeira pessoa, devido ao aparecimento de outro, em terceira pessoa, provocante e crítico. Cabalmente destruindo os valores do narrador tradicional, faz desaparecer as antigas arestas da percepção e aflora uma nova dimensão da consciência. Por fim, o narrador alcança sua liberdade, envolto nos fios da instabilidade e da contingência existencial sempre vivas e palpitantes, instáveis na própria dimensão da temporalização do ser.

Fica a constatação de que a inevitável interiorização do ser, oriunda do seu *modus vivendi*, sempre proporcionará novas transformações no experimentalismo e na invenção do foco narrativo.

3.4 Dia-logos.

O caos do texto narrativo é completo em *Silêncio para 4*, de Ruben A. Cumprido deixar vir à luz que o autor acima citado, a exemplo de Fernanda Botelho, se situa na elite da narrativa européia atual, o que coloca a Literatura de Portugal em evidência pela importância de seus escritores através dos

tempos, destarte originar um escritor da estirpe de Camões até chegar aos modernos com o Nobel de Literatura alcançado por José Saramago. Na narrativa de Ruben A. há uma total diluição da voz narradora que, aparentemente, se afasta. Esta afirmação exige a reflexão fixada pela crítica moderna diante de textos construídos, aparentemente, sem um narrador e estruturada por diálogos. Pode parecer impossível um romance sem a presença do narrador. Cumpre acentuar que essa postura possibilita o aprofundamento de um real difuso, ainda mais problemático e rarefeito do que o abordado no tópico anterior em *Lourenço é nome de jogral*. A flutuação da ‘voz narradora’ se torna mais densa e crítica pelo desaparecimento dos nomes das personagens, estilhaçando integralmente o tempo e o espaço. Observa-se, no fluir do texto, a presença de diálogos. O anonimato das personagens e o afastamento ou a participação do narrador de forma inconsciente das experiências desses entes, configura o apocalipse da aventura existencial do narrador moderno.

Há um verdadeiro desfile da fragmentação ao se consubstanciar a problemática da desorganização ficcional, pelo desaparecimento do narrador e, o impasse causado por essa nova forma de realismo. Diálogos confusos, vozes multifacetadas, propiciam a metamorfose da personagem em ‘ente’, destituído de interioridade. Destaca-se desde o início do romance:

— Sim, talvez. Não sei. Quem sabe. Um logo já, aqui de mesmo, eu? São de interrogações tantas, esclarecer no já. Vou contar a história dentro de mim, que sou eu. Quem desconfia. Dizem que um dos ministros, filhos de Deus, um dó dos diabos.

— Manhã de escrutínio secreto. Febre para muitas refeições, ama dos tempos antigos, ama da Estremadura, com dois pipos bem narrados no chupe, ama de leite jocoso, um leite que nunca foi ao seminário, neto de Vasco da Gama, quente, calhau polido pelos beijos. Oração de penitência. Amém.

— Que trapalhada! Então como foi isso? Ela empurrou-me para o encontro, assim sem mais, narigueta chineseta, empurrou julgando que distraía as vistas, ficou despida, peitos caídos, submissos de umas férias cheias de angústia, marido que não manipula, só pensa

na eternidade vista através de discursos. Deixava-a a queimar fogo, chorriho de sensações, pequeninas, pianíssimas, focadas num ego úivico, acanhadas, sempre à porta, sempre bandoleiro nas armas de caçadeira.

— E depois?

— Isto não é julgamento!

— Liberdade.

— Ainda, aonde, como, quando, gramática que foi, existiu perto? Ali na mesa-de-cabeceira. À noite de necessidade, rima com liberdade, um mijo enorme, caudaloso, a cobri a planície do amor, uma planície seca, pasmada de suspeita, endurecida pela vivacidade do falo.

— Liberdade.

— É o sacrifício ao eco, ao Sousa. Olho lambido, notas a contar na imaginação, haverá alguém capaz de ser capaz, ali no Banco, conta a notas dos parceiros, joga as mesmas cartas, cartadas de fitar o latim dos padres, segue e soma-tudo barato, baratucho, sem escaramuça, cada garfada, manobra o troco, repara nas contas, às vezes é Pinto, Outras Sotto, quando aparece Mayor, de um ruído comprado.

— É a liberdade.

— Em nome, eu avanço, na pele, vestido.

— Eu dispo-te.

— Estou nua.

— Flagelo. Sismo. (RUBEN A. 1973: 11-12).

A consciência fragmentária do narrador em terceira pessoa revela a mesma problemática detectada no foco narrativo em primeira pessoa, quando a perspectiva flutuante, ou aperspectiva, esfacela a identidade das personagens, coisificando-as. O texto de Ruben A. apresenta somente diálogos que não revelam nenhuma experiência transformadora do universo. Cumpre ressaltar que estas personagens descortinam um palavreado, posto que não é uma fala inautêntica, são meras repetições que demonstram sua superficialidade e seu vazio existencial. Ao se sair apenas por instantes do plano da ficção e observar a conduta os indivíduos deste início de século, torna-se pertinente à analogia com as personagens de *Silêncio para 4*. Há um paralelismo entre eles, posto que os habitantes do mundo de agora estão desprovidos de essência e a mercê de uma consciência formada pela mídia e elite dominante, portanto, pode-se admitir que esse modelo de narrativa se

constitui na nova mimese da realidade, descortinando um novo real. Urge ressaltar que apenas o tempo poderá responder se a sociedade mudará no sentido da evolução e preenchimento dos vazios existenciais, o que tornaria sem sentido essa urdidura ficcional. Na atualidade, a novidade neste modelo de texto em análise se torna pertinente, porque o narrador ao se manter no anonimato e não se fazer presente nos diálogos, mesmo sendo lembrado como necessário para dar sentido aos fatos, afasta-se prudentemente para demonstrar que as personagens não são capazes de construir um discurso coordenado e provido de essência transformadora. Sendo esta sua missão, participa dos diálogos apenas porque o leitor crítico sabe que há alguém por perto observando as cenas, mas não interferindo diretamente, pois as personagens não têm mais a onisciência sábia, soberana e organizada dos textos produzidos de outrora. Desta forma, ele se faz presente pela ausência, afastando-se de sua antiga missão de transmitir a epopéia do homem numa determinada situação. Sua presentificação inconsciente ainda permite às personagens tentar dar sentido a sua fragmentação e alienação para construir uma linguagem consubstanciadora, no entanto, como se pode observar no trecho anteriormente citado, a participação de cada personagem não possui uma linguagem culta capaz de adentrá-la num plano transcendental, no fundo sua volubilidade sempre redundando no sexo como argamassa de sua visão e objetivo no mundo.

A destruição completa da estrutura romanesca tradicional advém da influência de uma verdadeira cultura de guerra vivenciada nos dias de hoje. Isso impõe a transformação da face do narrador e do seu enfoque na trama, uma verdadeira metamorfose diante de uma nova situação existencial.

Em *Silêncio para 4* confundem-se as pessoas no discurso narrativo, a matéria narrada oscila entre um diálogo ou um monólogo simulado. As personagens são inconsúteis e sem contornos psicológicos. A linguagem empregada nos diálogos não possui densidade metafísica, posto que eles usam

entre si da repetição de palavras. A ‘verdade’, centrada na comunicação de uma experiência narrativa edificante desaparece no texto. Dada a interpenetração dos diálogos, consagra-se no texto citado abaixo a superficialidade das falas. Elas não apontam a possibilidade de se construir uma linguagem capaz de criar contornos e dar significados relevantes no dialogismo:

- Isso é a morte do amor.
- Para ti.
- Para qualquer pessoa.
- Para mim não é.
- És uma exceção.
- Não sou uma exceção.
- Claro que és, quando foi do teu caso com ele, julgava que era a eternidade de balouço, o ideal dos domingos e feriados, passeios sem chatice, gaivotas no mar, no galarim, vivendo remediada, com meias solas. Acreditavas no infinito para te convenceres que havia os dias contados, temos nós todos os dias contados.
- Sim?
- Sim.
- E nós dois também?
- Claro, sem dúvida. Chega-te mais um pouco, cocá-me pelas pernas abaixo.
- Nunca ninguém te coçou as cotas tão bem?
- Nunca.
- Então sirvo para alguma coisa?
- Claro. . (RUBEN A. 1973: 46).

Como foi analisado na primeira parte da pesquisa os pressupostos ‘da fala autêntica e inautêntica’ pode-se admitir que este romance implanta o diálogo inautêntico. O anonimato das personagens e, em decorrência, suas transformações em coisas e, a perda da essência através da mera repetição de palavras, aponta o desencanto pelo mundo e a falta de perspectiva que possa trazer algum alento. A tensão entre o afirmar e o negar, exprime nos diálogos o pessimismo absoluto no confronto das personagens, uma vez que no plano simbólico de uma crise existencial os seres ficcionais se tornaram vazios e sem substância. O próprio narrador, ao direcionar uma narrativa desestruturada e incompreensível mostra ser um aprendiz do desencanto,

afastando-se da intenção de proporcionar algum tipo de experiência aos atos narrados. Torna-se pertinente a afirmação de Scantimburg sobre essa temática:

Dessubstancializado o ser pelas falsas místicas e falsos misticismos, o critério da verdade passou a ser dialético. Não há, portanto, verdade como a medida de todas as coisas. (SCANTIMBURG, 1970: 147).

A criação literária contemporânea, oriunda de uma cultura em crise, reafirma na atuação da consciência narradora o caráter fragmentário e dialético da realidade no século XX e, agravado pelo início do século XXI. Demonstra, portanto, o narrador uma visão-de-mundo onde a atmosfera da desorientação essencial é um dado patente. O diálogo inautêntico faz eclodir o divórcio entre o narrador e o texto relatado, indicando ao mesmo tempo, uma tentativa e mesmo persistência em permanecer na estrutura narrativa, aguardando outros mitos de profundidade para poder organizar novas experiências e criação na ficção romanesca. A esse respeito afirma Ferkis:

A revolução existencial ameaça virtualmente destruir a civilização, como a temos conhecido, e alterar, fundamentalmente, a natureza do homem e suas relações com o universo. (FERKIS, 1970: 138).

A destruição da mimese, a dissolução da pessoa do discurso, tornaram-se símbolos de um sentido de alienação existente no romancista e projetada na criação literária. A nova consciência das fórmulas, revelada pela persona narrativa, define em linhas nítidas a crise existencial do narrador. Imprecisando conceitos, a voz narradora ressalta na desintegração das personagens, o caos provocado pela cultura contemporânea, oprimindo e destruindo a integridade metafísica da personagem de ficção.

A incomunicabilidade existencial, gerada pelo diálogo inautêntico, através da crise da linguagem, afasta o narrador da matéria narrativa.

Distantes umas das outras, as personagens do texto revelam a perda da transcendência, isolando-se na superficialidade das palavras, deflagrando o impasse final gerado pela ficção contemporânea. Comprovemos com outro fragmento do texto:

- Tu quando estás comigo, eu não te faço falta, pois não?
- Fazes muita falta.
- Mas pode viver sem pensar em mim?
- Posso.
- Então estou certa no que digo, às vezes. Julgo que erro.
- É possível. Eu acho que tu estás certa no teu amor, ânsia de lenha para o fogão, energia que não esgota, carvão lamuriendo, galhofas, birras, discípulos de um e maús qualquer.
- Fazes troça.
- Como é que posso fazer troça?
- Estás a fazer troça do meu amor.
- Estou a brincar, não estou a brincar com o teu peito também?
- Gostaste de me reconhecer?
- Tem sido divertido.
- Só divertido?
- Tem sido bom. (RUBEN A. 1973: 92).

Silêncio para 4 é o sintoma do espírito de alienação da sociedade, verifica-se que os diálogos se transformam em não-diálogos, alijados da possibilidade de comunicação existencial. Destaca-se no texto que, para além das palavras, a transcendência é nula, posto que a linguagem das personagens é pré-fabricada. Eles já perderam sua história, porque sua linguagem já não constrói nenhum mundo ou qualquer experiência inovadora. A linguagem proporciona uma tensão dialética, entre o afirmar e negar, convergindo para caracterizar o impasse existencial do homem contemporâneo, mesmo porque o espírito do relativismo, oriundo da linguagem, acenará para a constatação que nada existe além das palavras.

As personagens do texto estão acorrentadas pela linguagem. São marionetes que só enxergam sombras e estão impossibilitadas de desvencilhar-se e alcançar a Luz. Vivem, portanto, situações sem saída,

ciclicamente dramatizadas. Contraditórias, as personagens cristalizam o impasse do ‘ser’ e do ‘parecer’. Simulam-se suas consciências e, porque não dizer, do próprio narrador. Situações que são representações da realidade, nunca da realidade formulada em si mesma. Desse modo, a ‘verdade’ desaparece, dando lugar ao ‘fingimento’ da verdade. A necessidade de falar, numa tentativa psicanalítica de alcançar os recônditos do inconsciente difuso e inacessível, e, portanto, diante da impossibilidade de superar os traumas e neuroses, desemboca no sentido trágico da existência. Esse simulacro da verdade obriga o narrador a continuar narrando, colocando em suas criações literárias personagens cuja função é simular a ‘experiência’, e o modo de cada um existir; alicerçados e resistindo ao caos instalado pelo uso da linguagem.

O fragmento do romance, em destaque, evidencia a nova atuação do narrador moderno. Este problematiza a verdade, analisando na insignificação da linguagem no contexto da sociedade tecnológica a construção do discurso lingüístico literário, como as únicas formas de mobilidade existencial:

- Saímos às dez horas, conheço uma praia muito bonita, pequena, praia dos Cochós, ao norte da Ericeira, vamos os dois. Demora ainda a pé desde a estrada, quase um quarto de hora, não faz mal.
- Ótimo.
- Agüentas bem o sol?
- De que maneira.
- Não há barracas.
- melhor.
- A praia é pequena, forma uma pequena baía-chega a perna para cá, deixa-me por a mão no peito.
- Que bom.
- Foste lá com ela?
- Fui.
- Queres comparar com o fantasma?
- Não, pensei que seria um sítio de que tu gostavas.
- Não, vamos a outra praia, essa ficaria banida. (RUBEN A. 1973: 108).

A consciência do narrador moderno, no final do século XX e início do XXI, evoluiu para a implementação da ‘consciência existencial’, se apoiou

na lingüística para criar uma fórmula capaz de expressar a problemática humana diante da corrosão e desgaste do Sistema. O distanciamento dos problemas políticos e estéticos, para criticarem a realidade confusa da sociedade contemporânea, sugestiona e predispõe a voz narradora para a percepção alterada em relação ao foco narrativo tradicional. Urge registrar que esses desajustes na perspectiva da narrativa resultam no distanciamento progressivo do narrador, ao revelar o desencanto pelo ‘ser’ da personagem.

No romance de Ruben A. pode-se detectar a desorientação da voz narradora, ao repetir, de página para página, os maniqueísmos dos diálogos. A narração se torna titubeante, quando os diálogos andam à volta de si mesmos, na confusão das palavras e dos próprios valores que a linguagem enuncia:

- É bom.
- Só bom.
- É muito bom.
- Se eu me for embora, é para ti um alívio, não tens de andar a correr de um lado para outro, de estar sempre à minha disposição, fica mais calmo.
- Sei lá, sabe-se lá o que é calmo.
- Eu não posso continuar assim, por mais que faça, por mais que goste de ti, eu prefiro ficar com a tua amizade, a gente não se vê mais, aqui sempre na cama, passamos um inverno na cama.
- Mas tu tens prazer em estar comigo?
- Muito.
- Eu também.
- Tenho muito prazer, isso é que me custa mais, tenho paixão por ti. (RUBEN A. 1973: 114).

Cristaliza-se o ocaso da narrativa, prenúncio e anúncio da completa desilusão do humanismo do narrador, a sua consciência atinge o ‘grau zero’. Há pleno descrédito do narrador pelo relato, sua crise existencial ao niilizar as personagens e abolir o tempo e o espaço da diégesis, aprofundam o experimentalismo observado em *Lourenço é nome de jogral*, quando a noção do ‘eu’ e ‘ele’ ainda eram observáveis e perceptíveis do discurso ficcional.

A inutilidade da linguagem, do ponto de vista prático, como forma de conhecimento, transborda na narração de *Silêncio para 4*, indicando as personagens que se comunicar é um ato transitório, que oscila entre as aparências da verdade e da mentira. Insuflada pela ansiedade e estresse da sociedade atual, a comunicação no texto ficcional será absorvida pela insignificação, seduzindo as personagens de ficção a oscilarem na mentira, para construírem um sentido de ‘verdade’, necessário para plasmar um sentido de existir no indivíduo. Os conceitos denunciados pelos diálogos são esvaziados de sentido, pois foram utilizados na vida real e se transformaram em clichês. Os diálogos entre o fingimento ou máscaras das personagens, já como entes, conduzem ao sentido ficcional do texto, arquitetado para se constatar, ideologicamente, com a realidade social contemporânea.

Uma voz ‘neutra’, perpassando pelo grau zero da narração, condensa a síntese da aventura da narrativa moderna. Descobre-se o valor da linguagem como instrumento de elaboração da realidade artística. O criador literário elabora a persona narrativa para revelar uma ‘consciência narradora’, onde a crise do humanismo é o próprio desgaste da linguagem. Há o desaparecimento das fronteiras entre ficção e realidade e a abolição da verdade. A ‘experiência’, verificada nos narradores tradicionais, dilui-se vertiginosamente na estrutura romanesca, pois a ‘era da suspeita’ alicerça a desconfiança do que é realmente verdade ou ficção.

Acuada, a ‘consciência narradora’ deste século, seja em primeira ou terceira pessoa, procura nos labirintos do pensamento, novas configurações e limites para a abertura, para livrar-se do ensimesmamento, questionando, deste modo, a validade das formas fixas de construir as verdades cósmicas. Perpassando pela ambigüidade, e no impasse da credibilidade do que seja o real, a ‘voz narradora’ não propõe a mera fruição da mimesis, mas antes conduz à percepção do interpretante, crítico ou leitor, para buscar a sua própria consciência, de acordo e ao modo de sua existência:



— Quando o amor domina, quando vivemos rodeados de amor, nesse momento ficamos órfãos, um orfanato de província, triste de espírito, puros de pecados, segredo íntimo de que estamos contentes por estar errados, um dobre vivo a finados, toque de sino que diz, que fala. . .

— Desencaminhados.

— Sim, família mal constituída, canseiras de clandestinidade.

— E eu o que faço aqui?

— Eu sou a tua distração.

— Como?

— Sim, sou mais do que a distração, sou o outro lado da ponte, sou a realidade.

— Tu apareceste quando eu estava distraída, nem reparei bem, foi tudo tão rápido, no segundo encontro viemos aqui para a cama, maravilha, polidos os dedos, cooperativa de sexo, escondidos os doces.

— Acertamos logo.

— Foi.

— Com ela não foi assim, desacertamos. (RUBEN A 1973: 146).

A partir das experiências entre dois seres e seus ex-parceiros, o narrador critica seus modos de existirem e se conduzirem. O sexo surge como a única forma de comunicação, ao falharem as normas convencionais estabelecidas pela linguagem, devido o esvaziamento dos significados. Assim, a consciência narradora destrói a sintaxe narrativa para perscrutar as verdades interiores e encobertas das personagens e do mundo elaborado pela ficção. Ao se desmoronar a estrutura romanesca linear, esvai-se o sentimento do cosmos, sobrando apenas fragmentos incompletos e estéreis do ser, dada a compreensão relativa da verdade dos fenômenos relatados. O refúgio do ser, quando oprimido pela sociedade, é alienar-se na destruição de si próprio, buscando na repressão um novo sentido de liberdade. A esse respeito afirma Todorov ao indiciar o sentido existencial existente na função do narrador:

O homem é apenas uma narrativa: desde que a narrativa não seja mais necessária, ele pode morrer. É o narrador que o mata, pois ele não tem mais função. (TODOROV, 1971: 129).

O romance *Silêncio para 4* em sua conclusão resume-se num monólogo, na evidência do ensimesmamento da personagem e na perda da comunicação. Eles, ao se afirmarem em um outro que idealizam, justifica o título do romance na totalização do quatro. Pode-se deduzir a ironia praticada pelo narrador ao participar indiretamente de um diálogo em que, pela numerologia o número 4 significa pedra. Desta forma, deveria simbolizar edificação e sustentabilidade, no entanto, através do fragmentado abaixo relacionado se percebe que o 4 é apenas uma das várias posições utilizadas para a prática sexual:

- Chega mais um bocado, mais, assim, estou a ficar excitado.
- E eu excitada.
- Está bom. Peito maravilhoso.
- São dois, atenção, não desprezes o outro.
- Boa piada.
- Deixa-me tirar o braço.
- É bom o amor.
- Tão bom, quente de intimidade.

Agarra, sim, troglodita, caramba, mais, dilúvio, volta, perna, atrás, força, para quê, passa, mais, mais, ponto ligado, lá nos fins, cima, muito alto, fora do mundo, ao pé, força criadora, ao lado, sempre, sempre, agora, já encosta, sabe bem, assim mesmo, embora não, jardim lúcido encontro no espaço, entre nós, só existe o que nós queremos, luto é alegria, idéias não há, teorias do amor, juntas. . . . (RUBEN A. 1973: 260-261).

O truncamento do diálogo entre as personagens opera-se durante o ato íntimo, para que do mesmo possa surgir a cobertura da falha da comunicação praticada por palavras. Após a fragmentária comunicação, praticada na essência do ato sexual, as palavras são afastadas, porque se configuraram insuficientes e corroídas pelo desgaste do significado durante seu uso nos diálogos.

A narrativa moderna sente-se impelida a pesquisar a essência da personagem no contexto do discurso ficcional. A nova conduta do narrador, veículo de comunicação entre o autor e o leitor, pode conduzir à crise e à

falência da linguagem para construir o enunciado, emoldurado pela sua oscilação entre realidade e irrealidade, verdade e fingimento da realidade. À voz narradora de primeira ou terceira pessoa, cabe a descoberta do que é a verdade; mimesis contemporânea nasce da consciência da e na linguagem. Deste impasse, surgem o relativismo na estrutura textual e a desintegração gradativa do ser romanesco, simulacro da crise existencial da consciência do narrador moderno.

Ao finalizar, e falar do prazer da leitura do texto reportemo-nos a Barthes:

O prazer do texto é semelhante a esse instante insustentável, impossível, puramente romanesco, que o libertino aprecia no fim de uma maquinação ousada, ao fazer cortar a corda que o suspende, no momento em que atinge a fruição. (...) Talvez venha daí um meio de avaliar as obras da modernidade: o seu valor proviria da sua duplicidade. (BARTHES, 1973: 40).

O texto em análise confirma que a nova conduta e a procura do narrador ao tentar captar a nova mimesis, revelam a existência de uma nova percepção do real, originária do incansável construir e desconstruir da linguagem e no papel representativo que ela possui como argamassa criadora da ficção, repouso da consciência humana e manifestadora da revolução libertária contra a perenidade das fórmulas estagnadas que tendem a moldar e aprisionar o existir humano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As análises dos focos narrativos de contos e romances de primeira e terceira pessoa propiciaram o levantamento das transformações do narrador e, em geral, da narrativa moderna.

Ao se observar a trajetória da ‘consciência narradora’, no início e 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 o desvinculamento 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 constituíam 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 ou 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 quanto à classificação e valoração dos gêneros literários e a logicidade do sistema cartesiano. Esses postulados é que construíram a base do sistema tradicional que resistiu até meados do século XIX. O indivíduo pós-moderno é diferente dos seus predecessores, assim surgiu a necessidade de se construir uma nova imagem desses novos representantes da sociedade. Desta forma, progressivamente, a consciência do narrador desestruturou a trama da narrativa, desde a atuação do narrador em *A partida do trem*, de Clarice Lispector, passando por *Ulisses*, de Joyce, o *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, *O inútil de cada um*, de Mário Peixoto, *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, *Lourenço é nome de jogral*, de Fernanda Botelho, até chegarmos em *Silêncio para 4*, de Ruben A. Nos vários tipos de narradores e vozes focalizados, o que sobressaiu foi a tentativa para 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 diante da necessidade de perscrutar seu inconsciente. Uma vez que, a recuperação do universo através da desestruturação da sintaxe narrativa conservadora, atingiu os pólos do irracionalismo, culminando pelo 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 outras missões, 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.

Assim, denunciando a fragmentação da ordem narrativa e a germinação de outra imagem do real, instaurada no dinamismo e na relatividade dos conceitos revelados, o narrador moderno contestaria a estaticidade do ser humano, apregoando no jogo de significados outra postura ideológica.

Ao sedimentar a imagem do homem fragmentário no discurso, o narrador aponta para o leitor a nova situação da consciência perceptiva. Seja destruindo o texto no ato da criação literária, registrado no foco narrativo de primeira pessoa, ou apresentando o cosmos ficcional através da terceira pessoa, completamente diluído e sem contornos, pretendeu o narrador marcar negativamente a existência do discurso romanesco consoante a própria condição existencial e angustiada do homem pós-moderno.

Na desilusão da verdade absoluta, a oscilação entre o foco narrativo unidimensional e o caleidoscópico marcou a instauração de um espaço existencial relativizado e aureolado pela angústia do ato de narrar, ao se medir a impossibilidade da existência de uma liberdade plena. O antinarrador, ao nadificar o texto literário, através das etapas de desestruturação e reestruturação da narrativa, alastrou a indagação da consciência contemporânea perante a imagem do infinito, onde a contestação será o espetáculo da imaginação desalienada. Caótica, mas ludicamente estruturada, a aventura existencial do narrador mostrou, de capítulo para capítulo, o

progressivo desagregar-se da verdade inquestionável e a construção de um novo olhar perante o real.

A realidade fragmentária e flutuante constata o curso, a reflexão e o valor da nova narrativa. Ao desvendar de texto para texto a sua essência, a narrativa compõe a consciência existencial do narrador. Desvendou-se para a voz narradora não o papel lírico, mas uma função reflexiva, filosoficamente interessada no devir humano e em suas relações e consonância com o cosmos.

Através do conto *A partida do trem*, de Clarice Lispector, pôde-se perceber a mudança da postura do narrador ao demonstrar a fala autêntica e inautêntica entre as duas personagens. No monólogo de *Molly Bloom* no *Ulisses*, de James Joyce, demonstrou-se o fluxo de consciência e o proposital afastamento do narrador, para criar e descortinar o mundo caótico instalado dentro da consciência da personagem, que se transforma em uma consciência narrante e de como foi possível impor a ordem sobre a desordem. *O grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, reflete um narrador à procura de captar a essência do ser, alicerçado na ‘palavra reconstituente’, utiliza o sertão como pretexto para recuperar os mitos que compõem o Ser universal. Em *O inútil de cada um*, de Mário Peixoto, deparamos com um narrador, que aparentemente, deflagra o inútil ficcional, mas a análise depara com um compor filosófico que, na verdade, transfigura a palavra do nada no inverso do título, quer dizer, no útil de todos. Perquirindo os caminhos do narrador moderno através do monólogo e a palavra do mesmo, completou-se com a voz do *outro* e no dia-logos. Na voz do outro, fixa-se à ‘voz do sem voz’, através de *Fabiano* em *Vidas secas*, quando o narrador tem que assumir sua voz. ‘Na voz das vozes’, o romance: *Memórias póstumas de Brás Cubas* caracteriza um narrador em cuja voz se filtram várias outras vozes. ‘Na polifonia’, a análise de *Lourenço é nome de jogral* serviu de exemplo para caracterizar o desmoronamento do Ser na ficção, plenamente destruído em sua psicologia. Ao se finalizar, com o ‘diálogo inautêntico’ em *Silêncio para*

4 foi focalizado um narrador que se afasta totalmente da matéria narrativa tem-se a plenitude da aventura existencial, posto que se registra o marco da espera de uma nova consciência narrativa, voltada para a apreensão de outros mitos de profundidade.

A seleção de textos não foi fortuita, antes obedeceu a princípios que regeriam a trajetória e construção do narrador contemporâneo, em consonância com a nova realidade estruturada na destruição da antecessora visão de mundo e na constatação de outras interpretações do real. Torna-se mister ratificar que a estrutura da análise em três blocos, contemplando narrativas de monólogo interior e fluxo da consciência, romances de primeira pessoa e no final com textos em que há interpenetração entre a primeira e terceira pessoa não teve preocupação com a cronologia da edição das obras selecionadas; como foi exposto na introdução. O objetivo foi o de montar a trajetória do narrador em diferentes situações narrativas.

Cumprе ressaltar que a indefinição encontrada no conceito do real torna o cosmos ficcional totalmente caótico. Assim, à luz das teorias literárias selecionadas, empreendeu-se muitas vezes a elaboração de uma reflexão própria, a partir do manancial proporcionado pelos textos literários.

Sendo o momento artístico contemporâneo essencialmente crítico, em face da fragmentação da mimesis em geral, elegeu-se, na análise da narrativa, a descaracterização do narrador em primeira ou terceira pessoa e o desaparecimento da voz narradora, apanágio e guia de sustentação do leitor nos meandros das estruturas ficcionais.

A passagem da visão perspectiva (univocidade) para a visão aperspectiva (caleidoscopia), na apreensão da realidade que serve de argamassa para a estruturação narrativa, instaurou uma imagem labiríntica no texto. Na verdade, as técnicas narrativas demonstram significativamente que a destruição da realidade social no discurso literário é indício da ruptura psicológica, filosófica e metafísica do homem contemporâneo.

Concluída esta síntese da pesquisa, espera-se que a análise empreendida tenha recuperado a trajetória do narrador e sua importância dentro da criação literária. Torna-se evidente que surgiram outras formas de narrar em face da evolução natural da arte, desta forma constata-se que os futuros leitores e pesquisadores não poderão se prescindir do passado e presente da Literatura. O futuro vai eleger as bases que sedimentarão a nova narrativa, sempre tendo na linguagem a chave para alcançar o reino das palavras e o inesgotável veio da criação e da experimentação ficcional.

JOYCE, James. *Ulisses*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S. A., 1967.

LISPECTOR, Chance. *A porta do trem*. In: *Os melhores contos brasileiros de 1973*. Porto Alegre: Globo, 1974, p.15-34.

PEIXOTO, Mario. *O milí de cadáver*. Rio de Janeiro: Record, 1984.

RAMOS, Graciliano. *Viagem sem fim*. Rio, São Paulo: Record, Martins, 1976.

ROSA, João Guimarães. *Pedra Soberba*. Vol. 1 e 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

Fonte de Apoio

AMATUZZI, Mauro Martins. *O romance da fala brasileira*. Campinas: Papirus, 1989.

ARISTÓTELES - *Poética*. Tradução de Fátima de Souza (Os pensadores). São Paulo: Nova cultural, 1987.

AUERBACH, Eric. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BACHELARD, Gaston. *A poética da água*. Rio de Janeiro: Iluminata e J. _____ *A água e os sonhos*. Trad. Antônio da Pazina Gomes. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BAKHTINE, Mikhail. *Questões de Estética e de Literatura - a teoria da narrativa*. São Paulo: Ed. Unesp, 1993.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras Analisadas

A., Ruben. *Silêncio para 4*. Lisboa: Moraes, 1973.

ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas. Obra completa: III volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

BOTELHO, Fernanda. *Lourenço é nome de jogral*. Lisboa: Bertrand, 1971.

JOYCE, James. *Ulisses*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S. A. 1967.

LISPECTOR, Clarice. *A partida do trem*. In: *Os melhores contos brasileiros de 1973*. Porto Alegre: Globo, 1974, p.15-34.

PEIXOTO, Mário. *O inútil de cada um*. Rio de Janeiro: Record, 1984.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio, São Paulo: Record, Martins, 1976.

ROSA, João Guimarães. *Ficção Completa*. Volume II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

Fonte de Apoio

AMATUZZI, Mauro Martins. *O resgate da fala autêntica*. Campinas: Papirus, 1989.

ARISTÓTELES – *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza.(Os pensadores). São Paulo: Nova cultural, 1987.

AUERBACH, Eric. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Rio de Janeiro: Eldorado, s. d.
 _____ *A água e os sonhos*. Trad. Antônio de Pádua Denesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BAKTHINE, Mikhail. *Questões de literatura e de estética - A teoria do romance*. São Paulo: Ed. Unesp, 1993.



- _____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1981.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. Novos ensaios críticos. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. *O prazer do texto*. Lisboa: Edições 70, 1973.
- _____. et al. *Análise estrutural da narrativa*. Pesquisas Semiológicas. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1976.
- BAUDELAIRE, C. *Escritos sobre arte*. Org. e Trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: E. Imaginário/ Edusp, 1991.
- BENVENISTE, Émile. *O homem na linguagem*. Lisboa: Arcádia, 1976.
- _____. *Problemas da lingüística geral I*. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luiza Néri. Campinas – São Paulo: Pontes / Universidade Estadual de Campinas, 1991.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Maria Regina Louro, Lisboa: Relógio D'água, 1984.
- _____. *O espaço literário*. Trad. Albaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BUBER, Martin. *Do diálogo e do dialógico*. Trad. Marta Ekstein de Souza Queiroz e Regina Weinberg. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- _____. *Eu e tu*. Trad. Newton Aquiles Von Zuben. São Paulo: Cortez e Moraes, 1979.
- BUTOR, Michel. *Repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- COUTINHO, Afrânio. *Crítica e teoria literária*. São Paulo: Tempo Brasileiro, 1987.
- DUFRENNE, Michel. *Estética e filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2001. (Col. Debates/ Estética).



_____. *Tratado Geral de Semiótica*. Trad. Antônio de Pádua Danesi e Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1976.

EIKHENBAUM, Boris. *Teoria da literatura – Formalistas Russos*. Trad. Carlos Hohlfeldt. Porto Alegre: Globo, 1971.

ELIOT, T.S. *Ensaio de Doutrina Crítica*. Trad. Fernando de Mello Moser. Lisboa: Guimarães Editores, 1977.

ETCHEVERRY, A. *O conflito atual dos humanismos*. Porto: Tavares Martins, 1975.

FARRA, Maria Lúcia dal. *O narrador ensimesmado*. São Paulo: Ática, 1978.

FERKIS, Victor. *O homem tecnológico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1970.

FERNANDES, José. *O existencialismo na ficção brasileira*. Goiânia: UFG, 1986.

FERREIRA, Vergílio. *O existencialismo é um humanismo*. Lisboa, Martins Fontes/ Presença, 1978.

FINKELSTEIN, Sidney. *Existencialismo e alienação na literatura norte-americana*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

FORSTER, E.M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo, 1969.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Lisboa: Martins Fontes/ Portugália, s. d.

FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Marins. Lisboa: Vegas, 1984.

GOLDMANN, Lucien. *A criação cultural na sociedade moderna*. Lisboa: Presença, 1976.

_____. *Sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

GRASSI, Ernesto. *Arte e mito*. Lisboa: Livros do Brasil, s. d.

_____. *Arte como antiarte*. São Paulo: Duas cidades, 1975.



_____. *Poder da imagem. Impotência da palavra racional*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

HAUSER, Arnold. *História social de la literatura*. São Paulo: Mestre Jou, Vols. I e II, 1972.

_____. *Maneirismo*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

HEAD, Herbert. *Arte e alienação*. Rio de Janeiro, Zahar, 1968.

HEIDDEGGER, Martin. *Sobre o humanismo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

_____. *Que é metafísica?* São Paulo: Duas Cidades, 1969.

_____. *Introdução à metafísica*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

_____. *El ser y el tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1951.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

HUMPHREY, Robert. *O fluxo da consciência*. São Paulo: Mcgraw-Hill, 1976.

INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Lisboa, Gulbenkian, 1973.

JASPERS, Karl. *Introdução ao pensamento filosófico*. São Paulo: Cultrix, 1976.

JUNG, Carl G. *O homem e seus símbolos*. Trad. Maria Lúcia Pinho, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Trad. Valério Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

KRISTEVA, Julia. *Introdução a semanálise*. São Paulo: Cultrix, 1974.

LANGER, Susanne K. *Sentimento e forma*. Trad. Ana M. Goldberger Coelho e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1980.

LEFEBRE, Henry. *Introdução à modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.



- LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Coimbra: Almedina, 1980.
- LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.
- LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. São Paulo, Cultrix, 1976.
- LUCAS, Fábio. *O compromisso literário*. Rio de Janeiro: São José, 1964.
- LUKACS, Georg. *Narrar ou descrever*. In - *Ensaaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- _____. *Existencialismo ou Marxismo*. São Paulo, Ciências Humanas, 1979.
- _____. *Ensaaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- MARCUSE, Herbert. *A ideologia da sociedade industrial*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.
- MARTINS, Nilce Sant'anna. *O Léxico em Guimarães Rosa*. São Paulo: Edusp, 2001.
- MENDILOW, A. A. *O tempo e o romance*. Porto Alegre: Globo, 1972.
- MENDONÇA, Eduardo Prado. *O mundo precisa de filosofia*. Rio de Janeiro: Agir, 1978.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. São Paulo: McGraw-Hill, 1976.
- MODERN, Rodolfo E. *El expresionismo literario*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1958.
- NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- PAPPENHEIN, Fritz. *A alienação do homem moderno*. São Paulo: Brasiliense, 1967.
- PICON, Gaeton. *O escritor e sua sombra*. São Paulo: Nacional/USP, 1970.
- PLATÃO. *A República*. Trad. Eurico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1997.



_____. *Diálogos – Banquete*. Trad. João Cruz Costa. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d.

POULLION, Jean. *Tempo e romance*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1974.

PROUST, Marcel. *O tempo redescoberto*. Porto Alegre: Globo, 1968.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

ROSENFELD, Anatol. *Texto e contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROSENTHAL, Erwin Theodor. *O universo fragmentário*. São Paulo: Nacional/Edusp, 1975.

SCHOLLES, R. , KELLOG. *A natureza da narrativa*. São Paulo: McGraw-Hill, 1977.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *A estrutura do romance*. Coimbra: Almedina, 1974.

SPITZER, Leo. *Lingüística e história literária*. Madrid: Editorial Gredos, 1968.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1972.

_____. *Retórica do silêncio*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

TODOROV, Tzvetan. *Estruturalismo e poética*. São Paulo, Cultrix, 1970.

_____. *Análise estrutural da narrativa*. São Paulo: Perspectiva, 1962.

_____. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. e DUCROT, O. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

ULLMANN, Stephen. *Semântica: Uma introdução à Ciência do Significado*. Trad. A. Osório Mateus. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1964.

Dicionários.

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Cultrix, 1977.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, múmeros)*. Tradução Vera da Costa e Silva (et. Al.) 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Moraes, 1984.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Pequeno dicionário da língua portuguesa*. 11.ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, s. d.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MICHAELIS. *Moderno dicionário da língua portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 1998.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 1998.

SCANTIMBURG, João de. *A extensão humana*. São Paulo: Nacional/USP, 1970.

SPALDING, Tassilo Orpheu. *Dicionário de mitologia Greco-latina*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1965.

TORRINHA, Francisco. *Dicionário - Latino Português*. Porto: Gráficas Reunidas, 1942.

RABELO, Sebastião Augusto. O narrador: do tradicional ao moderno. Tese de Doutorado (Área de concentração: Teoria da Literatura). Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de São José do Rio Preto.



