

“A PARTIDA DO TREM”: UMA NARRATIVA CONTRAPONTÍSTICA

José Fernandes (UFGO/UNIVERSO)

RESUMO

Análise do conto “A partida do trem”, de Clarice Lispector, sob uma perspectiva existencialista, em que se privilegia o ser das personagens que se contraponteam; o narrador, como detentor da palavra e, ao mesmo tempo, como aquele que deixa as personagens se manifestarem em existência ou em essência; a linguagem, vista sob uma ótica metafísica, em que o ser se revela ou é revelado em sua plenitude ou em sua negatividade, culminando em uma travessia para o ser ou para o nada.

Palavras-chave: Poder-ser. Contraponto. Linguagem. Travessia.

ABSTRACT

This analysis of the short story “A partida do trem” of Clarice Lispector is realised from the point of view of existentialism. It a privileged place is given to the being of the characters in counterpoint to that of the narrator who holds the word and at the same time is the person who allows the characters to manifest their existence or their essence through language. So from a metaphysical point of view, the story permits being to reveal itself or to be revealed in its plenitude or its negativity, culminating in the crossing over into being or into nothingness.

Keywords: Can be. Counterpoint. Language. Crossing over.

A arte de narrar exige do ficcionista trabalho com as palavras e com a fábula, a fim de que elas escondam e mostrem a verdade. As palavras, mediante o simbolismo que podem encerrar, estendem seus significados além de sua dimensão vocabular. A fábula, através do alargamento das fronteiras do narrado, torna o acontecimento ficcional uma alegoria do real, a ponto de a história não ser história, mas a transubstanciação, em linguagem, de uma verdade que se não quer e, às vezes, não pode se mostrar em sua inteireza ontológica. Para isso, o ficcionista cria procedimentos lingüísticos semelhantes aos empregados pelos poetas, que jogam com as imagens, com o ritmo, com as rimas, com os fonemas

e com os símbolos, para mostrar e esconder e esconder e mostrar as verdades do ser lírico. Esse processo dinâmico, mas individual, além de transformar o discurso em uma atividade lúdica, faz com que a narrativa signifique além da palavra e da fábula, à medida que cada signo e cada símbolo revelam semias depositadas nas linhas que suplementam as significações que lhes são inerentes. É verdade que parte dessa leitura, ou quase sua totalidade, não é percebida pela maioria dos leitores, encerrados nos limites da escrita e da história. Há interpretações que assustam àqueles que se mantêm no grau zero da palavra, como podemos verificar no conto “A partida do trem”¹, em que Clarice Lispector joga com todas as cartas e suas dobras para erigir um conto multi-significativo, em que a linguagem atinge uma dimensão verdadeiramente metafísica.

1 AS PERSONAGENS

A estrutura de um texto, principalmente se narrativo, obedece de certo modo ao que se propõe o narrador com a fábula que se enforma a partir de acontecimentos — ações e atos — ou de pensamentos emanados das personagens. Se o narrador optar pelo gênero conto, as personagens geralmente serão de pequeno número, uma vez que se trata de uma narrativa curta, mas muitas vezes densa de conteúdo. O conto “A partida do trem”¹, que nos propomos analisar, apresenta duas personagens principais, Ângela Pralini e Maria Rita, e seis secundárias, que, no entanto, executam papéis importantes no conjunto da narrativa.

Para bem entendermos a importância das personagens, é imperioso verificarmos que o discurso se constrói mediante um contraponto formado por um acorde em que a relação entre as personagens-notas é contrastante. Em posição vertical, coloca-se Ângela, personagem assim denominada — Ângela significa *mensageira* — porque revela a Maria Rita um mundo diverso daquele que conhecia e praticava. À semelhança de um anjo, desperta nela uma sensação estranha, porquanto sua existência era marcada pela incomunicabilidade, pela falta de afeto e de carinho. Por outro lado, Maria Rita — *sublime e pérola*, significados desprendidos, respectivamente, de Maria e de Rita — se contrapõe a Ângela, mesmo não havendo comunicação entre ela e Eduardo, em relação à idade, à horizontalidade e, sobretudo, pelo fato de se colocar de costas para o futuro e de os ponteiros, com que se parece, estarem voltados para baixo, seis

¹ LISPECTOR, Clarice. A partida do trem. In: _____. **Onde Estivestes de Noite**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. A partir daqui, este conto passará a ser referido no texto pela abreviatura PT, seguida pela página.

e meia.

Por outro lado, enquanto Maria Rita empreende uma viagem para o resto da vida, Ângela foge de Eduardo, a fim de recuperar a identidade sufocada pelo brilho de Eduardo, que a guardava como se ela fosse um bem, uma possessão. A essência de Eduardo — *guarda das riquezas, dos bens* —, assim entendida, implica a anulação da humanidade de Ângela. Por isso, ela foge para a vida.

Maria Rita, mesmo dizendo-se objeto, não foge às aparências. Pelo contrário, cada vez mais se apega a elas, uma vez que as riquezas são a única forma de ela se afirmar na existência, de ela afugentar a solidão e o abandono, à medida que a filha, *public relations*, não lhe dedica qualquer afeição. A referência à profissão daquela que sequer lhe dava um beijo à chegada do trabalho, materializa não uma ironia, mas um humor negro, à medida que a simpatia e a jovialidade, próprias de quem exerce relações humanas, são reservadas para os estranhos e negadas à mãe.

“A partida do trem”, como a maioria das narrativas quadradas no gênero conto, possui poucas personagens. O suficiente para, mediante um processo contrapontístico, materializar por intermédio de uma fôrma artística um dos grandes problemas dos tempos modernos: a incomunicabilidade. De um lado, situa-se Ângela Pralini, uma personagem relativamente jovem, que traz na essência do nome, *anjo*, um pouco de carinho, de gentileza, ofertados a Maria Rita, nada afeita a jovialidades. Além disso, Ângela, a mensageira, anuncia a Maria, sem o querer, uma outra vida possível. No seu caso, impossível de ser vivida. De outro, Dona Maria Rita Alvarenga Chagas Souza Melo, nome aristocrático, composto de cinco cognomes e um título, *Dona*, que revela nobreza. Ao todo, somam-se nomes que, considerada a etimologia dos nomes Maria e Rita, *senhora* e *perola*, deveria materializar o poder da personagem, simbolizado pelo seis e confirmado pelo tratamento honorífico a que ela faz questão de apor-se. A ele acresce-se o significado de perfeição, inerente ao número sete e assegurado pelas jóias, usadas com ostentação. Entretanto, a seqüência da narrativa em que se descreve o estado físico de Maria Rita e, sobretudo, a despedida que tivera da filha irão desvelar uma personagem em completo abandono, como lemos na *nariz perdido na idade, na boca que outrora devia ter sido cheia e sensível* e, sobretudo, no *beijo gelado* que recebera da filha *que foi embora antes de o trem partir*. O seu estado de degradação, resultante da decadência física e da incapacidade de se comunicar, culmina com a impossibilidade de amar e de ser amada. Acostumada a ser vista como estorvo, como um incômodo, assusta-se

ante o tratamento gentil de Ângela.

Estabelece-se, em decorrência, um contraponto entre a jovem e a velha, à medida que Rita se espanta com a gentileza da moça. Não se trata de um contraponto em que a harmonia se estabelece, mas uma espécie de sinfonia atonal, em que os sons ou as diferenças não são maiores que as semelhanças, a começar pela idade e pelo destino que as aguarda. Enquanto Ângela viaja de frente para a vida, a posição de Rita objetiva a inexistência de futuro, de vida em plenitude.

De qualquer modo, Maria Rita faz valer o significado dos pronomes: Senhora das pérolas; mas apenas no nível das aparências que, no caso, funciona como humor negro. Na realidade, ela nunca foi senhora de nada, mesmo estando coberta de jóias. Não é sem razão que, após a partida do trem, ela se apresenta como Maria Ritinha que, em vez de figurar com um tom carinhoso, encerra a impossibilidade de crescimento, impossibilidade de tornar-se uma pérola grande.

A discrepância que se estabelece entre Ângela e Rita, fica clara no diálogo que travam após a partida do trem. Enquanto a primeira vai passar seis meses na fazenda, para refazer-se na existência, a outra vai para o resto da vida, na sua condição de embrulho que se entrega de mão em mão. Ângela foge, a fim de encontrar a identidade perdida; Rita, a despeito de repetir enfaticamente o nome e explicar as razões de cada sobrenome, detém-se na alcunha Maria Ritinha, *senhora perolazinha*, que, em vez de lhe conferir identidade, irá negá-la, à medida que, não obstante julgar-se rica, cheia de jóias, não passa de uma *velhinha assustada pelas menores coisas*.

A ironia depositada no nome ainda mais se adensa, quando percebemos que o vocábulo *senhora* se duplica, uma vez que está ele presente em Dona, síncope de *domina*, palavra latina de onde se origina e que é feminina de *dominus*, senhor, de onde deriva o pouco usado *dom*, em português. Além disso, Maria, de origem hebraica, *Myriâm*, significa senhora, excelsa, sublime, predileta de lavé. Se os nomes condizem com a postura altiva de Dona Maria Rita, materializada, sobretudo, no apego às jóias, como se elas lhe acrescentassem aquela qualidade que ela tem na essência do nome; mas que não possui na realidade; não se lhe adequam em existência, à medida que não consegue ser senhora, nem excelsa e, muito menos, predileta de quem quer que seja.

Se há um contraponto entre Ângela e Rita, mesmo que para mostrar-lhe um mundo diferente daquele que vivia na casa da filha, o mesmo não podemos

dizer que haja entre Rita e a *public relations*. O epíteto outorgado pela profissão deveria revelar uma pessoa simpática, amável; com relação à mãe, entanto, constitui uma ferina ironia, uma vez que deixa a velha só, com os criados, e, quando chega, sequer lhe dá um beijo. Não há sintonia alguma entre elas. Não é sem razão, portanto, que ela não recebe um nome, uma vez que se mostra inteiramente destituída de identidade e, em conseqüência, também alijada dos atributos que ela encerra: humanidade. A filha é apenas e simplesmente a *public relations*, alguém que vive de aparências e, pior que a mãe, não consegue se relacionar com ninguém de forma envolvente, à medida que não dispensa afeição a quem quer que seja.

Se Ângela tem um nome e anuncia a Rita uma nova realidade, em que as pessoas se podem ajudar, o rapaz do rádio, mesmo sem a essência conferida pelo nome, também se contrapõe a Rita, à medida que lhe demonstra afabilidade. Sobretudo, também materializa forte contraste com a *public relations*, proporcionando a Rita um momento de amabilidade que nunca tivera por parte da filha.

A despeito de Rita depositar a identidade ontológica no nome e nos bens materiais, na aparência, na verdade sequer a identidade social possui, porque vive só e não consegue estabelecer um diálogo restaurador. Ângela, ao contrário, dispõe-se a abandonar a situação de objeto e assumir e construir a subjetividade, ao proceder uma peregrinação ao interior de si mesma e empreender uma travessia, um encontro com a própria essência. Para isso, abandona a lucidez de Eduardo, que a anulava inteiramente, que a obrigava a viver de aparências.

Ângela não suporta a vida vazia a que Eduardo a submetera. Para preenché-la, busca a verdade, mesmo sem poder pensá-la, ou sem pronunciá-la, porque inserida em uma dimensão maior que o pensamento, uma vez que a grande expressão da existência se encontra no profundo ser e, não, na mente. Só a pronúncia do verbo, aquele verbo nascido das filigranas da essência pode revelá-la em sua plenitude. Não aquela que pensara ter quando amara Eduardo. A verdadeira plenitude é uma explosão que implica estar sempre em disponibilidade, em peregrinação. Sempre preenchendo o vazio, sempre destruindo a presença do nada.

Rita, por outro lado, apenas existe, porque o existir não implica o cheio do ser. Por isso, contenta-se com a frigeidez da *public relations*, seca como os beijos rápidos que lhe dispensava; quando dispensava. Tinha preguiça de viver, uma vez que a consciência do existir exige vontade, participação, esforço, conquista

da essência.

Por sua vez Eduardo, a personagem que interfere diretamente na essência de Ângela, a ponto de obrigá-la a abandoná-lo, se define como “aquele que guarda as riquezas, os bens”. Ora, se Ângela figura para ele como um bem, não soube ele conservá-la à medida que se apresenta demasiadamente possessivo, chegando a anulá-la. Não há nada pior que se sentir nulo, sufocado por alguém, mesmo que este alguém se esconda sob a máscara do amor, como ocorre com Eduardo.

Na verdade Eduardo é outra personagem voltada para si mesma, porquanto brilha tanto que transforma Ângela em uma espécie de satélite, destituído de qualquer luz. Tanto que sua fuga para uma fazenda revela exatamente a necessidade da luz, da vida, daí o desejo de voltar a conviver com “cavalos e cavalas e vacas” (PT, p. 33), animais que, além de simbolizarem potência, ligam-se à liberdade e à substância da vida, como se, ao seu contato, ela recuperasse o brilho perdido.

Nesse sentido, o fato de ela abandonar a quem amava de forma intensa, assemelha-se a uma árvore que desvia a trajetória, para procurar a própria luz, a fim de iluminar-se. Eduardo é essa árvore que a sufoca, sobretudo porque desconhece a existência de passarinhos, de nuvens, de cavalos e cavalas e vacas; principalmente, desconhece a possibilidade de andar em um cavalo nu e, em decorrência, de incorporar a liberdade que ele representa, como se fosse extensão do próprio homem.

Uma personagem que nos chama a atenção é o cachorro Ulisses; não pelas ações desenvolvidas, mas pelo contraponto que se estabelece entre ele e Eduardo. No transcurso da narrativa, à medida que Ângela vai se desvencilhando daquele que deveria protegê-la, Ulisses vai se avultando, ao ponto de se tornar mais importante que o amado.

As demais personagens não agem e, sobretudo, não dispõem de dimensão óptica ou metafísica que as distingam no contexto humano ou material que configuram a dimensão simbólica da narrativa.

2 A DIMENSÃO SIMBÓLICA

No modernismo há poemas, romances e peças teatrais caracterizados pela inexistência de interação semântica entre o título e o discurso. Um exemplo típico é o drama de Ionesco, intitulado **A cantora careca**. O espectador passa

toda a encenação aguardando a entrada da cantora em cena; mas, ao final, dá-se conta de que não há relação nenhuma entre o nome e o que assistira. No conto de Clarice, “A partida do trem”, essa discrepância não acontece. A reiteração do vocábulo “partida” intitulando e abrindo a narrativa parece proposital, à medida que as duas personagens que se nomeiam em seguida, adentram ao trem para partir, para proceder a uma travessia entre uma cidade e outra. Mas, sobretudo, efetuarão uma travessia entre o passado e o presente, entre o nada e o ser, ou entre o nada e o nada.

Essa interpretação pode ser sentida, simbolicamente, ainda na primeira linha do relato, quando o narrador alude ao relógio localizado na torre da Central — estação ferroviária localizada em São Paulo ou no Rio de Janeiro. Sendo o relógio o instrumento que demarca o tempo, não poderia deixar de ser circular, uma vez que o círculo se liga à magia do ser dotado de autonomia existencial e à renovação e circularidade do tempo em seu eterno retorno. Além disso, o relógio se assemelha a uma mandala e, como tal, conecta-se à conquista do espaço da existência perfeita, possível mediante o aprisionamento e a conquista da essência. Sob esse aspecto, a referência ao nome da estação também se reveste de significado, porquanto o relógio, como a mandala, só tem sentido se tiver um centro em que estejam fixados os ponteiros que marcam a esfericidade do tempo e, no texto, o centro sobre que se erige a essência do ser de Ângela. Constatamos, entretanto, que, em dois momentos distintos, eles se encontram em posições contrárias. No momento que Ângela chega à estação, marca ele seis horas. O fato de os ponteiros estarem alinhadas em direção ascensional condirá com a juventude da personagem e, sobretudo, com sua determinação de abandonar tudo para conquistar uma nova vida, um novo futuro, uma nova identidade. Por isso, o centro divide a existência da personagem em duas direções distintas: uma voltada para o passado e outra, para o futuro. Não é sem motivo que ela trazia uma pequena valise, expressão da bagagem existencial que ajuntara até essa viagem e que lhe serviria para determinar-lhe a essência a partir daquele momento.

Se para Ângela os ponteiros formam uma unidade, em que a linha, única, aponta um caminho percorrido e uma direção a ser seguida, uma vez que não se pode apagar o passado, para Rita, decorrência de ela haver se sentado de costas, apenas interessa a parte voltada para baixo, como se nada mais houvesse a fazer. É verdade que ela seguira para os trilhos, mas, em vez de posicionar-se na direção do caminho, situou-se no ponto em que não havia mais perspectiva,

em que os horizontes se fecham, porque sem as linhas do futuro. Além disso, ao entrar no vagão, sentiu a inexistência de um centro sobre que pudesse situar-se. Como decorrência, vemo-la em completo estado de ex-centrada, à medida que Maria Rita se apresenta, desde o início, como um ser de aparências e de contradições: repleta de jóias, mas, ao mesmo tempo, identificada com “um embrulho que se entrega de mão em mão” (PT, p.24).

Por ser um objeto indesejável, é beijada com um beijo gelado. Ora, o gelo é a matéria do desprezo, da falta de carinho e de afeto da filha. A conseqüência é a filha ajudá-la a subir no vagão, como se faz a uma coisa de que se quer ver livre. Para ela, vê-la dentro do vagão configura um momento de alívio, porquanto se sente livre daquele pacote incômodo. Esta interpretação encontra respaldo no próprio veículo. Enquanto para Ângela ele representa o veículo da existência, o instrumento por que deverá efetuar a sua travessia, o encontro com a própria essência; para Maria Rita, ele simboliza a passagem para o nada, uma vez que o embrulho será entregue a outra pessoa.

O fato de deter ouro e pérolas não lhe restabelece o ser, uma vez que vive apenas em função do ter e do parecer. Por isso, descera do Opala, ou seja, de um veículo que era símbolo de poder econômico, na década de setenta, e que revela o ter, mesmo estando-se em franca decadência física. A conseqüência são as rugas, notadas por Ângela como denotação de um sentido que se esvai quando detém o riso. Ora, se rugas inspiram respeito, dada a representação da velhice, no caso de Rita, inspiram pena, pois, à medida que ela vai se revelando, vamos nos certificando de seus nadas. Esta interpretação fica evidente quando nos percebemos do contraponto com Ângela: enquanto sua valise materializa a possibilidade de o ser reflorescer e se sobrepor ao não-ser, a bolsa de Maria Rita continha tudo; só que apenas matéria; não podendo se converter em bagagem de existência, de essência de ser, no sentido de realização e de peregrinação dentro de si mesma.

Ângela, como que compreendendo que a viagem de Rita era apenas uma imposição da idade e da filha, sem a mínima possibilidade de tornar travessia metafísica, começa a analisá-la e a enxerga apenas decadência, como a “verruga da qual saía um pelo preto e espetado”(PT, p. 23). A descrição deixa entrever traços de decadência que, em vez de causar temor ou riso, desperta sentimento de pena. Ângela, que desejava recuperar o equilíbrio emocional da velhinha, a vê cada vez mais intranqüila, tanto que, no instante em que o rapaz que ouvia Haendel perguntou-lhe se desejava levantar o vidro, preocupou-se com o que

lhe poderia acontecer, uma vez que “tremia como música de cravo entre o sorriso e o extremo encanto” (PT, p. 23). A gentileza a perturbava.

Se a descrição do rosto de Maria Rita, a começar pelos lábios que se partem, objetiva a degradação física da personagem, a referência à “dentadura bem areada” (PT, p. 22) poderia sugerir vigor, energia e poder. Todavia, atentando-nos para o fato de o narrador nomear dentadura e, não, dentes, ratifica a derrelição física e metafísica, uma vez que se nos lábios perdera o calor da juventude, nos dentes sepultara as forças necessárias à sobrevivida. A “dentadura bem areada”, nas circunstâncias da narrativa funciona apenas como disfarce para manter a dignidade, destruída pela gentileza de Ângela e do rapaz.

Maria Rita sentira-se sufocada pela juventude e pela amabilidade de Ângela. Por isso, fica de pé, como a visualizar o seu poder e procura olhar pela janela, numa espécie de libertação. Mas, para seu desencanto, outro jovem tenta ajudá-la, e ela, mais uma vez, se sente agredida. É afabilidade demais para quem estava acostumada com a ausência do amor, com o desprezo dos beijos gelados.

A negatividade de Maria Rita se acentua a cada gesto executado, seja antes de entrar no trem ou depois. Assim, o ato de persignar-se com três cruzeiros sobre o coração, antes de ser a afirmação do ser, revela a sua negatividade, uma vez que a cruz, símbolo de ascensão, que se conjugaria com os ponteiros do relógio, em seu caso, tendem para a descensão, uma vez que se encontra em sentido descendente. Do mesmo modo, o coração, centro vital, em virtude de ela se sentir fora do centro e do tempo, como se tivesse passado da hora, corrobora para a afirmação de seu *animus degradandi*, à medida que se esquecera até das formas possíveis de amor. Por essa razão irá beijar, de forma discreta, as pontas dos dedos, como demonstração de que as energias ligadas à expressão total da vida se esvaem de forma irrecuperável.

A cor preta associada ao vestido e às mãos carrega o lado frio e, em conseqüência, interliga-se ao simbolismo das trevas primordiais, referência direta à morte. Se o vestido lhe cobre o corpo inteiro, a mãos escuras, ao representarem a totalidade do corpo, como que reduplicam o simbolismo da morte, porquanto substantivam a perda das energias vitais. Talvez seja por isso que se ouvia Haendel, numa espécie de despedida triunfal da vida. Ao correlacionar-se com Rita, porém, adquire um sentido às avessas, pois se conecta com o triunfo expresso pelo camafeu de ouro puro que ela traz ao peito. Os dois símbolos, nas circunstâncias existenciais da personagem funcionam como uma espécie de

humor negro, à medida que todos os ícones apontam para o fim e, não, para a vitória sobre o tempo, o ter e o parecer.

A conexão dos símbolos, Haendel em conjugação com Piaff, “J’attendrai”, mostra o contraste entre o ser de Rita, o do rapaz e, notadamente, o de Ângela, uma vez que, enquanto estes esperariam, porque tem um futuro a ser conquistado, aquela não tem mais nada que esperar, nem os outros a esperarem-na. A não ser o filho que a aguarda, como se aguarda um objeto incômodo.

A partida do trem se dá exatamente quando os ponteiros se entrecruzavam, às seis e meia. A conjunção dos ponteiros, agora, aponta justamente o tempo de Rita, “manhã friagenta”, marcada por pensamentos desencontrados, desconexos, como a viagem que se faz de costas, em que se vê o mundo às avessas, em que a paisagem passa pelos olhos, como se estivesse vendo um filme de traz para frente. A impossibilidade de retornar e retomar um ponto exato, para se reiniciar em essência e existência, é impossível, porquanto os ponteiros se encontram em posição inteiramente descendente, e a travessia se processará com os olhos voltados para o passado.

De qualquer modo, irá, compelida pelo encanto da amabilidade, tocar o joelho de Ângela, como a impregnar-se de sua sociabilidade, antes de revelar o encantamento de que estava possuída. É consoante esta percepção que Ângela coloca Rita nas pontas dos pés, porque submetida a uma situação e a um estado de ser diverso dos padrões da família Souza Melo, representada pela filha. Por isso, traz os olhos profundos e vazios, porque carentes de amabilidade e, sobretudo, destituídos do brilho de quem tem a vida pela frente e espera tudo dela. A conseqüência é sentir-se chicoteada por todos os lados, porque tocada pela presença do outro e pela delicadeza que a fazia exercitar gestos humanos, há muito esquecidos em seu relacionamento com as pessoas. Sempre fora dominada pelo gelo, pelo frio do beijo, ou pela ausência dele.

O inusitado da comunicação e, mormente, da gentileza demonstrada pelas pessoas no trem, causam mal estar em Rita, capaz de obrigá-la a fechar os lábios, como a proteger o último sopro de vida que ainda lhe resta. Fechar os lábios é recuperar o silêncio e a solidão, é conservar a inteireza ameaçada pela desconhecida delicadeza. Falar afigura-lhe uma forma de ameaça à dignidade e ao poder, já desvanecidos pela ausência dos dentes naturais; mas ainda protegidos pela dentadura. Por isso, cobre os dentes, a fim de que, em silêncio, preserve, pelo menos, a esperança, escondida no fundo de sua objetividade, no vazio de seu nada.

Não é sem motivo que se põe a pensar, para procurar uma expressão exata, fecho de um diálogo, fala de uma velha que se quer mostrar inteligente. Mas, o que observamos é a repetição, com poucas variações, das expressões já pronunciadas, revelação da maravilha de que não sabia se desvincilhar. Por isso, irá retirar da bagagem um jornal velho e pôr-se a ler, a fim de disfarçar o mal estar e, pior, demonstrar, mais uma vez, a falta de sintonia com as pessoas e com o tempo que está vivendo.

Em contraponto perfeito, Ângela foge para a fazenda dos tios, aonde, em contato com a natureza, irá, em uma espécie de retorno ao ventre, recompor a existência. Para iniciar, recuperaria o físico, mediante o alimento; depois, o metafísico, simbolizado pelos seios, fonte de fecundidade, e pela boca, representação da vida em seu sentido mais profundo, uma vez que é por ela que passa o sopro, expressão do espírito que anima a matéria, e a palavra, manifestação da essência e do ser que nela habita. O símbolo da sua doença metafísica encontra-se nos olhos, com olheiras profundas, imagem da essência maltratada pelo domínio de Eduardo. Observamos, assim, que o conflito masculino/feminino será superado, porquanto os elementos representativos da feminilidade estão em plena vitalidade: boca e seios.

A contraposição à Rita situa-se exatamente na possibilidade de renovação e na capacidade de pensar, de desesperar-se. É por isso que Ângela, à semelhança de **O Grito**, de Edward Munch, grita. O ato de gritar materializa a sua revolta, mesmo que autofagicamente, à medida que engole o próprio berro. Para recompor-se fisicamente, ao contrário do que fazia em companhia de Eduardo, tomaria *leite grosso da vaca*. Ora, nada melhor para reconstituir-se física e ontologicamente que o leite, alimento da abundância e da fertilidade do corpo e do espírito, aliado à terra nutriz, representada pela vaca, confirmação do retorno ao seio da Grande Mãe.

Eduardo a sufocava, como uma serpente que inocula veneno em sua vítima ou lhe tritura os ossos. Assim, a expressão sabia que os tios tinham remédio contra picada de cobra, à semelhança do que ocorre com a serpe, adquire uma tamanha ambigüidade que inclui entre os possíveis venenos a lucidez de Eduardo de que Ângela deseja curar-se. Entrar em cheio na floresta, apesar de ela suscitar sentimentos ambíguos de medo e serenidade, representa, para Ângela, um retorno ao seio da natureza, capaz de devolver-lhe a paz e a vida nova de que necessita. Lá, ela irá explorar a própria essência, encetando um passo decisivo para a travessia, uma vez que não se entra em uma floresta sem se

deixar tocar pelos seus encantos, pela magia do verde e das revelações que ela tem para transformar quem procura uma nova existência.

A proteção de que necessita, notadamente a espingarda, servirá, não, para dominar os monstros da floresta, os bichos silvestres, mas para libertar-se do espectro de Eduardo. Por isso, além da arma, levará água, a fim de lavar-se do velho e, também, a fim de regar-se, como se fosse uma semente, para o ser que despontará, livre de todas as amarras com o passado. Para tanto, toda segurança e toda precaução, pois a nova direção definirá um caminho sem volta, um caminho único, marcado pela bússola da coragem, adquirida após a descoberta de que, um dia, tudo acabará. Por isso, arriscava tudo para sobreviver. É por isso que os seios da terra, em forma de montanhas, se conjugam com os seus a fim de fecundarem e germinarem o novo ser, nascido da liberdade.

Para manifestar sua libertação, o simbolismo dos pássaros em conjunção com as nuvens. Se os primeiros, mediante o vôo, materializam um estado de ser em harmonia com os cosmos e, em decorrência, consigo mesmo, através da fixação do centro já prefigurado pela Central; as nuvens prefiguram a conquista do lado metafísico, da essência fecundada pelas águas e pelas formas que irão se harmonizar no ser livre das peias que ligavam Ângela à prisão, personificada por Eduardo.

Não é sem razão que neste mundo novo existem cavalos, objetivação da potência de ser e de criar-se em liberdade, a ponto de ser capaz de enfrentar o medo que a morte suscita. Como a ligar masculino e feminino neste desejo veemente de ser, o narrador utiliza uma forma incomum de feminino — *cavala* —, a fim de materializar as transformações por que irá passar. Tanto que une a feminilidade do cavalo à vaca, para frisar a abundância de liberdade e de aspirações de que estava imbuída. Não é sem motivo, portanto, que se recorda de andar a cavalo, em pêlo, como se processasse uma simbiose entre o seu ser e o do animal, com a finalidade de consubstanciar o poder e a energia do libertar-se.

Não bastasse a potência do cavalo, da cavala e da vaca, ainda recorre à romã, a fim de que seu anseio de vida se multiplique como as sementes da fruta. Mais, a romã substantiva a passagem para um estágio existencial inteiramente diverso do anterior, uma vez que não passava de um objeto. Agora, será fecunda e cheia de vida, uma vez que reforça o simbolismo reiterado pelos seios de Ângela e da terra, numa clara evidência de que, a partir dessa viagem, passará por uma verdadeira metamorfose, em que não há lugar para

a morte e nem para uma existência vazia, porque “Desde que descobrira — mas descobrira realmente com um tom espantado — que ia morrer um dia, então não teve mais meda da vida, e, por causa da morte, tinha direitos totais: arriscava tudo” (PT, p. 27). Eduardo a “fizera ter olhos para dentro” (PT, p. 28), mas não a fizera enxergar-se, porquanto a anulara. Agora, ela vê para fora, mas em conjugação com o universo, o que lhe permite enxergar-se a si mesma.

Em contraponto perfeito, uma vez que os pontos se harmonizam, mas não se encontram, Rita é apenas um suspiro, um ser abandonado para quem não há mais futuro. Assim, mesmo achando-se forte e saudável, cheira a rosas murchas, maceradas, sem vida. Seu perfume é idoso e mofado, como cheiram as flores emurchecidas, sem possibilidade de regeneração. A única expressão de vida que ainda lhe resta é o ritmo respiratório, ainda capaz de não deixá-la desaparecer completamente das vistas dos outros, já que estava inteiramente “alheia à estratégia do mundo e a sua própria era parca, sem possibilidade de maior alcance. Ela era o futuro.” (PT, p. 28). Por isso, estava sentada de costas para a viagem, para a travessia.

A vazia existência da personagem passa por um crescendo que compreende a incapacidade de pensar na morte e, em decorrência, de não existir. Enquanto Ângela se correlaciona com animais que simbolizam vontade de potência e de ser, Maria Rita não se incomoda com a existência, a ponto de não se preocupar com a bonomia do filho ou com a sequidão da filha, refletida, inclusive, na impossibilidade amar:

A velha sempre fora um pouco vazia, bem, um pouquinho. Morte? era esquisito, não fazia parte dos dias. E mesmo “não existir” não existia, era impossível não-existir. Não existir não cabia na nossa vida diária. A filha não era carinhosa. Em compensação o filho era carinhoso, bonachão, meio gordo. A filha era sequinha como seus beijos rápidos, a “public relations”. A velha tinha certa preguiça de viver. A monotonia, porém, era o que a sustentava (PT, p. 29).

Enquanto o “pensamento” de Rita revela-a como uma pessoa que não pensa, Ângela chega a contestar Eduardo que ouvia música com o pensamento, ao afirmar: “Sou o que sou e não o que pensas que sou. A prova que sou está nesta partida do trem” (PT, p. 29). A partida do trem, vista segundo a ótica de

Ângela, substantiva, antes de tudo a vontade de querer-ser, de querer-viver, apesar de se sentir completa nos momentos de amor com Eduardo. A plenitude, porém, implica uma conquista diária e a consciência de se estar em explosão de ser, o que não ocorria com Eduardo, tão vazio quanto Maria Rita. Pior, Eduardo ainda queria impor-lhe a sua maneira de ver um mundo, em que a liberdade consistia apenas em passar a noite em orgias, quando ela compreende a realização pessoal, inteiramente intransferível, como bem o materializa a linguagem empregada pelo narrador.

3 A LINGUAGEM

A linguagem, definida por Heidegger como a manifestação do ser, constitui, sem sombra de dúvidas, o componente mais significativo do texto literário. Esta importância não se prende unicamente ao estilo, mas, sobretudo, à capacidade de imprimir estados de ser em momentos cruciais da vida das personagens. Assim, para materializar o deslumbramento de que Maria Rita se achava impregnada, o narrador cede-lhe a palavra, a fim de que ela mesma se revele: “— Hoje todos estão verdadeiramente, mas verdadeiramente amáveis! que gentileza, que gentileza [...]” (PT, p. 25).

A repetição do vocábulo *verdadeiramente* antecedido, na segunda vez, pela conjunção adversativa *mas*, confere à palavra um significado que ultrapassa a mera verdade que ela encerra. Não bastasse a repetição reiterativa, ainda se lhe acresce um sentido semiótico outorgado pelo volume vocabular e pela incidência obrigatória da ênfase sobre as sílabas, que singularizam a verdade e, em decorrência, o encantamento da personagem.

Do mesmo modo, a reiteração da palavra *gentileza*, antecedida da partícula *que*, em tom exclamativo, imprime à expressão a sensação de deslumbramento, de encanto, próprios de quem desconhecia a delicadeza que se deve dispensar a qualquer ser humano. Não bastasse a ênfase impressa a esta fala, ainda observamos a repetição incisiva das palavras *amabilidade* e *amável*, numa clara evidência de que Maria Rita estava realmente tocada pelo inusitado, como se nunca tivesse recebido cortesia ou como se fosse aquele o último encanto da existência.

Contrastando com essa terminologia, temos uma série de vocábulos correlacionados com *frio*, resultante do *beijo gelado* que a filha dera à mãe como despedida. Além disso, refletem a interação de Maria Rita com os criados e,

principalmente, com as outras pessoas, uma vez que vivia em completa solidão e, em conseqüência, apenas dispõe de parâmetros sociais correlacionados com a frieza da *public relations*, a ponto de julgar que *Uma velha não pode comunicar-se*. O outro existe apenas para ser visto, não para ser sentido.

Decorrência da antiguidade ou da incomunicabilidade vivida por Maria Rita, há momentos em que seu pensamento se materializa em uma linguagem caracterizada por certa desconexão. Assim, se está ela em um trem, a referência à melhoria da sinalização das estradas brasileiras nada tem a ver com o que lhe antecede e nem com o conseqüente: “Um tal de Kissinger parecia mandar no mundo” (PT, p. 24). É evidente a possibilidade de uma leitura subjacente, em que se criticam a situação das estradas do país e a interferência direta ou indireta dos americanos na política interna de outros países. De qualquer modo, a desritmia lingüística manifesta certa falta de coordenação das idéias e, conseqüentemente, do pensamento, permitindo entrever uma leve degradação das faculdades mentais.

Não bastasse o pensamento desencontrado da personagem, o próprio narrador, neste parágrafo, também registra os acontecimentos de forma desarticulada, a fim de substantivar o estado de ser de Maria Rita e, de forma indireta, uma certa ironia advém da seqüência das frases. Assim, ao arranque do trem, seguem-se a exclamação da personagem e a fala do narrador que, além de desencontrada, parece estilar um tom irônico, como se a oração fosse uma atividade inútil.

Não bastasse a linguagem desconexa, acresce-se-lhe, ainda, a simbologia dos ponteiros, todos voltados para baixo, como a desvelar o estado de decaído de Maria Rita. Neste momento, linguagem e símbolos se conjugam, tornando o parágrafo uma forma de ícone da narrativa:

Fora então que o trem de repente deu um solavanco e as rodas se puseram em movimento. Começara a partida. A velha disse baixinho: Ai Jesus! Ela se banhava na calda de Jesus. Amém. Pelo rádio de pilha de uma senhora soube-se que eram seis e trinta da manhã, manhã friagenta. A velha pensou: o Brasil melhorava a sinalização de suas estradas. Um tal de Kissinger parecia mandar no mundo. (PT, p. 24)

A aparente inexistência de nexos entre os parágrafos configura de forma

clara a estrutura do contraponto, como se um acorde estivesse perseguindo o outro, ou uma personagem, à outra. Mas, ao introduzir o anúncio do nome de Maria Rita, logo a seguir à referência à Ângela não deixa de demonstrar pelo menos duas coisas: primeiro, a necessidade que ela tem de se comunicar, uma vez que está tocada pela gentileza dos companheiros de viagem; segundo, uma forma de desconjunção mental, à medida que sua última fala fora dirigida ao rapaz que ouvia Haendel e, não, à Ângela.

Assim observada, até mesmo a linguagem, em seu conjunto, também se erige sobre a estrutura do contraponto, como a mostrar a lucidez de Ângela e a decrepitude de Maria Rita. Se não, o seu estado de abandono e de reificação, porquanto se identifica pessoalmente mediante uma fala autêntica, com *um embrulho que se entrega de mão em mão* (PT, p. 24).

4 O NARRADOR

O narrador é aquela figura que ordena os acontecimentos na narrativa. Ele pode participar diretamente dos fatos ou colocar-se fora, como se os visse de longe, mas com pleno conhecimento deles. No primeiro caso, temos um narrador de primeira pessoa que, na qualidade de sujeito, faz a própria história. Trata-se de um narrador dotado de identidades ontológica e social, geralmente consciente do estar e, principalmente, do ser no mundo, capaz de, em circunstâncias determinadas, compor a história do outro, como podemos verificar no conto “Natal na barca”, de Lygia Fagundes Telles. No segundo, o narrador de terceira pessoa que faz a história da personagem, geralmente porque ela, em decorrência de sua conjuntura existencial, destituída de essência ontológica e social, não dispõe da subjetividade necessária para se portar como sujeito da história, como podemos verificar no conto “A partida do trem”.

A singularidade do narrador deste conto reside na capacidade de construir uma narrativa contrapontística, em que os fatos e as personagens vão se sucedendo, como se houvesse uma correspondência entre elas. Correspondência não quer dizer harmonia, no sentido clássico do contraponto, mas no sentido dodecafônico, em que sustentidos e bemóis não produzem a sonoridade que se espera. Assim, apresentadas as personagens, Ângela e Maria Rita, os acontecimentos atinentes a cada uma delas vão se sucedendo, a fim de mostrar os contrastes existenciais que as aproximam ou que as distanciam uma da outra.

A impossibilidade de as personagens fazerem a sua história fica clara desde o início da narrativa, quando percebemos que Maria Rita encontra-se em decadência, e Ângela, em reconstrução da própria essência. Por isso, momentos importantes da narrativa são narrados em terceira pessoa, por um narrador a que podemos chamar demiúrgico, uma vez que conhece o exterior e o interior das personagens. Essa condição lhe permite, às vezes, ironizar passagens da existência das personagens que, se também fosse personagem, não seria possível. Assim, a despedida da filha, com um beijo gelado, sem aguardar a partida do trem, irá configurar uma ferina ironia, percebida no instante em que fizermos a ligação com a expressão *public relations*. Revela, também, o estado de abandono a que Rita está submetida, porquanto fora colocada no vagão, como se fosse um objeto qualquer, de que se quer livrar o quanto antes.

Entretanto, como se trata de uma narrativa de cunho ontológico, metafísico, o narrador, inicialmente, já lhes permite manifestarem-se, mesmo que de forma oblíqua, mediante o discurso indireto, como se pode verificar com relação a Maria Rita, como que para substantivar o estado de espanto da personagem:

Dona Maria Rita se espantou com a delicadeza, disse que não, obrigada, para ela dava no mesmo.
[...] Ângela Pralini disse que não, surpreendeu-se, a velha surpreendeu pelo mesmo motivo, não se recebe favor de uma velhinha. (PT, p. 22)

Se a fala revela a autenticidade ou a inautenticidade do ser, no momento em que a personagem, mesmo de forma indireta, se manifesta verbalmente, configura uma tentativa de fala autêntica e, conseqüentemente, de desvelamento do ser. Todavia, pode tratar-se de uma fala incompleta, uma vez que é pronunciada pelo narrador e, não, diretamente, pela personagem.

A veracidade desta observação se substantiva nos monólogos interiores, momento em que o narrador cede a palavra à personagem. Todavia, a fala do monólogo, não obstante ser a pronúncia individual do verbo, não constitui uma fala autêntica, uma fala que revela a totalidade do ser, porque a personagem fala consigo mesma. O monólogo, assim entendido, constitui uma espécie de autofagia, à medida que o falante engole a própria palavra, que deve ser expirada e, não, inspirada. A palavra, sendo sopro, libera parcela de ser, parcela de alma, cada vez que é pronunciada. Em conseqüência, poderemos ter monólogos

positivos e monólogos negativos. A positividade pode ser facilmente percebida nos monólogos de Ângela, à proporção que eles revelam a sua essência, ou a possibilidade de que ela venha a conquistá-la. Assim, quando monologa pela primeira vez, dirige-se ao cão Ulisses, a fim de desculpar-se por havê-lo abandonado. Revela, também, a necessidade de fugir de Eduardo, para não ser anulada pela sua inteligência. A fuga configura uma forma de libertação:

Ah, Ulisses, pensou ela para o cão, não te abandonei por querer, é que eu precisava fugir de Eduardo, antes que ele me arruinasse totalmente com sua lucidez: lucidez que iluminava demais e crestava tudo.(PT, p. 27).

A consciência de que deveria imprimir uma direção nova à vida, é revelada, nesse caso, pela própria personagem, o que confere mais verossimilhança ao acontecimento, uma vez que ela mesma pronuncia o verbo revelador. Para isso, acentua as razões que a levaram a tomar esta atitude, ao repetir, em anadiplose, a palavra lucidez, porquanto ela a transforma em satélite de Eduardo. Em decorrência, anula a própria identidade ontológica, transformando-se em um mero objeto.

A transformação operada no interior de Ângela pode ser sentida por esse monólogo dialógico em que, através do pensamento, se dirige a Eduardo, com o fim de mostrar o quanto ele, apesar de sua lucidez, é cego, porque voltado apenas para a matéria, sem se dar conta de que outras vidas existem à sua volta. Vidas que são a expressão mesma da liberdade. Por isso, suas palavras são fortes, incisivas:

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 cela! Eu estou fugindo do meu suicídio, Eduardo. Desculpe, Eduardo, mas não quero morrer. Quero ser fresca e rara como uma romã. (PT, p. 28).

A utilização de um monólogo em que se dirige a palavra ao outro, sem obter resposta, transforma a fala em um ato patético, em um ato de existência, à medida que o desabafo, mesmo que feito para si mesmo, representa a

consciência plena da imperiosa liberdade. Liberdade que se manifesta pela utilização do incomum feminino de cavalo e pelo fato de ela andar em cavalo nu, em pelo, a fim de que ele substantive, mediante a força do símbolo, o seu ato de libertação.

Por outro lado, esse monólogo dialógico representa o estado de ser de Eduardo, capaz de entender a música, mas incapaz de sentir a mulher amada. Ao chamar-lhe a atenção para a existência de coisas tocantes, como os pássaros e as nuvens, está deixando patente a incapacidade de ele sentir, a ponto de tratar a amada como um objeto que fala e com quem convive, sem a menor emoção. Para ele, ela deve se comportar como um ser social, não como um ser que tem consciência de sua subjetividade, que precisa conquistar a essência todos os dias.

Se o monólogo, no caso de Ângela, revela sua consciência de que não basta existir, como o faz Maria Rita, mas que é preciso ser, e ser em plenitude, o diálogo, a partir do momento que não procede a comunicação com o outro, constituindo apenas uma forma de a personagem revelar a náusea que sente com a relação ao outro, não deixa de revelar a negatividade do ser de Ângela. Entanto, como tem ela auto-conhecimento suficiente para saber que é o que é, o diálogo monológico ou o monólogo dialógico, adquire um significado ontológico, à medida que Ângela se sabe em travessia: “Sou o que sou e não o que pensas que sou. A prova que sou está nesta partida do trem”. (PT, p. 29)

A seqüência da narrativa é feita pelo narrador que irá revelar seus momentos de plenitude. Ocorre, porém, que eles foram poucos e insuficientes para processar a explosão do ser, que exige conquista diária e, não, uma ocorrência passageira, como aquela que Ângela e Eduardo tiveram em um dado instante de amor, confundida com a pequena morte de que fala George Bataille. A verdadeira plenitude se manifesta sob a forma de êxtase, mas um êxtase que compreende a morte e a conseqüente ressurreição, a fim de que a vida recomece ou prossiga em novos mergulhos dentro de si mesmo, como Ângela o deseja. A plenitude se conforma a uma ablação, um arrebatamento que culmina no encontro de uma verdade que não se contenta consigo mesma, a ponto de exigir que naquele instante mesmo se inicie outra viagem, outra peregrinação ao interior de si mesmo.

A despeito de o narrador falar em vazio, com relação a Ângela, verificamos que o vazio pleno é configurado por Maria Rita que, pela inexistência de consciência existencial, monologa apenas para revelar aparências. Procede-

se, assim, uma verdadeira batalha entre o ser e o parecer. Enquanto Ângela se preocupa com o ser, Maria Rita se volta inteiramente para o parecer, como forma de se afirmar como pessoa. Como não pode se revelar, o narrador, após seus monólogos, ou pensamentos, colocados entre aspas, desvela a verdade, estabelecendo um contraponto irremediável entre as duas. Enquanto Ângela se sabia amada pelos tios e com possibilidade de se reconstruir na existência, Maria Rita sabia-se abandonado, sem perspectiva nenhuma de futuro:

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 chegando às oito da noite, e nem sequer lhe dava um beijo. (PT, p. 25)

Ao contrário dos diálogos de Ângela, poucos e substanciosos, os de Maria Rita são vazios e, por isso, revelam os seus pequenos nada: o espanto pela gentileza das pessoas que se encontram no vagão, o preconceito da idade e a infância, com suas mentiras. Mentiras que lhe perfizeram a vida, uma vez que toda ela é constituída de aparências, de vazios, como a palavra de que mais gostava: pitoresco, um vocábulo que nada significa, a menos que esteja ligado a uma situação concreta, realmente fascinante. Como não tem com quem conversar, dialoga consigo mesmo, mediante um diálogo vazio que, a despeito de culminar com a afirmação *eu penso*, não reflete um pensamento pleno, porque destituída de interioridade e, sobretudo, porque incapaz de pensar coisas grandes:

— Está fazendo alguma coisa?
— Estou sim: estou sendo triste.
— Não se incomoda de ficar sozinha?
— Não, eu penso.
Às vezes não pensava. Às vezes a pessoa ficava sendo. Não precisava fazer. Ser já era um fazer. Podia-se ser devagar ou um pouco depressa. (PT, p. 31)

Quando o narrador diz de quem fica sendo, não o faz com a relação a Rita, mas com relação a uma pessoa indefinida, como a dizer que o normal de Rita é não ser e não pensar. Portanto, precisa dialogar consigo mesma, a fim de

revelar o seu vazio, o pensamento de quem não pensa.

Do mesmo modo, os sentimentos da personagem são transpostos para a linguagem pelo narrador, ou porque Maria Rita não dispõe de densidade metafísica suficiente para se transubstanciar em palavra, ou porque não deseja mostrar que é uma mulher solitária que sequer goza o carinho da filha. É próprio do homem esconder suas fraquezas; por isso o narrador explícito, de terceira pessoa, vai, como que a conta-gotas, nos desvelando seu estado de derrelição, como neste trecho bastante doído: “Bem que Maria Rita esperava que a filha ficasse na plataforma do trem para dar-lhe um adeusinho mas isto não aconteceu. O trem imóvel. Até que dera a arrancada.” (PT, p. 31)

O contraponto prossegue, à medida que Ângela olha Maria Rita como se o fizesse a um espelho e se visse velha, prestes a morrer. Essa introdução é feita pelo narrador demiúrgico; mas a essência de sua sensação é substantivada em monólogo interior, disfarçado em diálogo, intercalado pela fala do narrador que lhe completa a história. Se a situação de Maria Rita estila um tom trágico, à medida que ela é, para a Ângela, uma prefiguração da morte, a de Ângela também está impregnada de atmosfera trágica; com a diferença de que ela irá ressurgir das cinzas, irá libertar-se. A referência à música de Schumann deixa entrever esta obsessão, imprescindível à sua recuperação, pois a *Overture zu Gothes: Herman und Dorothea* intertextualiza a “Marselhesa”, a fim de chamar a atenção dos alemães para a liberdade conquistada pelos franceses, com a revolução. Além disso, consubstancia-a na própria obra de Goethe, uma vez que o **Fausto** constitui a liberdade em si mesma, à medida que, mesmo vendendo a alma a Mefistófeles, se salva, graças ao ardil da inteligência, do amor e ao cumprimento da palavra:

Ângela, olhando a velha dona Maria Rita, teve medo de envelhecer e morrer. Segura minha mão, Eduardo, para eu não ter medo de morrer. Mas ele não segurava nada. Só fazia era: pensar, pensar e pensar. Ah, Eduardo, quero a doçura de Schumann! A sua vida era uma vida desfeita, evanescente. Faltava-lhe um osso duro, áspero e forte, contra o qual ninguém pudesse nada. Quem seria esse osso essencial? Para afastar a sensação de enorme carência pensou: como é que, na Idade Média eles faziam sem telefone e sem avião? Mistério. Idade Média, eu vos adoro e as tuas nuvens pretas e carregadas que desembocaram na Renascença luminosa e fresca. (PT, p. 32)

A liberdade, porem, exige mais que pensar; exige o poder de destruir um osso essencial, ou seja, todos os empecilhos que se interpuserem à sua realização pessoal. Por isso, ao contrario da velha, que se desligara e olhava para o nada, Ângela olha para a Idade Média, a sua idade média, e vê as luzes do renascimento. Vê, também, que a tarefa de renascer é individual e única. Ninguém poderá socorrê-la. Muito menos o insensível Eduardo, que pensa, mas não sente; não sabe o que é viver. O monólogo interior neste ponto da narrativa é crucial: mostra como que com o dedo a determinação de Ângela em vencer os obstáculos essenciais para conquistar a própria essência.

A alternância de discursos em terceira pessoa e em monólogo interior em que Ângela dialoga imaginariamente com Eduardo patenteia as diferenças entre os seres que desfilam pela narrativa. Ângela configura a consciência do descalabro da existência, quando diz a si mesma: “Cuidado com o abismo, digo àquela que se apreze com um desmaio.” (PT, p. 32). Esse descontrole se configura na falta de lógica do pensamento, como se ela, nesse momento, tivesse perdido a lucidez de seus atos, tivesse perdido a coragem de ser. Mas a potência de ser retorna com toda força nos monólogos seguintes, quando ela manifesta sua vontade de libertação, ao dizer: “nesse lado forte eu sou uma cavala livre e que pateia no chão, sou mulher de rua, sou vagabunda — e não uma ‘letrada’”. (PT, p. 32).

O renascimento de Ângela se configura não somente pela consciência de ser, mas, como já vimos, pelos simbolismos de suas palavras e de seus atos, pois ela mesma revela que irá tomar banho de rio e misturar-se no barro e na lama, como se procedesse a recriação do homem através do sopro primeiro do Criador. Em conseqüência, estas revelações se operam em primeira pessoa, como se ela mesma soprasse o barro de que irá sair-se nova e dominadora, porque livre e senhora da existência.

Enquanto Ângela se reerguerá do barro e da lama, à proporção que o futuro se estende à sua frente, presente no retorno à natureza e na energia que emana do número seis, Maria Rita mergulha no próprio nada, porquanto já é o futuro e, portanto, já não tem mais nada a fazer, a não ser esperar a morte que, mesmo deslemburada, se aproxima. Esse descalabro fica claro, à medida que não vai para a fazenda para se renovar, mas porque faz parte da entrega em domicílio. Por isso, não fala, não faz a historia. O narrador é que a faz para ela.

Mesmo assim, há momentos que o narrador cede a palavra a Maria Rita, a fim de que ela possa revelar-se. O que vemos, no entanto, é uma fala que não

recupera a identidade metafísica da personagem, uma vez que não se trata de palavras reconstituíntes, mas da materialização do estado de objeto, construído ao longo de anos de existência:

— Acho, se disse devagarinho a velha, acho que essa moça bonita não se interessa em conversar comigo. Não sei por que, mas ninguém conversa mais comigo. E mesmo quando estou junto das pessoas, elas parecem não se lembrar de mim. Afinal não tenho culpa de ser velha. Mas não faz mal, eu me faço companhia. E mesmo tenho o Nandinho, meu filho querido que me adora. (PT, p. 34).

Falar consigo mesma configura uma necessidade premente da presença do outro e, sobretudo, de demonstrar que está viva, pois, como ocorre no teatro do absurdo, no momento mesmo em que a personagem deixa de falar, o nada passa a ser a marca de seu estado de ente e a conseqüente necessidade de se sair de cena. No caso específico de Maria Rita, a fuga do nada revela uma situação patética, uma vez que, na iminência do não-ser, ela faz companhia a si mesma, a fim de fugir do nada. Portanto, em vez de o diálogo colocá-la em comunhão com o outro, materializa um estado de desamparo, um estado patético de solidão absoluta.

Se o diálogo-monólogo de Maria Rita revela a negatividade do ente, o de Ângela consubstancia a positividade do ser, a determinação de conquistar a essência e os atributos a ela inerentes: a identidade, a liberdade e a relação perfeita do próprio ser com o ser dos outro. Nada de ser dominada; mas renascida das águas e do barro.

A reconstrução do ser, no caso de Ângela, é tão profunda que, ao retornar ao monólogo, implica a explosão do caos, a desordem do ser, com o objetivo único de ordenar o cosmos, de nutrir-se das energias emanadas da terra através do alimento e, posteriormente, a explosão da vida, possível na travessia do trem e da existência, à medida que ele representa apenas o veículo que a conduz ao outro lado de si mesma. Por isso, os seus monólogos, mesmo intercalados com momentos de contradições relativos ao amor por Eduardo, são a expressão de sua potência de ser.

A velha, em seus pequenos monólogos, ao contrário de Ângela, se dissolve cada vez mais no nada, a ponto de mergulhar nele. A palavra, para ela,

conforma apenas o ato de existir, inteiramente destituído da possibilidade de ser. O monólogo de Rita é a matéria crua do não-ser. Por isso, ela não procede a travessia.

5 TRAVESSIA

O ser, ao ser laçando na existência, apenas existe. A essência, aquilo que o transforma em humano, que o faz fugir do estado de coisa, deve ser uma conquista efetuada a cada momento da existência. Este procedimento requer que o ser empreenda uma constante viagem a interior de si mesmo, uma peregrinação que implica uma travessia, uma passagem para uma dimensão que ultrapassa os limites da matéria e se insere no metafísico, um processo a que os judeus chamam *nasa*, em “A partida do trem”, o contraste que se estabelece, desde o início, entre Maria Rita e Ângela Pralini materializa os elementos de que se compõe esta peregrinação. Ângela, consciente de que estava sendo anulada e, conseqüentemente, sendo reduzida ao estado de objeto por Eduardo, empreende uma viagem à fazenda dos tios. Durante o percurso procede a uma série de reflexões sobre si mesma. O pensar-se a si mesmo constitui o que Annick de Souzenelle (1987, p. 147) chama viagem essencial, ou seja, aquela viagem em que se caminha “em direção a si mesmo, em direção à própria realização”, à conquista da essência. A viagem de trem constitui apenas o móbil das transformações por que Ângela passará. Ela é a matéria de um símbolo metafísico, é o transcurso real da viagem efetuada por Ângela ao interior de si mesma.

A interação que se opera entre Ângela e o trem, a fim de que o simbólico se instaure, pode ser percebida pela simbiose ocorrida entre o apito e o grito. O apito confere uma dimensão acústica ao grito, semelhante ao que se verifica na música de Jeff Buckley ou no quadro de Edward Munch. O grito, ao alcançar uma dimensão metafísica, revela a necessidade de se alcançar o absoluto, conseguido apenas quando se encontra a própria essência. De qualquer modo, o seu *berro agudo* mesmo constituindo-se uma espécie de autofagia, porquanto é um grito engolido, é um grito metafísico. E metafísico, exatamente por ser autofágico, por ser matéria e essência da própria descoberta que se inicia.

Assim entendido, o leite grosso que irá beber na fazenda simboliza uma espécie de retorno à infância, ou de retorno à existência, como se ela começasse a partir daquele momento. O grito, assim interpretado, representa o vagido

primeiro, o surgimento para a vida, para a conquista da essência, numa visão bem existencialista, em que a existência precede a essência. Esse grito, esse *berro agudo* configura exatamente o reinício, o momento em que Ângela abandona o estado de objeto e começa o estado de sujeito da própria existência. Neste sentido, o leite grosso, além de constituir o alimento do ser nascituro, revela-se uma espécie de extinção daquele ser que não era seu, mas mera imposição de Eduardo e da sociedade em que vivia.

A consciência da travessia por Ângela compreende a descoberta do ser e do estar no mundo, com o que ele possui de mais potente, no sentido de ser, como cavalos, cavalas e vacas. Daí a recordação do ato de andar nua, quando criança, como se essa lembrança lhe restituísse a potência de ser, reforçadas pela utilização de um feminino incomum, exatamente para que a potência se reduplique, porque o ser pleno e consciente — daí a revelação ser feita em monólogo interior — tem de se revelar na plenitude de sua potência de ser e, portanto, na totalidade da consciência. Daí a necessidade da consciência da morte, momento em que a travessia se opera na inteireza do ser, porque processada mediante uma transcendência e mediante a transformação da matéria em essência absoluta.

Se a consciência da morte é o móbil necessário ao despertar da consciência, não significa que ela deva provocar uma atitude derrotista. Pelo contrário, ela incita o ser à luta, à conquista. Mas no contraponto com Ângela, Maria Rita é exatamente a imagem de quem passa pela existência sem se saber ser, porquanto apenas existe, como existem os objetos, as coisas que não possuem a capacidade de se pensar.

Verificamos, por esse esboço de análise, que poderá se estender a outros elementos, que o conto “A partida do trem”, a despeito de ser uma narrativa curta, encerra forte densidade metafísica. Isso, graças à utilização de elementos imprescindíveis a uma narrativa moderna, como a utilização de símbolos e, sobretudo, ao contraponto que se estabelece entre as personagens, tão diferentes existencial e essencialmente.

REFERÊNCIAS

ALLENDY, René. **Le symbolisme des nombres**: essai d'Arithmosophie. Paris: Chaconarc Frères, 1946.

BOOTH, Wayne. **A retórica da narrativa**. Lisboa: Arcádia, 1972.

CHEVALLIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

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

DURAND, Gilbert. **Las estructuras antropológicas de lo imaginario**. Madrid: Taurus, 1982.

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

GOETHE. **Fausto**. Trad. Jenny Klabin Segall. Belo Horizonte: Itatiaia/Edusp, 1981.

GUÉRIOS, Rosário Farani Mansur. **Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes**. São Paulo: Ave Maria, 1973.

HEIDEGGER, Martin. **El ser y el tiempo**. México: Fondo de Cultura Economica, 1962.

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

LISPECTOR, Clarice. A partida do trem. In: _____. **Onde estiveste de noite**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

SCHUMANN, Robert. **Ouverture zu Goethes**: 'Hermann und Dorothea. Süddeutsche Phillharmonieorchester. São Paulo: Movieplay, 1992. 1 CD-Rom.

SOUZENELLE, Annick de. **La lettre chemin de vie**. Paris: Dervy-Livres, 1987.

_____. **O simbolismo do corpo humano**. São Paulo: Pensamento, 1995.