

CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE
UNIANDRADE
MESTRADO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: TEORIA LITERÁRIA

HOMEM EM HIATO: UM ESTUDO SOBRE O ROMANCE *HARMADA*, DE JOÃO
GILBERTO NOLL

PATRÍCIA FABRO BARBOSA

CURITIBA
2016

PATRÍCIA FABRO BARBOSA

HOMEM EM HIATO: UM ESTUDO SOBRE O ROMANCE *HARMADA*, DE JOÃO
GILBERTO NOLL

CURITIBA
2016

PATRÍCIA FABRO BARBOSA

HOMEM EM HIATO: UM ESTUDO SOBRE O ROMANCE *HARMADA*, DE JOÃO
GILBERTO NOLL

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Teoria Literária, do
Centro Universitário Campos de
Andrade – Uniandrade, como requisito
parcial para a obtenção do Grau de
Mestre em Teoria Literária.

Orientador: Prof. Dr. Edson Ribeiro da
Silva

CURITIBA
2016

TERMO DE APROVAÇÃO

PATRÍCIA FABRO BARBOSA

HOMEM EM HIATO: UM ESTUDO SOBRE O ROMANCE *HARMADA*, DE JOÃO GILBERTO NOLL

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre pelo Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dr. Edson Ribeiro da Silva (Orientador – UNIANDRADE)

Profª Dra. Edna Polese (UTFPR)

Profª Dra. Mail Marques de Azevedo (UNIANDRADE)

Curitiba, 11 de março de 2016.

AGRADECIMENTOS

Agradeço àqueles que, de alguma forma, possibilitaram a realização deste trabalho.

Ao Professor Edson Ribeiro da Silva, a orientação paciente, atenção dispensada e profissionalismo.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), a bolsa de estudos de Mestrado durante o primeiro ano de pesquisa.

À minha família, o incentivo e compreensão da ausência durante a pesquisa.

Às Professoras Edna Polese e Mail Marques de Azevedo, a análise criteriosa e as sugestões para o desenvolvimento do trabalho.

RESUMO

O romance *Harmada* (1993), de autoria de João Gilberto Noll, apresenta um narrador-protagonista que se encontra em um hiato, já que flutua sobre dois mundos históricos diferentes – Modernidade e pós-Modernidade. O trabalho busca analisar de que maneira a representação literária apresenta a experiência do sujeito e como tal expressão desemboca, em termos de linguagem, no romance de cunho intimista. Para a análise, no primeiro momento, focalizaremos o romance *Harmada* no contexto da produção literária brasileira, e evidenciaremos, a seguir, a natureza intimista da narrativa. O embasamento teórico está pautado nas teorias sobre a pós-modernidade, uma vez que entendemos que o objeto de pesquisa é um romance pós-moderno. Com a análise, pretendemos demonstrar que *Harmada*, por meio de uma dicção singular e a partir da aparente desorganização da lógica realista e da apresentação do discurso desconexo de um protagonista inominado, mostra a busca de um enraizamento que não é mais possível na contemporaneidade. O sujeito, que não é inédito, mas recorrente na literatura – conforme observaremos ao comparar a obra com outras narrativas brasileiras e estrangeiras – cria, artificialmente, uma história de vida que o determina enquanto indivíduo de uma sociedade. As questões, que transparecem na fatura da obra, no emparedamento narrativo, na inconcludência e no hermetismo do fluxo da narração, caracterizam o modo como o narrador pós-moderno se configura de maneira dupla na obra em questão.

Palavras-chave: Romance intimista. Narrador pós-moderno Romance contemporâneo. Modernidade e pós-modernidade. João Gilberto Noll.

ABSTRACT

The *Harmada* (1993) novel, written by João Gilberto Noll, features a narrator-protagonist who is on a hiatus due to his participation in two different historical worlds - Modernity and Post-Modernity. This paper aims to analyze how the literary representation features the experience of the subject and, as such expression leads to, in terms of language, the intimate nature novel. For such analysis, at first, we will focus on the novel *Harmada* in the context of Brazilian literary production, and then evidence the intimate nature of the narrative. The theoretical background is based in the theories on Post-Modernity, once we understand that the research object is a postmodern novel. With the analysis, we intend to demonstrate that *Harmada* through a unique diction and from the apparent disorganization of realistic logic and presentation of the slurred speech of a nameless protagonist shows the search for a rootedness that is not possible anymore nowadays. The subject, which is not unheard of, but recurring in literature - as we observe when comparing it with other Brazilian and foreign narratives - artificially creates a life story that determines him as an individual in a society. The questions reflected in the novel are seen in the narrative walling, in the inconclusiveness and inward-looking of the narration flow and characterize the way the postmodern narrator sets off in two different ways in this novel.

Keywords: Intimate novel. Postmodern narrator. Contemporary novel. Modernity and Postmodernity. João Gilberto Noll.

*Para nosotros el tiempo no es la repetición de instantes o siglos idénticos:
cada siglo y cada instante es único, distinto, otro.*

Octávio Paz

SUMÁRIO

RESUMO	v
ABSTRACT	vi
INTRODUÇÃO	9
1 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS	12
1.1 CONSIDERAÇÕES ACERCA DO ROMANCE	12
1.2 UMA ABORDAGEM SOBRE A PÓS-MODERNIDADE	19
1.3 CONCEPÇÃO DE SUJEITO	32
1.3.1 Sujeito literário	42
1.4 ROMANCE INTIMISTA	44
1.4.1 Monólogo interior	47
1.4.2 Solilóquio	50
1.4.3 Descrição onisciente	52
1.4.4 Artíficos cinematográficos e mecânicos	52
1.5 SOBRE O TEMPO	54
2 PASSEIO INTIMISTA POR HARMADA	59
2.1 DA LAMA AO CAOS, DO CAOS À LAMA	59
3 A ARMADA MEMÓRIA DE HARMADA	71
4 NARRADOR PÓS-MODERNO ?	75
4.1 EXTERIORIDADE E INTERIORIDADE	85
4.1.2 Sujeito do tempo	88
5 VARIAÇÕES SOBRE UM MESMO TEMA	91
5.1 <i>MALONE MORRE, O INOMINÁVEL</i>	91
5.2 <i>O LOBO DA ESTEPE</i>	95
5.3 <i>FRONTEIRA</i>	97
5.4 <i>SARGENTO GETÚLIO</i>	101
5.5 PARALELISMOS	104
CONCLUSÃO	107
REFERÊNCIAS	114

INTRODUÇÃO

O gaúcho João Gilberto Noll ocupa lugar de destaque na literatura brasileira contemporânea, desde sua estreia com a publicação da coletânea de contos *O cego e a dançarina*, em 1980. De lá para cá recebeu uma série de premiações, entre elas o Prêmio Jabuti de melhor romance em 1994, com *Harmada*, objeto a partir do qual depreenderemos nosso estudo.

Nascido em 1946, Noll é autor de obra de fôlego, que passa pelo conto, o romance e a literatura juvenil. Ao inicial *O cego e a dançarina*, seguiram-se *A fúria do corpo*, romance de 1981, *Bandoleiros*, romance publicado em 1985; *Rastros do verão* e *Hotel Atlântico*, romances de 1986. Na década de 90 surgiram *O Quietos animal da esquina* (romance) em 1991, *Harmada* (romance) em 1993, *A céu aberto* (romance) de 1996, *Canoas e Marolas* (romance) – que representa a preguiça na série *Sete pecados* – em 1999. O romance *Berkeley em Bellagio* é a primeira obra dos anos 2000, a que se segue *Mínimos múltiplos comuns* em 2003, uma compilação de microcontos escritos por J. G. Noll para a *Folha de São Paulo*. *Lorde* é romance de 2004; *A máquina de ser*, contos de 2006; *Acenos e Afagos*, romance de 2008 e *Anjo das ondas*, outro romance, publicado em 2010. *Sou eu!* e *O nervo da noite* são passeios feitos pelo autor no romance juvenil, em 2009, e *Solidão continental*, de 2012, é o seu mais recente romance.

O narrador da obra em questão não foge à regra dos narradores de Noll: sujeito desterrado, que segue a esmo e vive à medida que a vida se lhe oferece. No caso de *Harmada*, romance de 1993, conhecemos um ex-ator de teatro não nominado que vagueia por um país indeterminado em busca de algo desconhecido. O foco narrativo em primeira pessoa apresenta as incertezas de um sujeito sem memória e sem história, que se evidencia não apenas como um errante, mas como um homem que busca, na aparente desconstrução dos modelos sociais, submeter-se a estes mesmos modelos. No exercício da linguagem de Noll, percebemos a representação do íntimo de um indivíduo cujos estados tangem o onírico – durante a narração o leitor, muitas vezes, não pode perceber se o que se narra são realmente fatos ou delírios que escapam da boca do protagonista. A priori, propomos tratar-se de um sujeito pós-moderno, cujas ações e estados mentais estão relacionados à sua condição sócio-histórica, o que procuramos demonstrar na análise.

A fim de examinar tais apontamentos mais detidamente, iniciaremos este trabalho com o estudo dos pressupostos teóricos que embasam nossa análise. Em primeiro lugar, abordaremos brevemente o gênero romanesco, a fim de compreender o lugar do romance pós-moderno na história da literatura de maneira ampla, e na história da literatura brasileira: assim se constitui o capítulo 1, seção 1.1, “Considerações acerca do romance”. Para isso apresentamos alguns nomes significativos da teoria da literatura, como Ian Watt, Walter Benjamin e George Lukács; além de teóricos brasileiros como José Guilherme Merquior, Flora Süssekind, Alfredo Bosi e Silviano Santiago, entre outros. A seção 1.2 do capítulo 1, intitulada “Uma abordagem sobre a pós-modernidade”, trata de um aspecto fundamental em nossa análise: o conceito de (ou a falta de) pós-modernidade. Nele, observaremos a abordagem teórica de uma ideia que não é unânime, ao contrário, suscita mais questionamentos que certezas. Entre os estudiosos estão Linda Hutcheon, Fredric Jameson, Terry Eagleton, Stuart Hall, Jean-Francois Lyotard e outros. Para tentar compreender como esse momento ocorre no Brasil, já que por aqui as concepções são diferentes das estrangeiras, trataremos das abordagens de Merquior, Rouanet e Coutinho.

A seção seguinte, 1.3, trata da questão “Concepção de sujeito”, já que, para os fins a que se destina essa análise, observa-se o narrador (no romance, personagem de ficção) enquanto indivíduo e membro de uma sociedade. Alguns teóricos importantes nesse sentido e cujas teorias abordamos são Foucault, Bakhtin, e Elia, brasileiro que condensa as ideias, entre outros, de Freud e Lacan. Além disso, para observarmos o sujeito pós-moderno apoiar-nos-emos nas concepções de Stuart Hall, Michel Foucault e Terry Eagleton; analisaremos ainda o sujeito literário, a partir de algumas ideias de Luiz Costa Lima, Antonio Candido e Dominique Maingueneau, observando também a construção da memória do sujeito através das ideias de Maurice Halbwachs e Michael Pollak. Em “A armada memória de Harmada” demonstraremos, por meio das ideias desses teóricos, como a memória é construída artificialmente no romance em análise.

No mesmo capítulo, na subseção “Romance intimista” será observado como ocorre a construção do romance psicológico, que aqui denominamos intimista. Para realizar a teorização de tal aspecto, utilizaremos as concepções de Robert Humphrey, além de Alfredo Leme de Carvalho, Alfredo Bosi (citando Goldmann) e

Lígia Chiappini; a análise desses aspectos no romance em questão se realiza na seção “Da lama ao caos, do caos à lama”, na qual observamos como o romance *Harmada*, a partir da condição do protagonista narrador inominado, se constitui enquanto *romance intimista*.

Para levantarmos alguns aspectos acerca do tempo, realizaremos a discussão na sessão “Sobre o tempo”, a fim de perceber de que maneira a questão está imbricada ao romance.

No capítulo 2, inicia-se a análise propriamente dita, em “Passeio intimista por Harmada”. “A armada memória de *Harmada*” trata, evidentemente, da construção da memória no romance. Para relacionar a teoria sobre a pós-modernidade ao nosso objeto, a seção “Narrador pós-moderno” se debruça sobre a análise do foco narrativo da obra de Noll, a partir dos aspectos levantados por Walter Benjamin e Silviano Santiago. A fim de ampliar a questão, a seção seguinte, “Exterioridade e interioridade”, analisa as relações externas, sociais, a que está submetido esse narrador, e os seus reflexos no íntimo do sujeito.

“Variações sobre um mesmo tema” é o último capítulo da dissertação, que analisa outros romances, de diferentes autores, a fim de corroborar as ideias suscitadas pela análise da obra central do *corpus*. Julgamos pertinente aproximá-la a outras narrativas de cunho intimista, já que o que se pretende é demonstrar o sujeito cindido, em choque num tempo ao qual não se adapta. Reservamos uma subseção para cada romance, e, na última, faz-se a comparação entre as obras. Após a análise, poderemos perceber como o sujeito narrador de Noll em *Harmada* não é inédito, mas recorrente.

Assim, para estabelecer a adequada coerência de nossa proposição analítica, é necessário, a princípio, nos debruçarmos sobre o arcabouço teórico, a partir do qual pressupomos nosso estudo. Estudar as concepções teóricas de Jameson, Hall, Foucault, Eagleton, Costa Lima, Candido, Hutcheon, entre outros, tem fundamental importância para que possamos compreender de que maneira estão imbricadas na análise do romance que é nosso objeto: *Harmada*; desse modo podemos compreender o *sujeito*, que é narrador do *romance intimista pós-moderno*. Observemos, de início, tais conceitos.

1 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

1.1 CONSIDERAÇÕES ACERCA DO ROMANCE

O gênero romanesco é, sem dúvida, o que apresenta a maior plasticidade; pode-se dizer que é um texto cujo hibridismo chega à sua forma máxima. A flexibilidade formal do romance foi o que permitiu que o gênero literário imprimisse das mais variadas maneiras as transformações sofridas pelo homem e pela sociedade. Não é de estranhar, portanto, que o romance apresente amplos modos de construção, já que, desde suas origens, ele é um gênero de ruptura. No estudo sobre a ascensão do romance (1957) na Inglaterra do século XVIII, ao analisar as obras germinais de Defoe, Richardson e Fielding, Ian Watt já anuncia a dificuldade de definição do romanesco, ao afirmar que, para realizar o exame proposto é necessário

inicialmente (...) uma boa definição das características do romance – uma definição bastante estrita para excluir tipos de narrativa anteriores e contudo bastante ampla para abranger tudo que em geral se classifica como romance. Quanto a isso os romancistas não nos ajudam muito. É verdade que Richardson e Fielding se consideravam criadores de uma nova forma literária e viam em sua obra uma ruptura com a ficção antiga: porém nem eles nem seus contemporâneos nos forneceram o tipo de caracterização do novo gênero do qual precisamos; na verdade sequer assinalaram a diversidade de sua ficção mudando-lhe o nome – o termo “romance” só se consagrou no final do século XVIII. (WATT, 1990, p. 12-13)

Na mesma obra, Watt observa que o romance é o veículo literário cultural que atribuiu um valor incontestavelmente sem antecedentes à novidade e à originalidade. No tocante à forma, o romance parece amorfo, se comparado às formas clássicas como a tragédia ou a ode; em contrapartida, em termos de representação, desprende-se das amarras da poética e das convenções formais e amplia sobremaneira as possibilidades. Os grandes enredos tradicionais da mitologia, da História ou de outras fontes literárias do passado, que primam pelo universalismo e pela atemporalidade, com o romance, foram substituídos por uma preocupação com a realidade contemporânea, ainda quando tratavam de assuntos remotos. De acordo com Watt,

desde o Renascimento havia uma tendência crescente a substituir a tradição coletiva pela experiência individual como árbitro decisivo da realidade; essa transição constituiria uma parte importante do panorama cultural em que surgiu o romance. (WATT, 1990, p. 16)

A substituição do universalismo coletivo pela experiência individual é uma das questões que elevam o status da forma romanesca: o enredo trata de pessoas específicas em circunstâncias específicas, não mais de tipos humanos genéricos como a tradição literária anterior. Agora a representação é a de um indivíduo com nome e sobrenome, residência, localização geográfica e temporal – assim como na “vida real”. É evidente que esses elementos de individualização estão intimamente ligados às questões sócio-filosóficas¹ e ao processo histórico da época da qual emergem, cujos reflexos se podem observar na obra:

Ao contrário da *novela*, que teve como matriz a *anedota*, o *romance*, de existência embrionária desde a Antiguidade, mas cujo desenvolvimento teria de esperar pela fase de ascensão da burguesia, absorveu as expressões da cultura livresca – narrativas epistolares, relatos de viagens, crônicas históricas, estudos de costumes e investigações psicológicas das paixões e do caráter. A extensão da obra romanesca casa-se com o sincretismo ou o hibridismo de sua forma, que combina elementos dispares - digressões, comentário, expressão lírica e apresentação dramática – como diferentes "centros de interesses", podendo narrar uma ou mais de uma história num discurso de andamento variável, que tende a continuar, ao contrário da *novela*, para além do ponto culminante da ação principal. (NUNES, 1988. p. 49)

A ascensão do romance na Inglaterra do século XVIII marcou também a inauguração de um longo e intenso processo de discussão sobre o novo gênero².

¹ Ian Watt observa que o romancista, assim como o filósofo, está à procura do relato autêntico das experiências individuais; no entanto, o romance está interessado em como as peculiaridades de determinada coletividade são extraídas e transfiguradas, “filosoficamente a abordagem particularizante da personagem se traduz no problema de definir a pessoa individual. Depois que Descartes conferiu importância suprema aos processos de pensamento na consciência do indivíduo, os problemas filosóficos relacionados com a identidade pessoal despertaram grande atenção. Na Inglaterra, por exemplo, Locke, o bispo Butler, Berkeley, Hume e Reid debateram a questão (...)”. (WATT, 1990, p. 19)

² *Formação do Romance Brasileiro: 1808-1860* (Vertentes Inglesas), Profa. Dra. Sandra Guardini T. Vasconcelos

Inicialmente realizada nos prefácios de escritores como Defoe, Richardson ou Fielding, as reflexões sobre os objetivos da escritura e as dificuldades técnicas que enfrentavam, repercutiram durante o período de formação do romance e se expandiram, ganhando espaço em periódicos, revistas literárias e nas cartas dos leitores. Balzac, Goethe, Tolstoi, Dostoiévski, Jane Austen, Zola, e Flaubert são alguns nomes representativos do gênero romanesco que se desenvolve e atinge seu ápice no século XIX. As grandes expressões do romance, nesse ínterim, são os modelos através dos quais se chega ao romance moderno. De acordo com Mikhail Bakhtin:

O romance tornou-se o principal personagem do drama da evolução literária na era moderna precisamente porque, melhor que todos, é ele que expressa as tendências evolutivas do novo mundo, ele é, por isso, o único gênero nascido naquele mundo e em tudo semelhante a ele. O romance antecipou muito, e ainda antecipa a futura evolução da literatura. Deste modo, tornando-se o senhor, ele contribui para a renovação de todos os outros gêneros, ele os contaminou e os contamina por meio da sua evolução e pelo seu próprio inacabamento. (BAKHTIN, 1988, p. 400)

Como observa Bakhtin, é justamente a novidade e a liberdade presentes no romance que possibilitam a caracterização do gênero como moderno – não exatamente naquilo que expressa, mas na maneira como expressa, característica que exprime certa supremacia do gênero.

Para Mendilow, “o romance nascera muito tarde para ser sujeito aos dogmas paralisantes dos prematuros fatores-de-leis”. (MENDILOW, 1972, p.16).

George Lukács, ao teorizar sobre o romance, em comparação à epopeia, afirma que “(esse) é a forma da virilidade madura, em contraposição à puerilidade normativa da epopeia” (LUKÁCS, 2000, p. 71). Maturidade que está expressa na forma como o romance representa, ao longo do tempo, o indivíduo e seu espaço sócio-histórico, do qual é indissociável. Para o alemão Walter Benjamin, a natureza do romance é distinta de “todas as formas de prosa – contos de fada, sagas, provérbios, farsas” (BENJAMIN, 1985, p. 55); é uma narrativa distinta da tradicional, pois não se vincula à experiência, mas à vivência do particular:

A matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém. Escrever um romance significa descrever a existência humana, levando o incomensurável ao paroxismo. (BENJAMIN, 1985, p. 54)

Nesse sentido, Henry James define o romance moderno, cujo objetivo é um anseio por uma notação mais íntima, uma especificação mais penetrante dos signos da vida, da consciência, do cenário humano e do assunto humano em geral, do que as três ou quatro gerações que nos antecederam inclinavam-se a exigir. (JAMES, citado por MENDILOW, 1972, p. 230)

Com a forma romance institucionalizada na Europa, no Brasil é exatamente no momento em que o romance europeu atinge seu ponto culminante que essa forma literária surge, em meados do XIX, no período do Romantismo, entremeada pela ideia, já constituída na Europa, de romance como identificação nacional.

Se na Europa do século XIX o romance já se havia consolidado como expressão individual – e nacional –, no Brasil este momento é o da introdução do gênero. Os primeiros momentos da ficção romanesca no país buscavam explorar elementos de identificação nacional. Do outro lado do Atlântico, histórias³ de heróis de fundação foram fundamentais na criação dos mitos nacionais, desse modo, entendeu-se que aqui a criação de mitos também era necessária. De acordo com os moldes europeus, que, a essa altura, eram aqueles que estavam disponíveis, já que, por aqui, não havia ainda uma forma específica de identidade cultural. Os autores brasileiros, então, tomaram de empréstimo as formas, na tentativa de transpô-los para uma (falsa) realidade nacional⁴.

Os momentos iniciais do romance brasileiro, cujo principal nome, em termos de volume de escrita, é Alencar, foram marcados (além, é claro, dos romances

³ Walter Scott “estreia” o romance histórico com *Waverley* (1814) e *Ivanhoe*, em (1820); para Jameson, o romance histórico é a forma narrativa da coletividade, “desse evento primordial ou axial que deve estar presente, ou ser recriada, no romance histórico para que ele se torne histórico no sentido genérico. Ademais, dadas as restrições e os limites da representação narrativa, esse evento terá de figurar mais na qualidade de uma irrupção coletiva que da data de nascimento de algo como um movimento religioso ou político: deve, de algum modo, estar presente em carne e osso, e pela multiplicidade mesmo de seus participantes *representar alegoricamente aquilo que transcende a existência individual*” (JAMESON, 2007, p. 191, ênfase acrescentada).

⁴ Cf. SCHWARZ. R. *Ao vencedor, as batatas*. Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro.

folhetinescos de costumes burgueses, espelhados em certa tradição europeia com Joaquim Manuel de Macedo, por exemplo), pela tentativa de imprimir uma identidade nacional na literatura, veja-se o grande número de publicações voltadas para o indianismo, para o romance histórico e o regionalismo. Nesse sentido, Flora Süssekind, em seu estudo sobre o naturalismo no Brasil, observa que:

No caso da literatura brasileira não é muito difícil perceber (...) ansiosa busca de fidelidade documental à “paisagem”, à “realidade” e ao “caráter” nacionais. Meio filho pródigo, meio espelho, meio fotografia; é numa busca de unidade e de especificidades que possam fundar uma identidade nacional que se costuma definir a literatura no Brasil. E, diante da impossibilidade de se fugir ao “desenraizamento, à orfandade”, o projeto de uma literatura “realista” e “documental” parece viajar em direção à utopia (...). (SÜSSEKIND, 1984, p. 36)

Os rumos do gênero romanesco no Brasil vão se modificar, de certa maneira, ainda no século XIX, quando Machado publica *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, quando ocorre a substituição da narrativa do fato pela narrativa da experiência. Sterne, um dos pilares da escrita de Machado de Assis, é o precursor do romance moderno, ao inserir na narrativa a discussão sobre o processo de criação, interrupções, digressões, a evocação do leitor. A esse respeito, Brayner observa que Lawrence Sterne:

Resolve deliberadamente romper com o formalismo neoclássico em vigência, rejeita a cômoda estrada épica e retórica dominante e desloca o acento da narrativa das ações para as “opiniões”, do exterior para o interior. (...) Destrói conscientemente o conceito de enredo, optando pela incessante fragmentação da narrativa. (...) Provocando uma sensação de “estranhamento” (...) destrói os hábitos de leitura e comunicação automatizados, e cria através de seus artifícios uma visão fresca da experiência de nossas percepções. (BRAYNER, 1979, p. 73)

Com isso uma tendência do século que está por vir se coloca: o romance de sondagem do eu, ou de introspecção que, doravante, chamaremos de *romance intimista*. Modo de narrar que chegará ao seu estágio máximo no século seguinte, com *Ulisses*, de James Joyce. Em *De Anchieta a Euclides*, José Guilherme Merquior indica Machado de Assis como o criador do romance moderno no Brasil.

A significação profunda da obra de Machado de Assis (1839-1908) reside em ter introduzido nas letras brasileiras essa orientação problematizadora. Bem antes de Machado (...) o que caracterizava a nossa produção literária era a atrofia da visão problematizadora, a quase inexistência, nos nossos textos poéticos, de qualquer impulso filosófico. (MERQUIOR, 1996, p. 209)

A assertiva do crítico traz à tona a maneira como a narrativa de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, por meio da ironia, da presença do caráter filosófico e satírico é inédita – e única – no romance do Brasil até aquele momento. Entretanto, ainda no século XIX, a literatura almeja *status* de ciência, com o Naturalismo.

Tal literatura busca ansiosamente um Brasil *tal e qual*. Tamanha é a ansiedade, que chega a abdicar de seu caráter literário em prol dessa busca. O que se observa, por exemplo, nesses textos introdutórios a romances publicados no Brasil em momentos tão diferentes como a virada do século, a década de 30 e os anos 70. Em *O Cortiço*, romance exemplar da virada do século, usa Aluísio Azevedo como uma de suas epígrafes um dos mais conhecidos enunciados do Direito Criminal: “*La Vérité, toute La vérité, rien que La vérité*”. (SÜSSEKIND, 1984, p. 36, ênfase no original)

Chega-se ao século XX e o Modernismo chega à *Colônia* também com defasagem. Ainda assim, é um momento de ruptura com as formas e os temas tradicionais e de incluir os *ismos* da arte e da literatura de vanguarda europeia em terras tupiniquins. A abordagem do romance apresenta níveis de linguagem experimental, e formas cinematográficas, graças à modernidade evidente nesse momento, e que é representada literariamente. À frente desse movimento que rompe com as tradições estão, entre outros, Mário de Andrade e Oswald de Andrade. O herói, agora, é ironizado, não idealizado como no Romantismo. Na década de 30 desse mesmo século surgem, ainda, tendências comumente denominadas de romance regional, social ou rural. São obras que tratam de questões externas ou utilizadas como denúncia, que, em alguns autores, como Graciliano Ramos e José Lins do Rego, são realizadas com excelência de forma e de linguagem – é justo observar que essa não era a única tendência da época, embora fosse a mais evidenciada pela crítica; o romance de introspecção também teve grande representatividade, com nomes como Cornélio Penna e Otávio de Faria.

A década de 50 viu surgir novas tendências e firmarem-se certos gênios do romance, como Clarice Lispector e Guimarães Rosa, surgidos na década anterior. Aquela, autora de romances preocupados com a sondagem interna, muito menos do que com o enredo tradicional, de causa e consequência; este, criador de linguagem própria, que, ao representar temas tradicionais, transforma-os em nova linguagem, cria novos mundos a partir do mundo mais arcaico, o sertão. Os anos 60 e 70, por sua vez, apresentam uma literatura de fragmentação, temas ligados à repressão e proposições associadas à necessidade de repensar a história, num momento em que já não cabem mais as interpretações de nacionalidade utópica. Nomes como Renato Tapajós, Raduan Nassar, Luiz Vilela e Antonio Callado fazem parte desse período. Nesse momento, surgem ainda as chamadas “literaturas de minorias”⁵.

Os desdobramentos na expressão literária no segundo cinquentenário do século XX vão, para observar de maneira incompleta, da experimentação da linguagem, da inserção imagética e dos textos híbridos, da paródia à reinvenção de experiências através do pastiche. Chega-se, para usar a expressão de Silviano Santiago, à “anarquia formal”⁶. Ainda que diversa, pode-se notar, na produção contemporânea, uma predominância do imaginário urbano. Uma das vertentes⁷ dessa multiplicidade da produção é aquela que prima pela análise íntima e psicológica das personagens na qual os espaços sociais *parecem* estar em segundo plano. Observa-se que há, indubitavelmente, certo nicho na tradição da produção literária cujo mote é a escrita da memória⁸. Essa parece ser também uma tendência da literatura contemporânea, centrada na escrita do eu – na erupção da autobiografia e da biografia, e, ainda, mimetizada na autoficção. O espaço predominante em nossas letras hoje é, sem dúvida, cidadão. Para Tânia Pellegrini:

⁵ De acordo com Bosi em *Literatura e resistência*: “Surgiram, desde pelo menos, os anos 70, uma literatura e uma crítica feminista, uma literatura e uma crítica de minorias étnicas (os exemplos americanos do romance negro e do romance chicano são bem conhecidos), uma literatura e uma crítica homossexual, uma literatura e uma crítica de adolescentes, ou de terceira idade, ou ecológica, ou terceiro-mundista, ou de favelados, etc. etc. O que as diferencia é o público-alvo; o que as aproxima é o hiper-mimetismo, o qual, no regime da mercadoria em série, cedo ou tarde acaba virando convenção”. (BOSI, 2002, p. 51)

⁶ Para Silviano Santiago, a expressão “anarquia formal” demonstra a capacidade de renovação do gênero. (SANTIAGO, 2002, p.34)

⁷ Desde os anos 1930, com Cornélio Penna e com Lúcio Cardoso, podemos observar uma forte vertente intimista na literatura brasileira, que encontra seu ponto alto na obra de Clarice Lispector – cuja obra final data de 1977.

⁸ Compreenderemos, dentre as diferentes acepções do termo *memória*, para os fins a que se destina o trabalho, o conceito que trata das reminiscências, das lembranças do indivíduo ou de um grupo e de seu registro (memórias).

Pode-se dizer que a narrativa urbana no Brasil, (...) sem adotar nenhuma postura de oposição programática ou casual ao regionalismo, foi se impondo como dominante, dentro da série da prosa literária, como decorrência natural do seu processo histórico-social. Hoje, a ficção urbana faz com que as cidades ultrapassem seus horizontes originais de representação, desde que ela funciona como tradução dessa espécie de lugar da opressão, nos seus múltiplos níveis: social, traduzindo a exclusão da maior parte dos indivíduos do sistema que ela representa; político, traduzindo a centralização do exercício de poder; ideológico, traduzindo a reiteração constante de normas e valores que oprimem o sujeito, cerceando sua realização pessoal e afetiva; estético, traduzindo lingüisticamente os códigos da urgência e do medo que determinam o ritmo da cidade grande. Mesmo nos romances históricos esses elementos transparecem, pois foi do campo e das cidades de ontem que os de hoje brotaram. (PELLEGRINI, 2002, p. 15)

Evidentemente, a produção contemporânea é vasta (da qual dão conta as histórias da literatura) e não caberia, no âmbito de nosso trabalho, uma enumeração extensa e aleatória. O que interessa, nesse momento, é aproximar-nos do recorte em que está inserido nosso objeto, ou seja, o final do século XX, mais precisamente o ano de 1993, em que é publicado o romance *Harmada*, do escritor João Gilberto Noll.

A literatura de Noll ocupa lugar singular na contemporaneidade, com a flutuação que a povoa e se agrega à aparência movente da linguagem, cujo estilo está impregnado de concisão, no ensimesmamento e na inexistência da delimitação da caracterização das suas personagens. Nada surpreendente é o fato de que as personagens que povoam as obras de João Gilberto Noll sejam o mesmo sujeito sem identidade que busca incessantemente algo que não se sabe o que é – busca pelo desconhecido. O narrador inominado, todavia, não deixa de procurá-lo, ainda que por vias nada lógicas.

1.2 UMA ABORDAGEM SOBRE A PÓS-MODERNIDADE

Afirmamos que *Harmada* é um romance pós-moderno. Por quê? Para Linda Hutcheon, o prefixo *pós* (e seu significado) inicia o debate sobre o assunto. Para a estudiosa, o prefixo marca ao mesmo tempo uma relação de dependência e de

independência relacionadas ao que o precedeu cronologicamente e que, conseqüentemente, permitiu sua existência. Não se trataria, então, de um rompimento com o modernismo, nem de uma continuação direta dele. Seria uma relação de contradição, na qual o questionamento se sabe dependente daquilo que é por ele questionado. De acordo com Hutcheon, o pós-moderno coloca em xeque dogmas como a autonomia das artes e a separação entre arte e vida, mas se aproxima do modernismo em aspectos como a experimentação autorreflexiva, a contradição, a ironia ou as restrições contra a representação realista clássica. Segundo a estudiosa, o pós-modernismo discorda do elitismo cultural e do conservadorismo político modernista, mas se identifica com a fragmentação, o questionamento da tradição humanista e a investigação dos pressupostos culturais que estão por trás dos grandes modelos históricos. Em *A poética do pós-modernismo*, Linda Hutcheon observa que:

Os discursos pós-modernos inserem e depois contestam nossas tradicionais garantias de conhecimento, por meio da revelação de suas lacunas ou sinuosidades. Eles não sugerem nenhum acesso privilegiado à realidade. O real existe (e existiu), mas nossa compreensão a seu respeito é sempre condicionada pelos discursos, por nossas diferentes maneiras de falar sobre ele. (HUTCHEON, 1991, p. 202)

Em sua obra fundamental, *A poética do pós-modernismo*, Linda Hutcheon analisa certos aspectos da cultura pluralista e fragmentada de hoje e propõe

(...) um ponto de partida específico, embora polêmico, a partir do qual se possa trabalhar: como uma atividade cultural que pode ser detectada na maioria das formas de arte e em muitas correntes de pensamento atuais aquilo que quero chamar de pós-modernismo é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político, as contradições podem muito bem ser as mesmas da sociedade governada pelo capitalismo recente mas, seja qual for o motivo, sem dúvida essas contradições se manifestam no importante conceito pós-moderno da "presença do passado".(...) Não é um retorno nostálgico; é uma reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade, a ressurreição de um vocabulário (...). (HUTCHEON, 1991, p. 20)

A partir da colocação de Hutcheon observamos que as diferentes perspectivas teóricas e acepções do termo Pós-modernismo têm um ponto em comum: a relação com o passado; quer para refutá-lo, quer para considerar o movimento atual como superação daquele, quer para considerá-lo a fadiga de uma época. Além disso, interessa para Hutcheon, enquanto linguagem na pós-modernidade, o que chama de metaficção historiográfica:

Com esse termo, refiro-me àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente autorreflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos. (...) Na maior parte dos trabalhos de crítica sobre o pós-modernismo, é a narrativa – seja na literatura, na história ou na teoria – que tem constituído o principal foco de atenção. A metaficção historiográfica incorpora todos esses três domínios, ou seja, sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (*metaficção historiográfica*) passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado. (HUTCHEON, 1991, p. 21)

A metaficção, que funciona como uma mescla de literatura, história e teoria, teria as ferramentas críticas necessárias para reavaliar e reelaborar ficcionalmente as formas e os conteúdos do passado, ao fazer uso das verdades nele contidas, ainda que, por vezes, com o objetivo explícito de colocá-las em xeque. Preocupada com o seu *modus operandi*, a metaficção quer pensar abertamente sobre suas implicações, todavia dentro de um tempo histórico bem delimitado, que é sua característica.

Linda Hutcheon conclui o seu livro sobre o pós-modernismo com uma pergunta: uma poética ou uma problemática?

Conforme Heloisa Buarque de Hollanda, as múltiplas leituras analíticas desse momento histórico indicam que:

(...) de forma geral, a nova sensibilidade pós-moderna dirige suas forças para a desconstrução sistemática dos mitos modernistas questionados (...), a identidade cultural do Ocidente mas também o problema da totalidade e do totalitarismo na epistemologia na teoria e política modernas. (HOLLANDA, 1992, p. 8)

A diluição da produção cultural reflete nas correntes de pensamento, o que se nota enquanto se deixa de crer num absolutismo crítico e teórico. Outra questão levantada por Hollanda, que é de fundamental importância para os fins a que se pretende a investigação, é a da identidade cultural do Ocidente, pois este trabalho tem a intenção de observar o narrador enquanto sujeito desse momento histórico de diluição de identidades, de perda da noção de nacionalidade, a par das questões que estão ligadas à sua interioridade. Deve-se levar em conta que a interioridade é formada, também, por fatores externos (aqui entendidos como sociais), no caso, da postura do sujeito da sociedade contemporânea.

Muito se tem discutido, nas diversas esferas do pensamento, a respeito do conceito de pós-modernidade. Duas questões fundamentais e que surgem infatigavelmente entre os pensadores são: o que é a pós-modernidade; quando ela inicia⁹? Para Rouanet, “a polissemia é irritante quando se trata de definir um conceito”. Observa, ainda que, se há um consenso possível nesse estado de coisas, está no fato de que a modernidade já não é mais a mesma, está envelhecida. Nesse sentido, as vanguardas teriam, por exemplo, perdido a sua capacidade de escandalizar, uma vez que foram incorporadas ao *status* estabelecido. Em sua obra *As razões do Iluminismo*, o crítico observa que, a respeito da conceituação para o momento histórico contemporâneo:

Uns aplicam o termo exclusivamente à arquitetura, ou à literatura, ou à pintura. Outros o estendem à totalidade da esfera cultural, abrangendo também a ciência e a filosofia. (...) Alguns vêem no pós-moderno um salto para a frente, e outros uma fuga para o passado — seria uma nova vanguarda ou uma regressão ao arcaico. (ROUANET, 1998, p. 116)

Diante do exposto pelo filósofo, fica claro quanto de incertezas regem tal conceito. Isso também porque, evidentemente, conceituar um momento ainda em curso sugere um trabalho problemático. Para Rouanet, o que há é uma consciência pós-moderna que, entretanto, não tem correspondentes reais; existe um desejo de ruptura, que leva à crença de que há um processo real de ruptura em andamento.

Nesse sentido, Paul Ricoeur, em *A memória, a história, o esquecimento*, questiona a constante necessidade de periodização do tempo, analisando a obra

⁹ O termo pós-moderno surge pela primeira vez por volta de 1904, conforme registrado por Frederico de Onís em 1934, na *Antología de la Poesía Española e Hispanoamericana*.

L'Odre du temps, de Krzysztof Pomina: “O conceito de épocas é talvez o mais perturbador, na medida em que parece superpor-se à cronologia para recortá-la em grandes períodos” (RICOEUR, 2010, p. 167). Mais adiante, no entanto, observa:

mas pode-se fazer história sem periodização? Deixemos claro: não somente ensinar a história, mas produzi-la? Seria necessário, segundo o desejo de Claude Lévi-Strauss, “desdobrar no espaço formas de civilização que éramos levados a imaginar escalonadas no tempo”. Consegui-lo, não seria retirar da história todo horizonte de expectativa? (...) [A] história não poderia isolar-se na ideia de um espaço de extensão sem horizonte de expectativa, pois “é somente de tempos em tempos que a história é cumulativa, ou seja, que os resultados se somam para formar uma combinação favorável.” (RICOEUR, 2010, p. 167)

Instala-se aí um paradoxo que dificulta a análise crítica de uma obra contemporânea, já que é impossível realizá-la sem enveredar por tais conceitos divergentes. A obra em questão tem como linha central o foco narrativo do narrador ensimesmado e inominado, que é o reflexo do sujeito pós-moderno, submetido à crise de identidade, inserido na lógica da contemporaneidade, do capitalismo e da globalização, conforme Stuart Hall:

As velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. (HALL, 2011, p. 7)

O sujeito em questão – no caso do romance, o narrador e protagonista – é justamente esse indivíduo de identidade diluída no interior de um processo social que já não apresenta as grandes estruturas nas quais ele encontraria estabilidade.

Não se deve compreender aqui, entretanto, os termos *pós-modernismo* e *pós-modernidade* como sinônimos: a expressão *pós-modernidade* é entendida como identificação de um momento histórico, da sociedade de consumo, que tem reflexos

no pós-modernismo, movimento literário, estilístico, em oposição ao alto modernismo, de acordo com Eagleton, em *As ilusões do pós-modernismo*:

A palavra pós-modernismo refere-se em geral a uma forma de cultura contemporânea, enquanto o termo pós-modernidade alude a um período histórico específico. Pós-modernidade é uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a ideia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação. Contrariando essas normas do iluminismo, vê o mundo como contingente, gratuito, diverso, instável, imprevisível, um conjunto de culturas ou interpretações desunificadas gerando um certo grau de ceticismo em relação à objetividade da verdade, da história e das normas, em relação às idiossincrasias e a coerência de identidades. (...) Pós-modernismo é um estilo de cultura que reflete um pouco essa mudança memorável por meio de uma arte superficial, descentrada, infundada, auto-reflexiva, divertida, caudatária, eclética e pluralista, que obscurece as fronteiras entre a cultura “elitista” e a cultura “popular”, bem como entre a arte e a experiência cotidiana. (EAGLETON, 1998, p. 7)

Para Eagleton, a pós-modernidade conduz a uma discussão sobre as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, além de levantar suspeitas sobre a ideia de progresso, os sistemas únicos e as grandes narrativas. O crítico chama a atenção, entre outras coisas, para a desconfiança pós-moderna em relação à história, simultaneamente a um entusiasmo paradoxal pela história mesma. Se para a pós-modernidade todos os contextos são imprecisos e permeáveis, a historicização não passaria de um aglomerado de circunstâncias. A história, assim, seria descontínua, de modo que “só uma violência teórica poderia forçar à unidade de uma narrativa única”. Nesse sentido, marcar a diferença entre os períodos denominados *modernismo* e *pós-modernismo*, também é observar a modificação de toda uma perspectiva sobre esferas como a arte, a literatura, o cinema, a arquitetura, a filosofia. Jameson observa que

um modo de marcar a ruptura entre os períodos e de datar o surgimento do pós-modernismo é precisamente encontrado nisto: no momento (pensado por volta do início da década de 1960) no qual a posição do alto modernismo e sua estética dominante se tornaram estabelecidas na academia e, a partir de então, percebidas

como acadêmicas por toda uma nova geração de poetas, pintores e músicos. (JAMESON, 2006, p. 43)

A flutuação do conceito é certa: Linda Hutcheon observa, na introdução de sua *Poética do pós-modernismo*, a incerteza do termo, ao afirmar o movimento como um “empreendimento cultural que parecemos estar decididos a chamar de pós-modernismo” (HUTCHEON, 1991, p. 11); mais adiante, afirma que o “pós-modernismo é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político” (HUTCHEON, 1991, p. 20).

São numerosas as publicações que se dedicam a esboçar um panorama da teoria e do debate a respeito do pós-moderno¹⁰. Perry Anderson, em *As origens da pós-modernidade* (1998), traça um panorama desde as origens do termo, na década de 30 do século XX, a cujas etapas denomina de primórdios (relacionada a Frederico de Onís, Arnold Toynbee, Charles Olson, Wright Mills, Irving Howe, Harry Levin, Leslie Fiedler e Amitai Etzioni), cristalização (William Spanos, Ihab Hassan, Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, Robert Stern, Charles Jencks, Jean François Lyotard e Jürgen Habermas), compreensão (cujo principal representante é Fredric Jameson) e efeitos posteriores (relacionados a Terry Eagleton, David Harvey e Alex Callinicos). Além dos nomes relacionados às etapas sugeridas por Anderson, poder-se-ia incluir – ainda que discutam as questões sob outras designações –, entre outros, os de Jean Baudrillard e Zigmunt Bauman.

O texto fundador da pós-modernidade, de Jean François Lyotard, *A condição pós-moderna*, analisa a posição do saber nas sociedades mais desenvolvidas, denominadas pós-modernas devido às transformações que se processaram na ciência, na literatura e na arte, modificando o estatuto da cultura como um todo. O estudo é realizado por meio de um recorte que prioriza as transformações em sua relação direta com o que nomeia “crise dos relatos”, a crise das narrativas de legitimização do saber:

Considera-se “pós-moderna” a incredulidade em relação aos “metarrelatos”. É, sem dúvida, um efeito do progresso das ciências, mas este progresso, por sua vez, a supõe. Ao desuso do dispositivo metanarrativo de legitimação corresponde

¹⁰ Como exemplo, podemos citar a obra de Christopher Butler, *Postmodernism: A very short introduction* (2002), Steven Connor, *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo* (1991), além de artigos e ensaios referentes ao tema em sua relação com diferentes áreas, como o caso do *Compêndio Routledge* para o pós-modernismo.

sobretudo a crise da filosofia metafísica e a da instituição universitária que dela dependia. (LYOTARD, 2009, p. xvi)

A ideia de verdade, transmitida através desses relatos, construída lentamente pelos pensadores modernos, faliu: as velhas certezas, as utopias, as leis históricas, a ideia de que caminhávamos necessariamente para um mundo melhor, são apenas hipóteses, não certezas. A obra é criada a partir da necessidade de o autor realizar um relatório a ele encomendado, a respeito do conhecimento no mundo atual (até 1979). Desse modo, focaliza como pós-moderna uma condição cultural presente nas sociedades mais desenvolvidas, que têm o desenvolvimento tecnológico e econômico atrelados, e que encontram no pós-Segunda Guerra Mundial seu apogeu. Para Lyotard, as questões de produção, transmissão e armazenamento do conhecimento estão fortemente ligadas às práticas culturais, à formação da identidade subjetiva e ao vínculo entre os membros de uma sociedade. Por isso há que se considerar a influência das informações tecnológicas e das máquinas de informação sobre o saber, tanto na sua produção e pesquisa, quanto na sua transmissão. Essa transformação geral não deixará intacta a natureza do saber, que não pode se submeter aos novos canais, e tornar-se operacional, a não ser que o conhecimento possa ser traduzido em quantidades de informação.

Fredric Jameson, no ensaio *A lógica cultural do capitalismo tardio*, conceitua o pós-moderno como uma “dominante cultural” com características perceptíveis, configuradas por meio das crises da contemporaneidade. Para ele, o pós-modernismo está inserido no espaço histórico, social e econômico do mundo globalizado e seria a configuração do momento da terceira grande expansão do capitalismo, a que ele chama *capitalismo tardio*. Assim, para o autor, o objeto fundamental do pós-modernismo é o “espaço mundial do capital internacional”. Para realizar a explicação da linguagem pós-moderna, Jameson privilegia a linguagem arquitetônica como um dos veículos para demonstrar a ideia da relação atual entre a produção estética e a produção de mercadorias. Dessa maneira, ele estabelece um paralelo entre a arquitetura modernista, sua frieza e impessoalidade, e a do pós-modernismo, das quais distingue uma espécie de “populismo estético” (JAMESON, 1997, p. 68): o autor destaca o projeto do hotel Bonaventure, localizado em Los Angeles, construído entre 1974 e 1976, como exemplo da originalidade pós-

moderna, com seus reflexos distorcidos e fragmentados transmitidos de uma superfície de vidro para outra como a imagem da reprodução da cultura pós-moderna.

Terry Eagleton, outro importante teórico da pós-modernidade, também traz à discussão a falta de crença ou mesmo de existência das grandes estruturas nas quais se alavancavam, no modernismo, a cultura, a sociedade, a história, a estética:

Pós-modernidade é uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a idéia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação. Contrariando essas normas do iluminismo, vê o mundo como contingente, gratuito, diverso, instável, imprevisível, um conjunto de culturas ou interpretações desunificadas gerando um certo grau de ceticismo em relação à objetividade da verdade, da história e das normas, em relação às idiossincrasias e a coerência de identidades. (EAGLETON, 1998, p. 7)

A incerteza na conceituação reflete a problemática, presente, evidentemente, em menor grau que no início das pesquisas sobre o tema, mas ainda persistente: não há um discurso sobre o tema, mas uma série de discursos que se entrecruzam e, por vezes, paralelizam-se, por outras, tomam rumos opostos, refletindo a atual ausência de superestrutura hegemônica. Essa “falta” não significa necessariamente uma lacuna que deve ser preenchida, mas a possibilidade de perceber que tudo que produzimos imaginando ser um conhecimento definitivo, é na verdade uma narrativa, um discurso, uma possibilidade. Saímos da uniformidade para a ideia de aceitação da polissemia. Hutcheon trata da questão, ao observar:

Em vez de uma "poética", talvez se trate, pois, de uma "problemática": um conjunto de problemas e questões básicas que foram criadas pelos diversos discursos do pós-modernismo, questões essas que não eram assim tão problemáticas antes mas que agora o são com certeza. (HUTCHEON, 1991, p. 224)

Teóricos brasileiros também se ocuparam em discutir o conceito do momento contemporâneo. Sérgio Paulo Rouanet afirma, em artigo publicado em 1986, num número especial da Revista do Brasil, que “em grande parte, o pós-modernismo

literário foi uma invenção de críticos". Para José Guilherme Merquior, no artigo "A aranha e a abelha" (1986):

o pós-modernismo ainda é em grande parte uma seqüência, antes que uma negação, do modernismo - sem qualquer aprimoramento visível. O pós-moderno é, no melhor dos casos, um ultramodernismo - uma recriação extremada dos cacoetes vanguardistas. Os epígonos são freqüentemente ultras, e nisso se constitui a maior parte da matéria pós-moderna: irrecuperavelmente epigônica, tanto na arte quanto na teoria. Daí a exaltação dos deuses obsessivamente menores, marginais, secundários do panteão moderno. (MERQUIOR, 1986, s/p.)

É realmente necessário observar esse aspecto dentro da especificidade brasileira (cuja realidade se assemelha à de outros países da América Latina¹¹), realidade histórico-cultural diversa dos países europeus e norte-americanos¹², em cujo bojo se ampliaram os estudos sobre a pós-modernidade. Os países do terceiro mundo, entre eles o Brasil, não se encontram no mesmo estágio de modernização daqueles, e, evidentemente, cultura e estética são refletidas nestes de maneira ímpar. Desse modo, não há uma homogeneidade possível quando se trata de pós-modernidade; pode-se pensar em pós-modernidades, por assim dizer: conceitos adaptados a cada realidade a ele ligada. No que tange a América Latina, observe-se o processo de modernização ocorrido nas últimas décadas, e então teríamos como ponto de referência que esse processo "apresenta uma feição peculiar, característica de uma economia dependente e de uma realidade social fortemente matizada e diferenciada, e as manifestações estéticas aqui surgidas estão em constante diálogo com tais aspectos" (COUTINHO 2003, p. 428).

José Guilherme Merquior usou o termo pós-moderno em artigo no jornal O Estado de São Paulo, em 1976, ao analisar e comentar a situação filosófico-cultural do país. No artigo, o crítico se volta à escrita literária do modernismo brasileiro, enfatizando a importância de obras como as de Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Jorge de Lima, em comparação à produção contemporânea a esses na Europa. Nesse sentido, poder-se-ia considerar *Macunaíma* uma obra pós-moderna, já que

¹¹ Sobre esse aspecto dos estudos destacam-se Nestor Garcia-Canclini e Irlemar Chiampi.

¹² Para a escritora canadense Linda Hutcheon, o movimento não pode ser aceito como "um fenômeno cultural internacional, pois é basicamente europeu e (norte- e sul-) americano" (Hutcheon 1995, p.20). Fredric Jameson diz, de maneira radical, que o *Pós-modernismo* é "essencialmente norte-americano" (Jameson 1994, p. 136).

dessacraliza e ironiza a ideia do herói tradicional romântico. Se há afirmação da nacionalidade, nesse caso, ela se dá por vias nada convencionais, usando do humor cáustico e da transformação de sentido. Seria esse, o primeiro modernismo no Brasil, uma espécie de pós-modernismo, já que subverte e desconstrói o herói romântico e atira ao público um herói digerido e regurgitado. Nesta mesma esfera, considerem-se as “kodakadas” de Oswald de Andrade, por exemplo: seriam pós-modernas, já que demonstram a velocidade, o desajuste e o isolamento do acontecimento, do indivíduo. Mesmo o romance de 30, que pode ter sido por vezes considerado pela crítica uma corrente que manteve as linhas realistas, apresenta traços da metaficção e da diluição do sujeito. Para João Luiz Lafetá, o projeto estético que havia sido colocado pelos modernistas de 22 não teria sido, nos anos 30, uma transformação para um projeto apenas ideológico, mas uma continuidade, formando um projeto estético e ideológico. O que diferencia os dois momentos, de acordo com Luís Bueno, é que o primeiro estaria calcado na utopia, o segundo, seria pós-utópico; a realização estética no período de 30 foi bastante diversa do período anterior:

No caso do modernismo, é inegável que a geração dos autores que participaram da Semana de Arte Moderna se preocupava sobretudo com uma revolução estética, enquanto os que estrearam nos anos 30 centravam sua atenção nas questões ideológicas. (...)

Sem discordar da formulação de que o romance de 30 é o momento da “literatura na revolução” e que o modernismo de 22 é o da “revolução na literatura”, como propõe João Luiz Lafetá, o que se quer mostrar aqui é que esse aparentemente pequeno deslocamento de sentido pode ser entendido de outra forma: como demonstração de um afastamento dos projetos de cada geração e não de sua aproximação. Pensar que o modernismo é uma arte utópica e o romance de 30 é uma arte pós-utópica pode ajudar a esclarecer como isso se dá. (...)

Se o desejo de uma arte brasileira, incluindo o uso de uma linguagem mais coloquial e de uma aproximação da realidade do país, é um dado de permanência do espírito de 22 durante a década de 30, a realização estética em si mesma é muito diferente – e o predomínio do romance ao invés da poesia já é evidência suficiente desse fato. A forma de atuação também é outra. Os modernistas produziram manifestos e profissões de fé, fundaram revistas e formaram grupos, mesmo depois de estarem evidentes as diferenças dentro do grande grupo inicial.

Os escritores de 30 não produziram um único manifesto estético. (BUENO, 2007, p. 66-67)

Alfredo Bosi observa que seria “precoce dar como passados e ultrapassados o romance social e o intimista de 30 e 40; de resto, ambos têm sabido refazer-se paralelamente às experiências de vanguarda” (BOSI, 2002, p. 395).

Alguns autores que se dedicaram aos estudos do pós-modernismo no Brasil foram Roberto Schwarz, Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Mário Chamie, Eduardo Coutinho. Para este último, já havia obras pós-modernistas por aqui, anteriores à preocupação com o conceito.

Embora, sem dúvida alguma, os modelos teóricos importados da Europa e dos Estados Unidos estejam vincadamente presentes em nossa arena social, começa-se a ver esta influência não com os óculos da inferioridade, mas com as lentes binoculares da desconstrução. Muito antes de o pós-modernismo ser visto única e exclusivamente como um espaço de forças em-se-descentrando, uma categoria de desautomatização da autoridade, sua presença pode ser encontrada no encaminhamento de forças subversivas que tentam questionar violentamente a ideia de centro, suas formas de aprisionamento e suas esperanças em relação a uma cultura “secundária”. Nessa medida, parece-nos, a grande importância das estratégias pós-modernistas reside no fato de a Literatura Brasileira recapturar e reapropriar-se da sua própria maneira de escrever, resgatando-se de uma história de “mentiras e infâmias”. (COUTINHO, 1995, p. 533)

As afirmações do crítico aproximam a ideia de uma espécie de pós-modernismo de vanguarda, supracitada, na literatura brasileira. Assim como nos discursos europeu e norte-americano sobre o pós-moderno, no Brasil mantém-se à distância um discurso ou conceito hegemônico acerca do tema.

É possível considerar que, a partir das décadas de 50 e 60, já iniciadas em décadas anteriores, o Brasil assistia ao surgimento de modificações sócio-econômicas e estéticas: vanguardas e abordagens estéticas que modificaram o contexto no país. Podemos citar, na poesia, o movimento da Poesia concreta (1956), o Neoconcretismo (1959), a Poesia-praxis (1962), o movimento do Poema/processo (1967). De fundamental importância a emergência do Tropicalismo, quando artistas de várias áreas – teatro, cinema, artes plásticas e música popular – transformam a

perspectiva artística, que inclui uma espécie de retomada do primeiro Modernismo com a inserção de elementos do mercado de consumo e da *pop art*, com suas barulhentas guitarras elétricas, suas cores, seus versos que incluem a propaganda de televisão e a industrialização. Os aviões, que passam sobre a cabeça na Tropicália de Caetano; a redenção trazida pelo avanço industrial, das garotas-propaganda e das aeromoças, do sorriso engarrafado, *made in Brazil*, de Tom Zé: retrato da pós-modernidade que se instala de forma definitiva num país que sofre com reflexos da ditadura militar.

Retocai o céu de anil
Bandeirolas no cordão
Grande festa em toda a nação
Despertai com orações
O avanço industrial
Vem trazer nossa redenção
Tem garotas propaganda
Aeromoças e ternura no cartaz
Basta olhar na parede
Minha alegria num instante se refaz
Pois temos o sorriso engarrafado
Já vem pronto e tabelado
É somente requeentar e usar
É somente requeentar e usar
O que é made, made, made
Made in Brazil
O que é made, made, made
Made in Brazil (...)
(ZÉ, 1968)

O momento representativo da Tropicália é um tipo de registro de consciência de um momento sócio-histórico de descentramentos e de hibridismos dos mais diversos, da quebra de fronteiras, da industrialização cristalizada (nem sempre positivamente), do modernismo superado. A literatura brasileira na pós-modernidade tupiniquim, por assim dizer, reflete esses aspectos na representação literária. A produção literária da segunda metade do século XX, de acordo com Coutinho,

caracteriza-se por uma pluralidade de tendências, e, embora a maioria delas contenha uma série de aspectos em comum com o que poderíamos designar de estética do pós-modernismo, vale observar que tais aspectos variam significativamente de uma para outra, tornando-se nitidamente mais frequentes nos autores que se destacam nos anos 80 ou nas obras mais recentes daqueles que já haviam se consagrado antes. (COUTINHO, 1995. p. 39)

Entre as abordagens e ferramentas constitutivas dessas obras estão questões como intertextualidade, ironia, esquizofrenia, anseio pela pluralidade, ênfase no cotidiano, retomada de texto do passado, acentuação e fragmentação do texto e da polifonia de vozes, sexualidade exacerbada, hedonismo, presença do humor, a paródia e o pastiche, ecletismo estilístico, exercício da metalinguagem, fragmentação textual, autorreflexão, criação de nichos literários que tratam das minorias, dentre outras.

1.3 CONCEPÇÃO DE SUJEITO

As diversas perspectivas de estudos, nos diferentes ramos do conhecimento, suscitam uma série de concepções de sujeito. Em *O conceito de sujeito*, Elia estrutura um apanhado das diferentes teorias sobre o sujeito na psicanálise, desde a inauguração do discurso feito por Freud, no início do século XX e da interpretação feita por Lacan, passando pelo sujeito linguístico de Ferdinand de Saussure. De maneira ampla, o autor afirma:

Para a psicanálise (...), o sujeito só pode se constituir em um ser que, pertencente à espécie humana, tem a vicissitude obrigatória e não eventual de entrar em uma ordem social a partir da família ou de seus substitutos sociais e jurídicos (instituições sociais destinadas ao acolhimento de crianças sem família, orfanatos etc.). Sem isso ele não só não se tornará humano (a espécie humana, em termos filogenéticos, não basta para fazer de um ser nela produzido um ser humano, argumento que dá sentido à palavra *humanização*) como tampouco se manterá vivo: sem a ordem familiar e social, o ser da espécie humana morrerá. (ELIA, 2010, p. 36)

Desse modo, sociedade e sujeito são indissociáveis, ou seja, o indivíduo social e mais, o humano, no sentido da ordem social (e não apenas biologicamente), é concebido por meio do convívio nas instituições sociais. De acordo com Elia, Sigmund Freud denominou essa condição de “desamparo fundamental” (*Hilflosigkeit*) do ser humano, “que exige a intervenção de um adulto próximo (*Nebenmensch*), que perpetre a ação específica necessária à sobrevivência do ser humano desamparado” (ELIA, 2010, p. 35). Do mesmo modo, o crítico observa que, para Lacan, essa relação se estabelece a partir da categoria que o psicanalista denominou de “Outro”, para designar, além do adulto próximo de que trata Freud, a “ordem que este adulto encarna para o recém-aparecido na cena de um mundo já humano, social e cultural (...)” (ELIA, 2010, p.35). É possível observar, assim, que tanto em Freud quanto em Lacan o sujeito é determinado pelas instâncias sociais que o acolhem, sejam elas de ordem íntima – a família – ou de Estado, e que essas determinam o indivíduo enquanto sujeito:

A teoria psicanalítica do sujeito e de sua constituição se articula interna e necessariamente com as categorias – estas sociológicas – de sociedade e de família: o ser humano entra em uma ordem que é social e cuja unidade celular e básica, que se organiza como a porta de entrada nesta ordem, se chama *família*, pelo menos nas sociedades modernas. (ELIA, 2010, p. 34)

A psicanálise pensa o sujeito, portanto, em sua raiz mesma, tendo sua constituição articulada ao plano social.

A concepção de Michel Foucault baseia-se na linguagem: para ele, o sujeito é fruto de uma ordem do discurso, que determina seu lugar na sociedade. De acordo com o pensador, pode-se chamar de discurso

a um conjunto de enunciados, na medida em que se apoiem na mesma formação discursiva; ele é constituído de um número limitado de enunciados, para os quais podemos definir um conjunto de condições de existência; e, de parte a parte, histórico — fragmento de história, unidade e descontinuidade na própria história, que coloca o problema de seus próprios limites, de seus cortes, de suas transformações, dos modos específicos de sua temporalidade (FOUCAULT, 1986, p. 135-36).

E define prática discursiva:

como um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma dada época e para uma determinada área social, econômica, geográfica ou linguística, as condições de exercício da função enunciativa (FOUCAULT, 1986, p. 136).

A partir de uma perspectiva genealógica, Foucault concebe o discurso que se articula com a noção de poder: o poder está no próprio discurso, cujo funcionamento se dá no interior das práticas discursivas. Em seus estudos o autor observa que o poder não é exercido apenas por discursos repressivos elaborados verticalmente, mas é exercido também horizontalmente, a partir da ideia da vontade da verdade:

O importante, creio, é que a verdade não existe fora do poder ou sem poder (...). A verdade é deste mundo; ela é produzida nele graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder. Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua "política geral" de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que tem o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro. (FOUCAULT, 1996, p. 12)

Em *A Hermenêutica do sujeito*, Michel Foucault, a partir do registro de aulas proferidas ao longo do ano de 1982 no *Collège de France*, procura estabelecer análises gerais sobre as relações de "subjetividade" e "verdade", partindo da fórmula do "ocupar-se consigo mesmo" (*heautoú epimelefstha*). Na obra o pensador realiza uma análise do sujeito não dissociado da história de suas práticas de transformação. O que Foucault encontra na filosofia antiga é outra figura do sujeito de verdade, no sentido de que a verdade não é mais o que o confirma em sua natureza fundamental, mas aquilo que o transforma em sua historicidade prática, no sentido em que se fala de um homem de experiência. É a ideia, por exemplo, de que, por si mesmo, o sujeito não é capaz de verdade a não ser que transforme seu ser, pois a verdade não é o que completa o sujeito, mas aquilo que o coloca em jogo, o

interroga e o transforma. Foucault observa que do sujeito antigo da ética ao sujeito moderno da psicologia, não há continuidade, mas ruptura.

Bakhtin considera a língua enquanto atividade social, em que o foco do interesse está não no enunciado, mas na enunciação, no próprio processo de ação verbal. A língua seria para ele um fato social (e não individual), originado da necessidade de comunicação. Para o autor:

A verdadeira substância da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas linguísticas nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo ato psicofisiológico de sua produção, mas pelo fenômeno social da interação verbal, realizada através da enunciação ou das enunciações. A interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua. (BAKHTIN, 2004, p. 123)

A noção de sujeito, ao permear esta nova concepção de língua proposta por Bakhtin, parece considerar o sujeito da interação, do diálogo, do discurso, levando-se em consideração este lugar intermediário de produção linguística existente entre o eu e o outro.

Para Terry Eagleton, “o sujeito é culturalmente construído e historicamente condicionado” (EAGLETON, 1998, p. 64), o que reflete a exterioridade subjetivamente, e possibilita, da mesma forma, que haja choques no sujeito que está condicionado, à medida que a interioridade e a exterioridade suscitam conflito. Para o crítico inglês,

o sujeito pós-moderno é, paradoxalmente, ao mesmo tempo "livre" e determinado, "livre" *porque* constituído até a alma por um conjunto difuso de forças. Nesse sentido, ele é simultaneamente mais e menos livre que o sujeito autônomo que o precedeu. Por outro lado, a tendência culturalista do pós-modernismo pode levar a um autêntico determinismo: o poder, o desejo, as convenções ou as comunidades interpretativas nos moldam, sem que possamos evitá-lo, a comportamentos e crenças específicas. (EAGLETON, 1998, p. 71)

Em *A identidade cultural na pós-modernidade*, Stuart Hall discute três concepções de sujeito: o do Iluminismo, que é o indivíduo centrado em si mesmo, dotado de razão e consciente de sua ação; o Sociológico, que é aquele que está submetido às grandes estruturas, e cuja identidade é formada a partir da interação

do eu com a sociedade; e ainda o sujeito pós-moderno, que é aquele cuja identidade está diluída, que já não tem uma grande estrutura em que se alavancar, que participa de grupos, não de comunidades ou de nações – é o sujeito despatriado, filho da “aldeia global” (HALL, 2006, p. 69). Deslocamento e descentramento, crise individual e coletiva.

Na obra, Hall nos apresenta cinco pontos históricos de descentramento dos sujeitos, fundamentais na formação do sujeito pós-moderno. As novas interpretações das teorias marxistas, cuja noção parte do princípio de que homens isolados não podem fazer história; as teorias freudianas, que trazem o inconsciente para as esferas dos estudos do pensamento e solapam a ideia do homem cartesiano; a Linguística de Saussure, a qual formula que a língua não é dominada pelo sujeito, já que é instável a qualquer conformação de sentido do próprio sujeito. Além das ideias foucaultianas de controle das instituições que disciplinam as populações modernas; e ainda, o advento do feminismo, que abriu para o espaço da contestação política elementos que eram considerados particulares da vida privada.

Para que essa construção ocorra, a memória é fator essencial. Existe uma afirmação já consensual de que há uma intrínseca relação entre memória e a construção de identidades. Maurice Halbwachs afirma que não há recordação ou localização das lembranças sem que estejam a elas ligados os contextos sociais que as fazem emergir; disso depende sua percepção e análise. Em *A memória coletiva*, o sociólogo relaciona a construção da memória à coletividade: nesse sentido, a memória não é apenas um fenômeno psicológico e individual, mas é construída socialmente, constituída no interior de um grupo.

É preciso que esta reconstrução funcione a partir de dados ou de noções comuns que estejam em nosso espírito e também no dos outros, porque elas estão sempre passando destes para aquele e vice-versa, o que será possível somente se tiverem feito parte e continuarem fazendo parte de uma mesma sociedade, de um mesmo grupo. (HALBWACHS, 2013, p. 39)

Ideias ou sentimentos que atribuímos a nós são, na verdade, inspiradas pelo grupo. A memória individual, então, não seria formada exclusivamente pelos conhecimentos individuais, mas evocada através de reminiscências externas, que

vêm das imagens, da linguagem que está no entorno do indivíduo, e das quais ele faz uso para formar suas próprias imagens:

Ela não está inteiramente isolada e fechada. Para evocar seu próprio passado, em geral a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transportar a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade. Mais do que isso, o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou, mas toma emprestado de seu ambiente. (HALBWACHS, 2013, p. 72)

Dessa forma, com base nas ideias de Halbwachs, seria possível considerar que a memória é bifurcada nos seguintes sentidos: a memória pessoal, ou autobiográfica e a memória social, ou histórica. Essa, em sua construção, recebe colaboração daquela, já que a memória coletiva também se forma a partir das memórias individuais e vice-versa. Assim, o autor busca opor a noção de memória viva (pessoal) e memória escrita (histórica), mais extensa e esquemática.

A formação da identidade cultural é uma questão que então se coloca, haja vista a importância da memória coletiva na formação da memória individual e, portanto, na formação da identidade individual e cultural. É bastante evidente observar que memória e identidade estão indissolúvelmente ligadas em grupos que possuem elementos constitutivos comuns.

Aqui o sentimento de identidade está sendo tomado no seu sentido mais superficial (...), que é o sentido da imagem de si, para si e para os outros. Isto é, a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros. (...) Podemos portanto dizer que a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si (...). A memória e a identidade são valores disputados em conflitos sociais e intergrupais. (POLLAK, 1992, p. 203-204)

Identidade e memória se relacionam enquanto aquela se constitui como um legado de significações, e esta está ligada a um discurso que legitima a ideia de pertencimento.

Assim, o aspecto da memória é importante no processo de formação identitária dos grupos, o que os leva a buscar fazer-se conhecer e reconhecer como um processo histórico no interior de um processo histórico mais amplo. Um dos mecanismos possíveis de identificação do indivíduo no interior do grupo, e que nos interessa aqui e cuja noção surge no período do Romantismo, é o sentimento de nacionalidade. Tal sentimento é a possibilidade de se saber pertencer a uma nação, a um grupo suficientemente grande de indivíduos que têm um traço comum. Para Stuart Hall, "uma cultura nacional é um discurso" (Hall, 2003, p. 51), que tem como elementos unificadores certos padrões, como, por exemplo, a língua ou o sistema educacional. A memória coletiva trabalha também na construção desse discurso, tornando-o especular, já que a memória individual é construída a partir daí. A nação tem seu sentido narrado por memórias que ligam passado, presente e futuro.

Todavia, a ideia de nação está desestabilizada, pois, na contemporaneidade, vive-se um momento de diluição de identidades. Para Stuart Hall,

(...) as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada "crise de identidade" é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. (HALL, 2011, p. 7)

Esse processo de flutuação do indivíduo está ligado, evidentemente, à ideia de pós-modernidade, de globalização, de surgimento de "aldeias globais", que, de certa maneira, substituem a referência de nacionalidade. Ao problematizar a questão da identidade cultural no momento contemporâneo, Stuart Hall traz à tona as relações do sujeito com a concepção idealizada de nação.

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações (...). As culturas nacionais, ao produzir

sentidos sobre a “nação”, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas. (HALL, 2011, p. 51)

O sujeito pós-moderno não tem mais, graças à quebra de fronteiras – efeito da globalização –, uma pátria delimitada. O que era fundamental na modernidade, o genílico, que se confunde num momento anterior com a própria identidade do sujeito, deixa, de certa maneira, de existir na pós-modernidade. Agora os indivíduos fazem parte de grupos de interesses, ou comunidades efêmeras, que estão ligados, por sua vez, em grande parte, a questões da sociedade de consumo. Esses sujeitos podem estar em diferentes países num mesmo dia, estar em contato com pessoas de diferentes nacionalidades simultaneamente, sem sair de seu quarto ou apenas tomando um avião. As relações de proximidade, assim, cedem espaço ao trânsito, o que acontece, inicialmente, por conta da revolução nos meios de transporte.

A ideia de nacionalidade, criada com o Estado moderno como uma espécie de estratégia de assujeitamento, um dever de nacionalidade, muda de aspecto. Para Zigmunt Bauman:

o nascente Estado moderno fez o necessário para tornar esse dever obrigatório a todas as pessoas que se encontravam no interior de sua soberania nacional. Nascida como ficção, a identidade precisava de muita coerção e convencimento para se consolidar e se concretizar numa realidade. (BAUMAN, 2005, p. 26)

Esta realidade muda de status na pós-modernidade; a facilidade de trânsito, e os recursos tecnológicos – o advento da internet – permitem que as fronteiras sejam quebradas mesmo sem que haja deslocamento. Há, evidentemente, algo que poderíamos chamar de momentos de nacionalidade, todavia não se pode afirmar que existe uma hegemonia na necessidade de afirmação, no sentido moderno, desse aspecto no sujeito. Em se tratando de Brasil, fica mais evidente tal posicionamento, já que o brasileiro é portador do complexo de “vira-latas”, de que tratou Nelson Rodrigues. Mais ainda, além de desvalorizar a ideia de nacionalidade, supervaloriza o que é estrangeiro: por aqui há um processo de fuga da nacionalidade. É possível perceber a questão quando se trata, por exemplo, da

recusa à soberania do Estado, visto, muitas vezes, como um vilão, a quem não se deve lealdade (como se devia ao Estado moderno), mas sim a quem se deve refutar.

A busca pelo pertencimento, entretanto, não deixou de existir; a maneira como esse pertencimento acontece é que foi modificada. Hoje os relacionamentos estáveis, por assim dizer físicos e reais, deixaram de existir. De acordo com Bauman:

Hoje em dia, nada nos faz falar de modo mais solene ou prazeroso do que as “redes” de “conexão” ou “relacionamentos”, só porque a “coisa concreta” — as redes firmemente entretecidas, as conexões firmes e seguras, os relacionamentos plenamente maduros — praticamente caiu por terra. (BAUMAN, 2005, p. 100)

É inegável que as identidades, no mundo contemporâneo, foram (ou estão sendo) modificadas sobremaneira. O poder, ao qual os sujeitos estariam submetidos, não está mais centralizado, está diluído em uma pluralidade de centros de poder. Para citar um exemplo interessante e evidente, basta observarmos a sexualidade. As identidades sexuais parecem muito mais flexíveis e heterogêneas hoje, ainda que em choque com resquícios de uma sociedade inflexível, cuja perspectiva ainda está, em muitos aspectos, arraigada nos valores modernos (ou anteriores) de convenções e estrutura. Tem-se a impressão de que certas interdições discursivas não têm a mesma força. De acordo com Foucault:

Em uma sociedade como a nossa, conhecemos, é certo, procedimentos de exclusão. O mais evidente, o mais familiar também, é a interdição. Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa. (FOUCAULT, 1999, p. 9)

Ao proferir seu discurso em 1970, Foucault tratava da questão da interdição enquanto reguladora dos discursos que permeiam a sociedade. Como exemplo, cita a sexualidade e a política, que, àquele tempo, poderiam ser considerados temas tabus, e, desse modo, atuam como discursos que revelam o desejo de poder.

Notaria apenas que, em nossos dias, as regiões onde a grade é mais cerrada, onde os buracos negros se multiplicam, são as regiões da sexualidade e as da política: como se o discurso, longe de ser esse elemento transparente ou neutro no qual a sexualidade se desarma e a política se pacifica, fosse um dos lugares onde elas exercem, de modo privilegiado, alguns de seus mais temíveis poderes. Por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder. (FOUCAULT, 1999, p. 9-10)

Ao longo da obra *A ordem do discurso*, Michel Foucault disserta sobre as relações de poder que os discursos podem exercer em diferentes níveis da sociedade. Desse modo, o filósofo demonstra que o poder não é exercido de maneira verticalizada e gradual, mas está presente em todas as diferentes esferas sociais, e, aquele que detém o discurso dominante em sua esfera, exerce o controle. Desse modo, é possível observar como a sociedade contemporânea está discursivamente formada. Percebemos aí mais uma demonstração da descentralização dos sujeitos. Há uma espécie de horizontalização e multiplicação dos discursos, que se permeiam em diferentes âmbitos e não podem, evidentemente, ser proferidos por qualquer um: “ninguém entrará na ordem do discurso se não satisfizer a certas exigências ou se não for, de início, qualificado para fazê-lo” (FOUCAULT, 1999, p. 37). As redes sociais são um espaço de multiplicação de discursos, que são determinados conforme a onda dominante: trata-se de um bom exemplo para refletir-se acerca dos moldes e dos discursos.

Para Foucault, não há um sujeito pré-estabelecido, ele é constituído como um produto das relações de poder, não seu produtor. Não existe, desse modo, um sujeito alienado por ideologias, como para Pêcheux, em que o sujeito está submetido ao poder vertical. O sujeito, para Foucault, é engendrado pelas relações sociais, ou, é um enunciado social. Esse é o sujeito hoje, pós-moderno, ou contemporâneo, relacionado a múltiplas relações de poder, as quais exerce e sofre. Para o filósofo francês é possível considerar o indivíduo como sujeito histórico, pois em diferentes momentos, ou períodos, ele foi constituído de formas diferentes.

Para pensar os sujeitos contemporâneos, de acordo com Bauman, podemos observar que pertencem à modernidade líquida, ou seja, são moldados conforme a condição e, de acordo com Foucault, aos discursos a que estão submetidos.

1.3.1 Sujeito literário

Ao pensar a literatura, é possível entrever que ela é construída com base no indivíduo, ou seja, é nele que ela cria substância: tanto no papel do autor, como do leitor – o que sugere uma via de mão dupla. Isso ocorre, pois ambos – o indivíduo criador e o indivíduo leitor – partilham “da mesma convicção quanto à ‘normalidade’ do não-poético, isto é, da sociedade” (LIMA, 1973, p. 7). De acordo com Luiz Costa Lima, a literatura não tem responsabilidade social, e não é dotada de “potência modificadora”, o que permite que ela seja uma espécie de ferramenta de transgressão da normalidade e dos limites sociais, e que a ela seja facultada a possibilidade de evidenciar a loucura e a fuga do convencional. Por outra entrada, a literatura é o local de representação dos sujeitos feita através da dissolução da realidade na qual estão inseridos.

Os sujeitos, representados literariamente, são construídos historicamente; para Candido:

A personagem é um ser fictício – expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste. (...) Todo romance exprime uma concepção de pessoa que dita ao escritor escolher certas formas e confere à obra seu maior e mais profundo sentido; se essa concepção se modifica, a arte do romance se transforma. (CANDIDO, 1985, p. 40)

Desse modo, é possível compreender que o sujeito representado na literatura não deixa de ser o próprio sujeito empírico, ainda que não o seja, à medida que é transformado em linguagem. É daí que surgem as possibilidades de diferentes representações – da transformação do sujeito em linguagem – e, por conseguinte, certos estranhamentos causados pelas representações não realistas ou objetivas, por exemplo.

O sujeito da literatura, por sua vez, é o sujeito da enunciação literária, cujo *status* rompe com a representação convencional de lugar estável. Em *O contexto da obra literária* Dominique Maingueneau aborda uma nova noção de *contexto*, e uma preocupação com o sujeito, seu lugar de enunciação e sua história. Para Maingueneau, o *contexto* está relacionado às condições de enunciação. A obra está centrada numa questão paradoxal: a condição do autor e do texto literário entre o *campo literário* e a *sociedade*.

A representação literária está localizada na fronteira entre o perfeito funcionamento da sociedade e as forças que superam a natureza humana. Não confundimos a literatura com a sociedade comum, todavia ela não é um organismo fechado em si mesmo. A “enunciação (em literatura) se constitui através da própria impossibilidade de se designar um ‘lugar’ verdadeiro” (MAINGUENEAU, 2006, p. 27). “Essa localidade paradoxal, vamos chamá-la paratopia” (MAINGUENEAU, 2006, p. 28). A literatura, desta feita, é transformada num local de conflito, no qual “o escritor alimenta sua obra com o caráter radicalmente problemático de sua própria pertinência ao campo literário e à sociedade” (MAINGUENEAU, 2006, p. 27). Desse modo, a literatura está em uma “localidade paradoxal, *paratopia*, que não é ausência de lugar, mas uma difícil negociação entre o lugar e o não-lugar, uma localização parasitária, que retira da vida a própria impossibilidade de estabilizar-se” (MAINGUENEAU, 2006, p. 68). Desse modo, o mundo construído na obra literária reflete as possibilidades de sua enunciação. Maingueneau chama esse ponto de embreagem paratópica, que mobiliza os embreantes, ou elementos que “participam simultaneamente do mundo representado pela obra e da situação paratópica da qual se institui o autor que constrói esse mundo” (MAINGUENEAU, 2006, p. 121).

O espaço literário faz parte da sociedade, todavia o discurso literário desestabiliza a representação de um lugar; ao mesmo tempo em que a existência social da literatura não permite que ela se feche em si mesma, também pressupõe a necessidade de se relacionar a ela. O que compele os escritores a se alimentar de comportamentos, lugares e grupos considerados como um “pertencimento impossível”. A literatura “pode ser comparada a uma rede de lugares na sociedade, mas não pode encerrar-se verdadeiramente em nenhum território” (MAINGUENEAU, 2006, p. 92). O ato de pertencer ao campo da literatura não é a “ausência de todo lugar, mas, como dissemos, uma negociação entre lugar e não-lugar, um

pertencimento parasitário que se alimenta de sua inclusão possível” (MAINGUENEAU, 2006, p. 92) .

Para Maingueneau, a paratopia só existe junto a um processo criador. Desse modo, o escritor é um sujeito que “não tem lugar/uma razão de ser (nos dois sentidos da locução) e que deve construir o território por meio desta mesma falha” (MAINGUENEAU, 2006, p. 108). O discurso literário preserva um relacionamento com a memória, e, desse modo, com uma série de intertextos literários que estão arraigados à tradição. O posicionamento do autor está relacionado a estes intertextos. Sua identidade criadora partirá das escolhas que esse fará ao criar. As obras literárias, todavia, não se alimentam apenas de outras obras literárias, mas também de discursos que não necessariamente estão relacionados à literatura. De acordo com Maingueneau: “toda obra se divide a priori entre a imersão no corpus então reconhecido como literário e a receptividade a uma multiplicidade de outras práticas verbais” (MAINGUENEAU, 2006, p. 166). O discurso literário seria, para Maingueneau, essencialmente paratópico, uma vez que o dizer ultrapassa o dito e há a construção de um universo que é próprio, mas que, simultaneamente, faz parte de um contexto mais amplo.

1.4 ROMANCE INTIMISTA

Ao elaborar seu contundente estudo sobre o fluxo da consciência¹³, em 1954, Robert Humphrey já observava que o artifício, como meio, fim e fatura – na criação literária –, desde o início século XX, viera para ficar. Isso porque, com Joyce, Virginia Woolf e Faulkner, experimentadores evidenciados pelo teórico, chega-se àquilo que já se buscava anteriormente: o fluxo de consciência como elemento central e estruturante na construção do romance. Experimentação realizada por autores que imprimiram a aceitação – graças à maneira como expuseram o fluxo da consciência na narrativa – da consciência como tema apropriado para a ficção.

¹³ HUMPHREY, Robert. *O fluxo da consciência*: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros. Tradução de Gert Meyer, revisão técnica de Afrânio Coutinho. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

O romance do fluxo de consciência entrou no fluxo principal da ficção. Voltar os olhos para a era da experimentação com um suspiro de alívio e a relutante confissão de que a experimentação produziu parte da mais importante literatura do século não é apreciar o significado completo do movimento. O tremendo resultado é este: os métodos do fluxo de consciência são, hoje, métodos convencionais; as fantasias da vida mental que antecedem a fala passaram a fazer parte das formas e artifícios para transmitir esta realidade foram estabelecidos, a arte da ficção está mais perto que nunca de alcançar o seu objetivo. (HUMPHREY, 1976, p. 104)

A expressão foi cunhada pelo psicólogo William James, entretanto Humphrey dela se apropria para designar, em teoria literária, o “sistema para a apresentação de aspectos psicológicos do personagem na ficção” (HUMPHREY, 1976, p. 1). De acordo com ele, o fluxo da consciência está inevitavelmente relacionado à livre associação de ideias, (“livre associação na ficção do fluxo de consciência”), que é o princípio que controla o movimento de qualquer fluxo de consciência. Por meio da associação se daria a demonstração da intimidade da personagem, a partir de um *efeito* que demonstra o fator íntimo da sua consciência, em outras palavras:

formular os processos e as possibilidades da compreensão interior da verdade – uma verdade que ela considerava indizível; conseqüentemente, só podia encontrar esse processo de compreensão em funcionamento a um nível da mente que não é expresso. (HUMPHREY, 1976, p. 12)

O ponto nevrálgico levantado pelo estudo é: qual a função do fluxo de consciência na obra literária? Ou, qual “a finalidade específica atingida pelos padrões na ficção do fluxo de consciência?” (HUMPHREY, 1976 p. 78). Para respondê-la, o autor recorre à demonstração de uma espécie de padrão que ocorre nos romances dentro do gênero e que são, dentro do labiríntico fluxo da consciência, fundamentais na construção do romance. Uma vez que o gênero não se ocupa com o enredo de ação, no sentido corriqueiro, mas sim de processos internos (psíquicos) e não de ações, é necessário examinar como os padrões propostos delineiam o romance. Qual é o ponto focal que, a partir da consciência da personagem, estabelece um padrão no romance? Para Humphrey, há no mínimo um artifício

unificador que exerce essa função, como os símbolos (as imagens indicam o estado da mente da personagem) em James Joyce e Virginia Woolf.

Para ilustrar, o autor observa e analisa, entre outras questões, o “motivo condutor” (*leitmotif*) – termo tomado de empréstimo da música – presente em *Ulisses*, de James Joyce. De acordo com definição transcrita no ensaio, *leitmotif* é

“uma frase melódica marcante ou pequeno trecho indicativo de uma certa idéia, ou associado com ela, com uma pessoa ou situação e que acompanha seu reaparecimento”. Transferido para termos literários, pode ser definido como uma imagem, símbolo, palavra ou frase recorrente que contém uma associação estática com uma certa ideia ou tema. (HUMPHREY, 1976, p. 82)

Um dos padrões mais evidentes em *Ulisses* é o padrão homérico da Odisseia¹⁴. Alguns dos episódios do épico surgem, em Joyce, a partir das manifestações da consciência de Bloom. A título de exemplo, o episódio “Lestrígonas”, presente no canto X da Odisseia, que narra os acontecimentos que Ulisses e seus homens enfrentaram ao encontrar uma tribo canibal homônima.

As atividades dos canibais no épico de Homero são sérias e a cena é curta e dramaticamente tensa. No herói-cômico de Joyce, a crise apenas diz respeito às dificuldades que Bloom enfrenta para encontrar um lugar onde almoçar. Entretanto, ambas as cenas têm a ver, fundamentalmente, com comida. O episódio em *Ulisses* tem início com a consciência de Leopold Bloom fluindo. (HUMPHREY, 1976, p. 86)

Tais artifícios são utilizados a fim de buscar modos para representar a consciência, o que significa, do ponto de vista do escritor, elaborar um plano de criação artística, pois pretende representar a experiência interna humana em forma de linguagem verbal escrita. Mostrar as idas e vindas da consciência humana é um modo de penetrar nela. Como se sabe, a partir do século XX é que os escritores utilizaram certos recursos literários, a saber, o monólogo interior, a descrição onisciente e o solilóquio, como técnicas da literatura de fluxo de consciência. Vejamos como estas técnicas se apresentam.

¹⁴ Sob esse aspecto da análise cf. GILBERT, Stuart. *James Joyce's Ulysses*. Londres: Penguin Books, 1963.

1.4.1 Monólogo interior

De acordo com Humphrey, o termo *monólogo interior* é comumente confundido com fluxo de consciência, ou, utilizado como sinônimo, todavia, o primeiro se referia, primordialmente, à área da literatura e o segundo, como já observado, à da psicologia. Entretanto, a partir de uma visão mais moderna, Robert Humphrey propõe:

O *monólogo interior* é, então, a técnica usada na ficção para representar o conteúdo e os processos psíquicos do personagem, parcial ou inteiramente inarticulados, exatamente da maneira como esses processos existem em diversos níveis do controle consciente antes de serem formulados para fala deliberada. (HUMPHREY, 1976, p. 22)

Os processos psíquicos, desse modo, são controlados pela consciência antes de serem expressos por meio da fala. Nesse sentido, o monólogo interior representa um ponto importante do fluxo de consciência, pois está ligado ao inconsciente, ao nível da pré-fala, em teoria, mais puro, pois está mais distante das interferências externas.

Entretanto, as demais técnicas são extremamente válidas, já que, muitas vezes, as ações exteriores são as motivadoras do monólogo das personagens; outro fato é que, mesmo aqueles monólogos que são motivados pela memória não podem ser considerados como pertencentes ao inconsciente, já que retratam fatos vividos que retornam à mente pela associação.

O *monólogo interior*, de acordo com Humphrey, pode ser entendido de dois modos: o *monólogo interior direto* e o *monólogo interior indireto*, relacionados, por sua vez, às divisões do discurso em direto, indireto e indireto livre.

O *monólogo interior direto* é apresentado sem a interferência do narrador e sem que se presuma uma plateia. É marcado pela sintaxe irregular, ausência de pontuação e pela predominância do pronome de primeira pessoa, o que determina a individualidade. Existem interrupções frequentes de uma ideia a outra, o que representa a desorganização do fluxo de consciência. Há, segundo Humphrey, um tipo de uso específico do *monólogo interior direto*, que é aquele que busca descrever a consciência do sonho (ou o inconsciente). Os romances que usaram essa técnica,

de acordo com o estudo, foram *Finnegans Wake* e *The Great Circle*. Na literatura brasileira destaca-se no uso do monólogo interior direto Clarice Lispector, como ocorre no trecho de reflexão desorganizada de Joana, personagem de *Perto do coração selvagem*:

Dorme, meu filho, dorme, eu lhe digo. O filho é morno e eu estou triste. Mas é a tristeza da felicidade, esse apaziguamento e suficiência que deixam o rosto plácido, longínquo. E quando meu filho me toca não me rouba pensamento como os outros. Mas depois, quando eu lhe der leite com estes seios frágeis e bonitos, meu filho crescerá de minha força e me esmagará com sua vida. Ele se distanciará de mim e eu serei a velha mãe inútil. Não me sentirei burlada. Mas vencida apenas e direi: eu nada sei, posso parir um filho e nada sei, Deus receberá minha humildade e dirá: pude parar um mundo e nada sei. Estarei mais perto d'Ele e da mulher da voz. Meu filho se moverá nos meus braços e eu me direi: Joana, Joana isso é bom. Não pronunciarei outra palavra porque a verdade será o que agradar aos meus braços. (LISPECTOR, 1984, p. 175)

Temos exemplo do monólogo interior direto também no delírio onírico final de Luís da Silva, protagonista de *Angústia*, de Graciliano Ramos, num longo trecho sem paragrafação:

Passos na calçada. Quem ia entrar? Quem tinha negócio comigo àquela hora? Necessário Vitória fechar as portas e despedir o hóspede incômodo que não se arredava da sala. Mas Vitória contava moedas, na parede, resmungava a entrada e a saída dos navios. A placa azul de d. Albertina escondia-se a um canto, suja de piche. Todo aquele pessoal entendia-se perfeitamente. (...) A multidão que fervilhava na parede acompanhava José Baía e vinha deitar se na minha cama. Quitéria, Sinhá Terta, o cego dos bilhetes, o contínuo da repartição, os cangaceiros e os vagabundos, vinham deitar-se na minha cama. Cirilo de Engrácia, esticado, marrado, marchando nas pontas dos pés mortos que não tocavam o chão, vinha deitar-se na minha cama. Fernando Inguitai, com o braço carregado de voltas de contas, vinha deitar se na minha cama. As riscas de piche cruzavam-se, formavam grades. — "José Baia, meu irmão, há que tempo!" As crianças corriam em torno da barca. — "José Baía, meu irmão, estamos tão velhos! " Acomodavam-se todos. Um colchão de paina. Milhares de figurinhas insignificantes. Eu era uma figurinha

insignificante e mexia-me com cuidado para não molestar as outras. Vamos descansar. Um colchão de paina. (RAMOS, 1997, p. 226-227)

O *monólogo interior indireto* se utiliza de pronomes de segunda e terceira pessoas, o narrador está constantemente presente na narrativa, conduzindo o pensamento das personagens. Essa condução, ou onisciência, permite que ele apresente material não pronunciado pela personagem, o que gera uma espécie de mediação entre o interior da personagem e o leitor. Nessa modalidade, há uso de métodos descritivos e expositivos, combinados, em geral, com outra técnica de fluxo da consciência, em especial com a descrição onisciente da consciência, considerada por Humphrey como uma modalidade convencional. A diferença entre as duas técnicas (direto e indireto) é apontada pelo teórico:

A diferença básica entre as duas técnicas é que o monólogo indireto dá ao leitor a idéia da constante presença do autor, enquanto que o monólogo direto a exclui em grande parte senão completamente. Esta diferença, por sua vez, admite diferenças especiais, tais como o uso do ponto de vista da terceira em lugar da primeira pessoa, o uso mais amplo de métodos descritivos e expositivos para apresentar o monólogo; e a possibilidade de maior coerência e da maior unidade superficial pela escolha dos materiais. Ao mesmo tempo, a fluidez e o senso de realismo na descrição dos estados da consciência podem ser conservados.

Neste caso, o monólogo interior indireto é o tipo de monólogo interior em que um autor onisciente apresenta material não-pronunciado como se viesse diretamente da consciência do personagem e, através de comentários e descrições, conduz o leitor através dela. Basicamente, difere do monólogo interior direto no sentido de o autor intervir entre a psique do personagem e do leitor. (...) Retém a qualidade fundamental do monólogo interior no sentido de que é direto aquilo que apresenta em matéria de consciência; isto é, vir no idioma e com as particularidades dos processos psíquicos do personagem. (HUMPHREY, 1976, p. 26-27)

O uso do processo do *monólogo interior indireto* é bastante comum na literatura brasileira, quando podemos perceber a intervenção de um narrador que está fora da personagem e intervém na interioridade deste. Exemplo de uso da técnica aparece no romance *Os ratos*, de Dyonelio Machado:

E Naziazeno sente que quer bem ao leiteiro pela felicidade que ele lhe proporciona com essa sua satisfação... com a satisfação que tem, quando abre a porta da cozinha e se lhe depara tudo aquilo...

Um rumor de rodado, vagaroso e subterrâneo, vem da rua. Não é o rumor sonoro do bonde. É um ruído surdo, sem limitação, amplo e esgarçado... São carroças naturalmente, carroças para o mercado, que vêm rodando sem pressa sobre a faixa de cimento.

Boa idéia aquela de deixar o dinheiro sobre a tábua da mesa. Não só pelo incômodo de esperar pela sua chegada, muito cedo ainda. O encontro, cara a cara, traria olhares, recriminações, enganos e desconfianças... (MACHADO, 1992, p. 125)

Em *Mãos vazias*, de Lúcio Cardoso, a técnica também é perceptível:

Naquele mesmo dia, ao jantar, Ida examinava silenciosamente o marido. Felipe já tinha se refeito do seu desespero, mas julgava melhor afetar uma tristeza silenciosa e resignada. Contemplando o seu cabelo crespo e as pestanas curtas sobre os olhos baixos, ela indagava a si mesma como não tinha reparado antes na vulgaridade dos traços daquele homem. Certos abalos profundos têm o poder de nos revelar uma realidade secreta que habita as pessoas e as coisas. Era aquela a criatura a quem tinha escolhido para participar do mesmo destino e, durante sete anos que tinham convivido, permaneceram como se fossem dois desconhecidos. O homem que estava diante de seus olhos somente agora deixava de ser um estranho (...). Pela primeira vez ela o contemplava como se contempla um inimigo. (CARDOSO, 2000, p. 223)

1.4.2 Solilóquio

A técnica do solilóquio apresenta uma espécie de desabafo feito pela personagem. Não há interferência do narrador no desenvolvimento, e é possível perceber que a personagem, cujo foco narrativo é o da primeira pessoa, se dirige a um interlocutor.

O solilóquio difere do monólogo interior principalmente no sentido de, embora seja pronunciado em solo, supor uma platéia formal e imediata. Isto, por sua vez, lhe

confere características que o distinguem do monólogo interior. Destas, a mais importante é uma maior coerência, de vez que sua finalidade consiste em comunicar emoções e idéias que se relacionam a uma trama e ação; ao passo que a finalidade do monólogo interior consiste, antes de mais nada, em comunicar identidade psíquica. Os romancistas que recorrem ao gênero do fluxo da consciência encontraram no solilóquio um artifício útil para descrever a consciência. (HUMPHREY, 1976, p. 32)

A técnica do solilóquio, como apresenta um interlocutor que não interage, por vezes chega a parecer irônica, já que é a própria personagem quem levanta os questionamentos e os soluciona. Para Humphrey, a diferença, todavia, não invalida seu uso na formação do romance, já que o fluxo da consciência é produto de dois mundos distintos: exterior e interior.

Em *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, o discurso memorialístico de Riobaldo, narrador-protagonista, que por vezes lembra-nos que há um interlocutor, é um exemplo do solilóquio. É possível perceber o uso da técnica já na abertura 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. Me disseram; eu não quis avistar. Mesmo que, por defeito como nasceu, arrebitado de beijos, esse figurava rindo como 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. Não tenho abusões. O senhor ri certas risadas... Olhe: Quando é tiro de verdade, primeiro a cachorrada pega a latir, instantaneamente — depois, então, se vai ver se deu mortos. O senhor tolere, isto é o sertão. (ROSA, 2006, p. 28)

Considerando que o solilóquio pressupõe um interlocutor direto, receptor de ideias interiores do narrador, outro exemplo é Brás Cubas, o defunto autor de Machado de Assis:

Que me conste, ainda ninguém relatou o seu próprio delírio; faço-o eu, e a ciência mo agradecerá. *Se o leitor não é dado à contemplação destes fenômenos mentais, pode saltar o capítulo; vá direito à narração.* Mas, por menos curioso que seja, sempre lhe digo que é interessante saber o que se passou na minha cabeça durante uns vinte a trinta minutos. Primeiramente, tomei a figura de um barbeiro chinês, bojudo, destro, escanhoando um mandarim, que me pagava o trabalho com beliscões e confeitos: caprichos de mandarim. (ASSIS, 1987, p. 19, ênfase acrescentada)

1.4.3 Descrição onisciente

A técnica da descrição onisciente é um recurso no qual o narrador se apresenta como um perfeito conhecedor de cada passo a ser desenvolvido pela personagem e de cada elemento novo que deve entrar na composição da obra, tornando-se participante dela. Como mostrou Humphrey, muitos escritores, na intenção de criar maior verossimilhança em seus romances, trouxeram o foco narrativo para um personagem que não é obrigatoriamente central. O uso desta técnica na literatura de fluxo da consciência se prende ao tipo de conteúdo que busca enfatizar, é usada para representar o conteúdo e os processos psíquicos da personagem vistos diretamente através do trabalho do narrador.

Em geral, a técnica da descrição onisciente surge ligada às outras técnicas, ao monólogo interior indireto, principalmente; o que, todavia, não impede que ela apareça sozinha em longos trechos de romances através dos conhecidos processos de descrição e narração. O romance *Repouso*, de Cornélio Penna, citado por Massaud Moisés em seu *Dicionário de termos literários*, auxilia na exemplificação da técnica:

Era uma pobre criatura frágil, que passava pela sua vida, já marcada pela morte próxima, as que, mesmo se quisesse, não poderia ser ultrapassada, e permaneceria em sua frente como um marco imperioso... Não poderia, dentro em pouco, explicar a verdadeira razão de sua presença no mundo, mas o vácuo que se anunciava com a sua partida seria imenso, impreenchível. Um sorriso vagou pelo rosto agora desfeito de Dodôte. (PENNA, 1958, p. 450)

1.4.4 Artíficos cinematográficos e mecânicos

Existe, além das técnicas tradicionais, uma tendência dos escritores do fluxo da consciência a usar os recursos que são, em princípio, feitos para o cinema. Entre os artifícios usados o mais aproveitado pela ficção de fluxo da consciência é o da montagem de tempo e de espaço. O artifício é considerado um empréstimo importante da área cinematográfica para a literária e, segundo Humphrey:

No sentido cinematográfico, montagem refere-se a uma classe de artifícios usados para mostrar uma interligação ou associação de idéias, tais como uma rápida sucessão de imagens ou a sobreposição de imagem sobre imagem ou o contorno de uma imagem focal por outras a ela relacionadas. É, na sua essência, um método para mostrar pontos de vista compostos ou diversos sobre um mesmo assunto em suma, para mostrar multiplicidade. (HUMPHREY, 1976, p. 44)

Além disso, os escritores da literatura de fluxo da consciência fazem uso também dos outros artifícios, ditos secundários, a saber: *multiple view* – (vista múltipla); *slow-ups* (câmara lenta); *fade-outs* (dissolvência em negro, corte); *close-ups* (vista de perto); e *flashbacks* (vista por trás, recordação).

Em câmara lenta, de Renato Tapajós, é um belo modo de exemplificar as técnicas cinematográficas na literatura. O título do romance já anuncia o próprio modo de construção. A narrativa é constituída a partir de peças, como um jogo que deve ser montado pelo leitor: "O jogo de armar está aí para quem puder entendê-lo e encaixar todas as peças." (TAPAJÓS, 1979, p. 87)

Considerados os aspectos dos recursos mecânicos, é possível perceber, de acordo com Robert Humphrey, que eles estão relacionados à tentativa de representação de tempo e espaço, já que, por meio deles, é possível mostrar, de diferentes modos, aspectos temporais e espaciais.

Ao estudar o fluxo da consciência na literatura, Humphrey também inseriu a problemática da individualidade da consciência, ou seja: os aspectos não formulados e incoerentes de cada consciência se realizam de diferentes maneiras. Há, portanto, um interesse dos escritores que se dedicam a representar a intimidade psicológica, de penetrarem no âmago da consciência, na sua intimidade, e, para isso utilizam um série de artifícios disponíveis anteriormente e adaptados aos interesses

da representação do fluxo de consciência, a fim de, ainda que tratando do mundo subjetivo do ser humano – a consciência – representá-la de maneira coerente e verdadeira.

Em *Harmada*, além do uso das técnicas de representação do fluxo de consciência, existem também trechos em que os diálogos são apresentados a partir do modo dramático¹⁵ e, em outros, existe a intervenção do narrador-protagonista introduzindo o discurso direto com os verbos *dicendi*, como em “ – E então? – à minha entrada fala o dentista com seus dentes alinhadíssimos (...)” (NOLL, 2003, p. 62).

1.5 SOBRE O TEMPO

É evidente observar que a preocupação com o tempo não é exclusividade contemporânea, e não é nada inédita. Desde Aristóteles, passando por Santo Agostinho, Hegel, Marx, Comte, Darwin, Henry James, Bergson, Whitehead, Proust e Freud, para citar alguns dos nomes que, dentro de suas áreas, desenvolveram estudos relacionados ao tempo, essa questão é discutida.

Para início de conversa, partamos da definição mais óbvia e simplificada, lembremos de *tempo cronológico ou exterior* e *tempo psicológico ou interior*. O primeiro é aquele que é perceptível pela sucessão de fatos, pelo relógio, não aceita retrocesso, é linear e a ação é desenvolvida a partir dele; o segundo é aquele que é dirigido pela mente da personagem: por isso mesmo, irregular e muitas vezes caótico, possibilita a não-linearidade, já que é fruto da consciência.

Paul Ricouer, em sua obra central, *Tempo e narrativa*, analisa o tempo na ficção relacionado à vida, e, desse modo, realiza a distinção entre o tempo do contar e o tempo contado. O primeiro, que chamamos de cronológico, está relacionado à equivalência entre o tempo transcorrido e o espaço percorrido pelos ponteiros do relógio e a relação com o número de páginas e de linhas da obra. O tempo contado é exterior ao texto, não está contido no discurso, é o tempo da vida, a que Ricouer denomina temporalidade da vida, e que não se conta, vive-se. O tempo contado, a propósito, apresenta uma espécie de correlato de presentificação, uma reconstituição narrada daquilo que se viveu. Para o filósofo, a correlação entre a

¹⁵ Cf. LEITE, 1985, p. 59.

narrativa e o caráter temporal da experiência humana apresenta uma forma de necessidade vital, já que através do contar a vida, ela está pressuposta, se auto-fazendo, desse modo, como história, ao transformar o tempo em tempo humano, uma vez que introduz, por meio da voz narrativa, a subjetividade no tempo. Assim, a narrativa atinge seu significado absoluto, ao se tornar uma condição da existência humana. Ricoeur afirma “que o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência humana” (RICOUER, 1995, p. 85).

Em *O tempo no romance*, Jean Pouillon teoriza sobre a função do tempo na obra literária para a compreensão do enredo. Para o teórico, para que compreendamos determinada sequência na narrativa, é necessário que encontremos algum elo entre os acontecimentos.

O tempo não é um fluido especial em que estaríamos involuntariamente mergulhados e que manteria, em todo caso, como acontece com Bergson, uma relação com aquilo que somos, a qual seria uma relação de fato, revelada por intuição, mas incompreensível em si mesma. (POUILLON, 1976, p. 112)

De acordo com Pouillon, a resposta para a questão foi dada por Heidegger e Sartre, ao afirmarem que a temporalidade não está constituída em um ser, e sim em um caráter que se temporaliza. É possível perceber a continuidade do tempo, pois ela é constituída pelo ser durável, o homem. Ele é a expressão da liberdade humana e aí podemos observar a ação do tempo, duração e passagem. Desse modo, não é na sucessão lógica de acontecimentos que se deve buscar o encadeamento das ações, mas no interior das personagens, na sua psicologia. De acordo com Pouillon,

em alguns casos e para certos indivíduos pode haver um destino a impeli-los; mas esta fatalidade não constitui um atributo da sucessão temporal que, em si mesma, é apenas contingente; esta necessidade não é uma lei do tempo, que a expressão romanesca devesse visar sempre a extrair como se ela independesse dos indivíduos. Pelo contrário: ela só pode decorrer de sua psicologia, da própria maneira com que eles se acreditam hoje determinados pelo seu passado e pelo fato de se tornar ela então suscetível de moldar a duração pessoal desses indivíduos só poderá ser compreendido a partir da contingência da temporalidade. (POUILLON, 1976, p. 114)

Tais reflexões estão em consonância com as ideias previamente observadas de Humphrey, já que, ao se buscar a todo o momento o sentido da narrativa, o motivo de suas ligações, o presente e o passado se ligam, formando uma cadeia de significações, e, determinadas ações ou cenas, aparentemente desconexas, na realidade, são a descrição do presente que, de algum modo, está ligada ao passado. Desse modo, Pouillon acaba por propor uma questão de técnica estrutural do gênero romanesco, ou por que o romance é escrito no pretérito imperfeito, se ele narra, de fato, o presente? De acordo com o teórico, a permanência se deveria a “uma sobrevivência das leis do gênero da narrativa (narra-se uma história verdadeira, isto é, que se passou, e o imperfeito lhe reproduz justamente a verdade histórica)” (POUILLON, 1976, p. 48). Observa, ainda, que o uso do pretérito imperfeito trata de um distanciamento necessário para o leitor, e que ocorre, desse modo, não um distanciamento temporal, mas espacial, não num sentido temporal preciso.

Narrar uma história conforme a ordem cronológica, para o crítico, “significa contar o passado quando ele era presente e aguardar que o futuro se faça atual para falar do mesmo” (POUILLON, 1976, p. 78). A cronologia do romance é construída do interior, da sucessão de presentes que a constituem conforme foi vivenciada. Passado e presente, todavia, podem ter atribuídos diferentes significações, já que são fruto e pertencimento da individualidade. Pouillon observa, ainda que “a realidade do tempo é a do presente, ela é sempre e tão somente uma compreensão deste último e, conseqüentemente, de seu projeto e constante possibilidade de desmoronar” (POUILLON, 1976, p. 98).

Na mesma obra, Jean Pouillon analisa o tempo no monólogo, assunto de especial interesse para o trabalho que ora desenvolvemos. Dentro dos chamados *romances de duração*, encontramos os monólogos interiores. De acordo com o teórico, “um monólogo interior não representa de maneira alguma uma simples seqüência de notações descontínuas; o que nos leva a crer por vezes numa descontinuidade é o caráter radicalmente subjetivo das ligações” (POUILLON, 1976, p. 57). Novamente observamos um paralelismo com as ideias de Humphrey. No monólogo não há decorrência da ordem antes e depois. Enquanto nos romances que são construídos de maneira objetiva o tempo é organizado de modo a fazer com que o leitor compreenda os fatos sucessivos a fim de contar a história, no romance

que apresenta a subjetividade existe o que Pouillon considera o verdadeiro romance do tempo, já que justapõe o tempo da narrativa e o tempo da leitura.

Ao pensar a questão do tempo na obra, Bakhtin não prevê uma separação entre tempo e espaço. A essa relação, chama cronotopo e, em *Questões de literatura e estética*, propõe e analisa alguns tipos. Ao final da análise, observa:

Apesar de toda inseparabilidade dos mundos representado e representante, apesar da irrevogável presença da fronteira rigorosa que os separa, eles estão indissoluvelmente ligados um ao outro e se encontram em constante interação: entre eles ocorre uma constante troca, semelhante ao metabolismo que ocorre entre um organismo vivo e o seu meio ambiente: enquanto o organismo é vivo, ele não se funde com esse meio, mas se for arrancado, morrerá. A obra e o mundo nela representado penetram no mundo real enriquecendo-o, e o mundo real penetra na obra e no mundo representado, tanto no processo da sua criação como no processo subsequente da vida, numa constante renovação da obra e numa percepção criativa dos ouvintes-leitores. Esse processo de troca é sem dúvida cronotópico por si só: ele se realiza principalmente num mundo social que se desenvolve historicamente, mas também sem se separar do espaço histórico em mutação. Pode-se mesmo falar de um cronotopo criativo particular, no qual ocorre essa troca da obra com a vida e se realiza a vida particular de uma obra. (BAKHTIN, 1998, p. 358)

A partir das palavras de Bakhtin, é possível entrever a indissociável relação entre tempo e romance, e, além disso, as especificidades que podem estar presentes em diferentes exemplos do gênero romanesco. Outro importante tópico sugerido é que o romance, enquanto mundo representado, não está, de forma alguma, separado de fato do mundo que representa, é justamente essa proximidade que possibilita a representação do mundo real, o que gera uma interpenetração. Para perceber-se o tempo, para Bakhtin, recorramos à citação de Irene Machado:

O cronotopo foi concebido como uma forma arquitetônica da narrativa que configura modos de vida em contextos particulares de temporalidades. O tempo, para Bakhtin, torna-se pluralidade de visões de mundo: tanto na experiência como na criação, manifesta-se como um conjunto de simultaneidades que não são instantes, mas acontecimentos no complexo de seus desdobramentos. A pluralidade de que fala

Bakhtin só pode ser apreendida no grande tempo das culturas e civilizações, quer dizer, no espaço (MACHADO citado por BASTOS NETO, 2010, p. 215).

Como se pode confirmar, o tempo do romance, para o filósofo, está indiscutivelmente associado ao espaço. Desse modo, no cronotopo, há uma fusão de tempo e espaço que emerge e se faz perceber no discurso literário. Ao explicar as relações espaço-temporais no romance, a partir do conceito de cronotopo, Bakhtin demonstra a percepção que os homens têm do mundo, quando se cria, na literatura, um mundo imaginário que está além dele mesmo. Recorrer aos cronotopos, é uma forma de perceber a imagem de mundo que o sujeito representa, de acordo com o tempo no qual se encontra.

Ainda com relação ao tempo, Stuart Hall observa o seguinte:

Podemos ver novas relações espaço-tempo sendo definidas em eventos tão diferentes quanto a teoria da relatividade de Einstein, as pinturas cubistas de Picasso e Braque, os trabalhos dos surrealistas e dos dadaístas, os experimentos com o tempo e a narrativa nos romances de Marcel Proust e James Joyce e o uso de técnicas de montagem nos primeiros filmes de Vertov e Eisenstein. (...). Assim, a moldagem e a remoldagem de relações espaço-tempo no interior de diferentes sistemas de representação têm efeitos profundos sobre a forma como as identidades são localizadas e representadas. (HALL, 1997, p. 70-71)

O ponto que se impõe diante de tais discussões é a temporalidade frente à subjetividade humana e como se dá a representação, em termos de literatura, de tão truncada questão. Em *Harmada*, o tempo, como veremos, cria certos desalinhos e é problematizado de maneira implícita.

2 PASSEIO INTIMISTA POR HARMADA

O narrador-protagonista inominado de *Harmada* está voltado para dentro de si mesmo, levantando dúvidas acerca de seu lugar no mundo – ainda que isso ocorra de maneira indireta – nem sempre conscientemente, já que a personagem vive “ao sabor do vento”, sem estabelecer planos ou objetivos. Esse sujeito parece não ter raízes, parece solto no mundo. No enredo, o que encontramos se dá através de uma espécie de trajetória, pois, ao invés de narrar fatos ocorridos através da causalidade, o que caracterizaria o enredo tradicional, o narrador expõe suas questões íntimas e seu ensimesmamento diante do mundo durante os acontecimentos que vão sendo narrados, sem que haja entre eles, em primeira instância, um nexos causal. É possível dizer que uma intriga definida, nos termos tradicionais, não existe na obra. “O termo ‘enredo’ ou ‘intriga’ está no sentido de ‘história’ ou ‘episódio’, ou seja, numa narrativa em que a sucessão de acontecimentos predomina sobre o vínculo causal ou a profundidade analítica” (MOISÉS, 2004, p. 146), o que não ocorre neste caso. O romance trata da trajetória de um ex-ator de teatro que vagueia por um país indeterminado até chegar, no desfecho, ao seu fundador, na capital Harmada. Ao conhecermos a trajetória conhecemos algumas das situações pelas quais passa o protagonista, em meio aos seus processos de subjetividade. Vive relações fugazes, interna-se num asilo onde se torna um contador de histórias para os outros internos, e constrói um passado imaginário a partir de uma filha “adotiva”.

No que tange à estrutura, encontramos em *Harmada* uma despreocupação com a linearidade, com a continuidade ou com o desfecho objetivo – é uma narrativa inconcludente, que aproxima o leitor da situação do narrador: o qual questiona sua condição no mundo.

Esse emparedamento, essa incompletude do fluxo narrativo, aparentemente impossibilitado de ir adiante, de ampliar a clareza, reflete um hermetismo na fatura da obra, entremeada por uma sintaxe irregular, assim como a consciência do sujeito que não se encontra. Há, por exemplo, longos trechos que conotam o pensamento da personagem, já que não apresentam pontos finais; períodos tão extensos quanto o fluxo da consciência. A linguagem é atravessada por várias possibilidades, por diferentes usos: ora a oralidade, ora a literariedade, sem que haja, entre elas, qualquer espécie de separação, de esclarecimento, hierarquização ou contradição.

Já na abertura, o leitor se encontra lançado em algum lugar desconhecido, junto com o protagonista: “*Aqui* ninguém me vê. E eu posso *enfim* me deitar na terra. Aproveitar a terra que virou lama depois do temporal” (NOLL, 2003 p. 7, ênfase acrescentada). Os grifos remetem a uma referência anafórica que, entretanto, é inexistente. Essas apresentações bruscas tangem toda a narrativa em mudanças repentinas de espaço e tempo, da perspectiva de observação do narrador. Tais procedimentos passam ao largo da objetividade realista e podem, como se observará, caracterizar o romance pós-moderno de cunho intimista.

Pressupomos que nosso objeto de análise, *Harmada*, apresenta artifícios em sua construção que possibilitam considerá-lo uma narrativa intimista. Tendo como norte as questões levantadas por Humphrey, analisemos como essa assertiva se confirma, já que, num primeiro momento, vários elementos que emergem na narração coincidem com a técnica do fluxo de consciência, a saber, a construção de imagens, metáforas, ausência de enredo e de unidade.

2.1 DA LAMA AO CAOS, DO CAOS À LAMA

Aqui. A primeira palavra da narrativa é significativa sem significado. Adiante, com o desenrolar, nota-se que essa imagem é retomada a partir de outras perspectivas, como na constituição de um ciclo, no qual o narrador protagonista está mergulhado. De acordo com Humphrey:

O principal artifício que os escritores descobriram para descrever e controlar tanto o movimento como a intimidade da consciência foi o emprego dos princípios da livre associação mental. (...) O processo da livre associação provou ainda ser aplicável a qualquer consciência específica de maneira a mostrar um padrão de associação que dependia das experiências passadas do indivíduo e de suas atuais obsessões. (HUMPHREY, 1976, p. 109)

A ausência de referência espacial na abertura da narrativa é apenas aparente, já que faz parte de um conjunto de imagens que vão se delinear na narrativa. A lama – e os elementos que a constituem, água e terra –, também o espelho, podem ser lidos como metáforas presentes no texto.

(...) fomos dar na periferia da cidade, mais exatamente num matagal, e lá você tirou a roupa e começou a passar lama pelo rosto, pelo corpo todo, e começou a dançar uma dança endemoninhada, aquele homem cheio de barro, lama e lodo a dançar pelado à luz da lua naquela pequena clareira do matagal, lembra?

– Não, não lembro, – confessei.

– Lembro que quando entrávamos pelo matagal havia por ali dois caras, (...) o de muletas encostado num tronco, lembra?

– Não, não consigo lembrar...

– Pois eu lembro que depois de um tempo você dançava todo embarrado, os dois apareceram sem cerimônia para olhar (...) lembra que naquela noite levei você para a minha casa?

– Não, não, não lembro...

Pois eu lembro que depois de um tempo em que você dançava todo embarrado, os dois apareceram sem cerimônia para olhar, e o aleijado, veja só, vendia balas, pirulitos, maçãs carameladas, ele apareceu com um tabuleiro cheio de guloseimas pendurado no pescoço por uma tira larga de couro, e os dois ali a olhar, cheios de admiração pela tua dança louca, aquele corpo coberto de lama, pedaços de relva, folhas de árvore, e eu também olhando, sem saber o que pensar daquilo, e olhando a tua dança no meu pensamento fiquei por dias e dias, era primeiro você naquele movimento incessante e frenético, era você depois se acalmando, serenando, com a expressão saciada... foi quando apontei para sua roupa... e você vestiu sem nem tentar tirar um pouco da lama do teu corpo... lembra que naquela noite levei você para a minha casa? Não, não, não lembro... (NOLL, 2003, p. 88-89)

Ao analisar-se a questão, nota-se que a falta de referente no início do texto é apenas aparente. De acordo com Humphrey, podemos considerar que a cena – e a referência à lama – é parte do ciclo que é construído pelo fluxo narrativo. A terra, elemento constitutivo da lama, aparece também em outros momentos do romance, além do terremoto – a terra abalada – que é mencionado em mais de uma cena.

Logo após a perda da esposa Jane e da morte do patrão e sogro, há outra cena em que a lama está presente, quando o protagonista sai de uma partida de futebol. Nesse exemplo, o debruçar na lama surge como uma espécie de catarse¹⁶:

¹⁶ Não nos referimos aqui ao termo relacionado às ideias aristotélicas, mas optamos pela significação contida em Houaiss, que se refere à “liberação de emoções ou tensões reprimidas”.

À saída do estádio meus pés pisam em barro. Vou até próximo de um lago, aqui, nas cercanias do estádio.

Me ajoelho no barro, me deito nele de bruços, o lado esquerdo da minha cara chafurda.

Depois me viro de barriga para cima. Abro a camisa de um golpe, arrancando os botões. Com supremos golpes de força rasgo o que resta da camisa, a calça. Há uma lua, eu vejo.

Agora me levanto sei para onde ir. (NOLL, 2003, p. 36)

Na cena apresentada anteriormente, o amigo Bruce rememora acontecimentos para o protagonista que, em meio a seu delírio onírico, não consegue (ou não deseja) ativar a memória. Essa condição, e a imagem da lama, assim como a presença da água (a liquidez da modernidade) e da terra, como se mencionou há pouco, cria o ciclo que é um dos elementos que constituem o intimismo do romance. Desse modo também o espelho e a imagem do protagonista refletida nele, que o faz criar questionamentos, representam elementos que criam a interioridade e a busca pelo eu.

Me dirigi até este prédio que não tinha mais de dois andares, me olhei no espelho da portaria, vi que eu estava desgrenhado, cabelo e barba por fazer, a camisa rota, gravemente puída na gola, e vi também que precisava dar um jeito naqueles dentes arruinados principalmente na arcada inferior, aquela dizimação que me fazia mastigar apenas com os dentes frontais – e se estes fraquejarem com tanto trabalho?, foi a pergunta besta que ficou no ar. (NOLL, 2003, p.16)

A imagem de si mesmo suscita, no narrador, a procura por sua identidade, por alguém que ainda não sabe ao certo quem é:

Antes de sair me olhei pela última vez no espelho do banheiro. Eu suava muito no pescoço e no peito. Uma gota de suor pendurada no lóbulo da orelha, como se um brinco. Eu era um homem por assim dizer sem nada que pudesse ofuscar: nem os resíduos de clareza de ânimo dos velhos tempos de Jane, nem uma tristeza supostamente natural para aquele momento. (...) Eu era aquele homem no espelho, eu era quase um outro, alguém que eu não tivera ainda a chance de conhecer (NOLL, 2003, p. 40).

Outro elemento que é retomado como um refrão no decorrer do romance é a expressão “Cara oh cara”, que não necessariamente é dirigida a um interlocutor real, mas a um tipo de criação imaginária de um sujeito não descrito, surgido após o evento do terremoto. “Esta representação invisível, é certo, deixava um gosto insuficiente, mas ela me fazia dizer, e repetir: cara, oh cara!” (NOLL, 1993, p. 29). O próprio protagonista explica o uso e desuso da expressão:

Agora, quando pronunciávamos às gargalhadas, cara, oh cara, não conseguíamos mais reatar esta expressão ao seu motivo primeiro, à razão seminal que a fizera entrar nos meus relatos. Cara, oh cara funcionava agora como um refrão, talvez um ímã que puxasse em todos ali um vago mas hilariante ímpeto de coesão. Até que a exclamação perdeu-se no vazio, e tanto, que ninguém mais se deu ao trabalho de lembrá-la. (NOLL, 2003, p. 50)

Outro momento é que podemos ler o refrão é na cena do casamento: “Ela de véu, uma cauda de cetim. Eu, a esperá-la no altar, terno azul-marinho, gravata vermelha, oh cara, meu querido, meu amigo, meu irmão...” (NOLL, 1993, p. 36).

O narrador de *Harmada* é “personagem principal que conta sua própria história” (BROOKS e WARREN, citados por CARVALHO, 1981, p. 52). “Narra de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos” (LEITE, 2002, p. 44). É um sujeito ensimesmado. Ensimesmado e deslocado. Nesse caso, a personagem conta sua própria história, voltado para dentro de si mesmo, sem preocupação com a linearidade ou o nexos causal. Seus registros de consciência surgem de maneira intermitente ao longo da narrativa. Nesse sentido, podemos observar ocorrências das categorias propostas por Carvalho em seu estudo sobre o fluxo de consciência, como o *monólogo interior livre*:

enfim uma nova promessa; talvez a derradeira, aquilo que me animaria a procurar uma forma de sair da vida que eu vinha levando havia tantos anos, sair sim do asilo, levar Cris comigo, procurar meus velhos companheiros em Harmada, apresentá-la a cada um, eu conseguiria esta chance, eu a dirigiria sim, talvez um monólogo, Cris passando os cabelos pelos olhos, como se quisesse friccionar a visão e também ocultá-la, ocultá-la do quê? Cris do quê? ocultá-la da curiosidade malsã dos olhos do público, me diz Cris, Cris com seu olhar agora enfurecido tentando me convencer que a melhor maneira de apresentar aquilo era com este

salto da fera que ela não sabia mais como amestrar, esta disritmia mesmo meu camarada, a qualquer momento posso cair aqui em convulsão (NOLL, 2003, p. 54)

Além dessa categoria, verifica-se o uso da técnica do *solilóquio*, em ocorrências como:

– Hoje vou contar de quando fui concebido. Lembro de tudo, ou de quase, pois há uma espécie de anteparo entre mim e a minha concepção, como se existisse um vidro opaco, não me permitindo visualizar o exato contorno das coisas; mas olhem só: uma convulsão explode, vejo partículas se contorcendo claras, muito claras em meio a uma total escuridão, eu vejo agora uma encarnação terrível, meus amigos, terrível, agora parece que o vidro opaco se quebrou e a coisa aos meus olhos toma forma enfim, é terrível, não cheguem muito perto porque é terrível ver a matéria enfim instalada. (NOLL, 2003, p. 41)

Tem-se um exemplo da categoria técnica da *impressão sensorial* em “Este calor, este calor, eu repetia sentado debaixo de uma sombra, nos arredores do terreiro de galos de rinha, enquanto passeavam em volta galinhas-d’angola, preciosidades do dono do terreiro” (NOLL, 2003, p. 24). Essas observações tornam-se importantes à medida que auxiliam na configuração desse narrador ensimesmado, a quem podemos chamar de *narrador intimista*, uma vez que trata de uma narração que está voltada para o próprio sujeito narrador.

A constante dissolução dos fatos que com ele ocorrem, ou que o circundam, além das elucubrações que o eu realiza acerca da exterioridade, impossibilitam a construção de um passado como um tempo de memórias; sua trajetória passa, assim, a ser delineada pela efemeridade do presente, afastando-se da narração da concepção clássica. Ele não é um narrador memorialista, já que esse protagonista, cujo nome desconhecemos, narra o que vive e não apresenta registros de memória tradicional. Temos aí um narrador “que narra mergulhado na própria existência” (SANTIAGO, 2002, p. 45).

Em sua *História concisa da literatura brasileira*, Alfredo Bosi propõe uma hipótese analítica, para o romance criado desde a década de 30, a partir das ideias da análise sociológica de Lucien Goldmann (citado em BOSI, 2002, p. 392), que categoriza o romance a partir da tensão existente entre este (e seu herói) e a

sociedade. São elas os *romances de tensão mínima*, cujo conflito se dá apenas em termos de oposição verbal ou sentimental, do qual são exemplos algumas obras de Jorge Amado, Érico Veríssimo e Marques Rebelo. Bosi ainda situa, nesse momento, o *romance de tensão crítica*, cujo herói se opõe e resiste às pressões da natureza e do meio social, como as obras maduras de José Lins do Rego e toda a obra de Graciliano Ramos. No *romance de tensão transfigurada*, o herói tenta ultrapassar o conflito existencial pela transmutação mítica ou metafísica da realidade, cujos expoentes exemplares são Guimarães Rosa e Clarice Lispector. Nosso foco se volta, no caso da análise realizada por Bosi, para o *romance de tensão interiorizada*, no qual o herói

não se dispõe a enfrentar a antinomia eu/mundo pela ação: evade-se, subjetivando o conflito. Exemplos, os romances psicológicos em suas várias modalidades (memorialismo, intimismo, auto-análise...) de Otávio de Faria, Lúcio Cardoso, Cornélio Pena, Cyro dos Anjos, Lygia Fagundes Telles, Osman Lins... (BOSI, 2002, p. 392)

A “falta de ação” voluntária citada por Bosi está presente no romance em questão, todo o conflito se dá internamente, ou seja, não há um problema mensurável a ser resolvido; há uma dificuldade existencial que não é solucionada, mas que se torna um questionamento incessante, e esse é o próprio modo de criar uma espécie de resolução, de análise e de exposição do conflito que, na realidade, é interno, trata da subjetividade do protagonista. Esse, um sujeito sem memórias, sem passado, sem registros, sem lembranças – o que não deixa de ser parte de sua flutuação no mundo.

Em *Harmada*, a construção da memória individual e coletiva é determinante na fatura da obra. Isso porque uma das questões centrais no romance é justamente a busca individual pelo pertencimento a um grupo social. A própria construção da narrativa está centrada nessa questão: um sujeito sem memória, voltado para si, que a constrói à medida que o fluxo narrativo se desenvolve.

A ação da memória na narrativa é fundamental. O que está em jogo, além disso, e intrinsecamente ligado a isso, é a identidade cultural, conforme poderemos observar, ou seja, a experiência do indivíduo em suas mais variadas formas no interior de um grande grupo; mesmo que, à primeira vista, pareça tratar-se apenas

de um escrito sobre a sondagem interna. Nesse caso, a individualidade é indissociável do seu exterior que, no romance, dissipa-se na subjetividade pós-moderna, como veremos.

E, se memória e identidade estão intrinsecamente ligadas, há que se observar que haverá então uma modificação na questão da memória¹⁷ na contemporaneidade, seja com relação à memória individual ou coletiva. Para Halbwachs, “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva” (HALBWACHS, 2013, p. 55). A narrativa a que nos atemos neste estudo apresenta um narrador caracterizado por essa diluição e que parece flutuar entre dois tempos distintos¹⁸, o da modernidade e suas convenções sociais estabelecidas, e o da pós-modernidade e seu descentramento. Ficamos conhecendo a incerteza, por meio das andanças sem rumo conhecido, de um sujeito que não sabe exatamente onde está. As relações humanas plurais em que está envolvido o protagonista no decorrer da narrativa são permeadas por fluxos subjetivos e nebulosos, em espaços flutuantes; se há memória, ela é incerta:

Naquela rua luminosa ouvi um eco pausado, de um timbre radioso, movido, pensei, a uma luz ainda mais intensa que a da rua por onde passava, e vi que eu pertencia à próxima lufada de vento, e me preparei (ajeitei a gola da camisa, o meu cabelo) para me deixar levar... Não sei de onde vieram estas palavras, se da memória ou de uma febre momentânea, o que sei é que elas vieram à minha cabeça ao dar meus primeiros passos no fundo pedregoso do rio – lodoso em várias partes. (NOLL, 2003, p. 13)

Observamos ao longo da obra a fugacidade dos acontecimentos, a dissolução dos fatos, a inconcludência, a indeterminação, além da falta de narrar experiências vividas por ele – a falta da criação de uma memória desse narrador. Em raro momento em que ocorrem recordações essas são nebulosas, permeadas por momentos de devaneio, trazidos não se sabe pela embriaguez ou pela condição desse sujeito.

– Bruce, lembra daquela noite no hotel em Nova York, lembra?

¹⁷ Cf. Pollak, Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992.

– Que briga feia, meu irmão...

– A gente tinha bebido copos e copos de bloody Mary, lembra?

– Lembro que quando nós dois subimos para o quarto daquela espelunca havia um troço avesso, um ódio preso que acabou estourando no quarto, entre aquelas duas camas mambembes.

(...)

– Lembro mais – acrescento –, lembro de uma tarde num hotelzinho barato em Washington, você desce até a portaria, vai telefonar para sua mãe muito doente num hospital em Dallas. Você volta para o quarto, diz que ela estava agonizando ao telefone... (...)

– E quando voltamos a Harmada, quase um mês depois, eu e você fomos ao cemitério de Alvedo enterrar as cinzas...

– Eu lembro...

Boa pausa.

(Na calçada, a alguns passos do hotel, a máquina de comprar coca-cola meio torta. Ninguém nas ruas de Washington, feriado de Labor Day. Só a máquina de coca-cola no meio da calçada, fim de tarde. Vou ali, ponho moedas na fenda. Cai a lata. Espero Bruce que foi a Dallas ver a mãe agonizante.)

– Hein? – pergunta Bruce.

– Não, nada – respondo. (...)

– E nunca mais se escutou falar em tremor de terra neste país – disse eu.
(NOLL, 2003, p. 87-88)

Mesmo quando narrados por outro, no caso, Bruce, antigo colega de teatro do protagonista, os raros momentos em que há a emergência de imagens de tempos passados, não se reatam as reminiscências à memória, o que se percebe na sequência do trecho (conforme citação anterior, p. 62). Diante da falha de memória, apesar das tentativas do “outro” de acioná-la, ao insistir em “não lembrar”, o protagonista nos faz levantar a questão: a memória é realmente lacunar ou não existe desejo de reativá-la? A memória individual, ainda que com a colaboração da memória coletiva, como observou Halbwachs, não pode (ou não quer) ser recriada.

No primeiro trecho referido, além da questão da emergência da memória, são perceptíveis vários elementos relacionados aos aspectos pós-modernos. Num mesmo excerto, mencionam-se várias cidades estadunidenses, Harmada e outra cidade, chamada Alvedo. Além disso, a máquina de coca-cola é emblemática do capitalismo e das imagens da pós-modernidade. O trânsito (considerando-se, ainda,

que um ator estaria sempre em movimento graças à característica movente de sua profissão) e a diluição dos espaços fica patente no trecho.

O narrador de *Harmada* não transmite informação nem conhecimento, não transmite suas reminiscências, não registra sua memória. Narra o que vive, sente e imagina. O romance de Noll não mostra conhecimento derivado da experiência; nesse sentido, o narrador se afasta da concepção benjaminiana¹⁹; nele encontramos um narrador que narra a partir do seu interior, da sua existência. Ele não narra *suas* experiências, mas as *cria*, no calor do momento.

Eu, a bem da verdade, jamais preparava as narrativas que desembocavam pela minha boca. O rumo do desenrolar das tramas se dava só ali, no ato de proferir a ação. Aliás, detestava pensar previamente acerca do que teria a contar. Eu me deixava conduzir pela fala, apenas isso, e esta fala nunca me desapontou, ao contrário, esta fala só soube me levar por inesperados e espantosos episódios. (NOLL, 2003, p. 40)

No ensaio “O narrador”, análise de Walter Benjamin sobre a obra de Nikolai Leskov, escrita nos anos 30 do século XX, tem-se uma série de considerações sobre o narrador no decorrer da história, e de que maneira a narrativa estaria em declínio em direção à contemporaneidade. De acordo com Benjamin,

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre estes, existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. “Quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos através de seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante. Na realidade, esses dois estilos de

19 Referimo-nos aqui às concepções sobre o narrador contidas no célebre ensaio “O narrador”, de Walter Benjamin.

vida produziram de certo modo suas respectivas famílias de narradores. (BENJAMIN, 1986, p. 199)

O narrador inominado e ensimesmado de Noll, não se aproxima do marinheiro viajante de Benjamin, tampouco há transmissão da sabedoria através da observação. Da mesma maneira, não está inserido na experiência narrativa do camponês sedentário, pois ele não narra experiências que sorveu de outros narradores, mas cria suas narrativas, enquanto personagem, ou simplesmente constata acontecimentos, enquanto narrador. Ainda, é narrador atuante, não apenas plateia. Com relação às suas histórias, nem as experimenta nem as vê. Não tem uma memória constituída por imagens, antes descreve ou relata superficialmente os fatos. A condição da relação com o outro também aparece conjuntamente à necessidade da criação narrativa, do papel do narrador e da plateia, como se observa no trecho:

Eu já não poderia viver sem o apoio daqueles velhos, pelo menos sem aquilo que me vinha deles, aquilo que estava a vir agora, ali, aquilo a que eu não saberia que nome dar – muitas vezes nesta afetividade toda encarquilhada eu adivinhava mais uma mentira necessária para que eles pudessem continuar vivos, pois demonstrar interesse conjunto por mim auxiliava a mantê-los de pé, e eu, que retornava da letargia, entrava como uma peça-chave nessa batalha por mais um quinhão de tempo de existência; e, assim, por certo surgiram outros espetáculos, novos relatos sobre a escrivãzinha – e lá vou eu, pensei enquanto dois ou três velhos ajudavam a me vestir, um abotoava minha camisa, outro fazia com que as pernas da calça passassem pelos meus pés, tudo porque eu era um ator, um contador de histórias, à noite eu seria a chama ereta em torno da qual eles constituiriam uma platéia animada, expectante, assídua. (NOLL, 2003, p. 46)

Os moradores do asilo fazem-no sentir vivo, sentir-se um indivíduo que tem uma função social, e mais, uma função especial na sociedade, que é a do artista. Por meio da importância dada ao protagonista por sua plateia, cria-se no indivíduo a expectativa, ainda que fugaz, da vida: “o que mais naquelas alturas eu poderia pretender para continuar vivendo?” (NOLL, 2003, p. 47); a conclusão a que momentaneamente chega, graças ao papel de narrador que exerce, é que cumpre uma função: tornou-se “um canastrão”.

Há, todavia, uma escassez presente na narrativa, a escassez da experiência individual, ou da memória individual, e da troca de experiências, da memória coletiva. No caso do protagonista, um agravante se dá, à medida que não é possível precisar, nem seria para ele próprio, o que seria ação e o que seria atuação:

(...) tudo aquilo que eu faço é como se estivesse representando, entende? se pego uma pedra aqui e a levo até lá me dá um negócio por dentro, como se fosse trilhões de vezes mais pesado carregar esta mentira de carregar a pedra do que a própria pedra, não sei se você me entende, mas o caso é grave, acredite. Peguemos qualquer outra situação, não fiquemos só na pedra. Eu e você aqui sabe?, tudo isto que estou a te falar, não acredite em nada, é uma repelente mentira, eu não sou de confiança, não, não acredite em mim. (NOLL, 2003, p. 24)

Dessa maneira configura-se no romance uma narrativa que não apresenta traços de uma memória formada pela vivência e pela observação, mas que, veremos, será criada artificialmente.

3 A ARMADA MEMÓRIA DE *HARMADA*

O narrador protagonista inominado de *Harmada* é um *sujeito* que não se encontra em seu mundo, e parece não se encaixar definitivamente em nenhuma condição social; mas vai criar, como observaremos, toda uma história de vida. A certa altura do romance, enquanto internado num asilo voluntariamente, o protagonista se depara com uma jovem que chega lá após ter mutilado a própria língua. Ao aproximar-se dela, descobre tratar-se de Cris, a quem conhecera ainda bebê, filha de uma atriz de teatro mambembe com quem se envolvera durante algum tempo. Com o passar dos dias, tornam-se bastante próximos e decidem fugir do asilo em direção à capital, Harmada. A intenção é tornar Cris uma atriz de teatro dirigida pelo protagonista. Na primeira peça que montam, a garota personifica o Luto, que se torna personagem.

São acolhidos por Bruce, colega de teatro do protagonista e ali conseguem estabilidade, com o tempo, no teatro e na cidade. Cris arruma um namorado e casa-se, e o narrador se encontrará, de maneira fantástica, na cena de desfecho, com o fundador da cidade, Pedro Harmada.

Nesse ínterim, Cris e o protagonista acabam por “tornar-se” pai e filha. Em determinado momento, durante uma entrevista sobre uma peça, o narrador, levado pela atriz, relembra fatos passados da vida em comum que de fato não ocorreram, mas que são criados naquele momento:

O repórter me olhava. Olhei para Cris, ela então bateu três vezes a mão na outra, simulando um aplauso.

— Perdão — falei olhando para o repórter e para Cris. E eles riram.

— Ele é meu pai — afirmou Cris deixando o braço cair no ar, bem diante de mim, como se fazendo a minha apresentação ao repórter.

Fechei os olhos e vi um velho fugindo num vale deserto, ele fugia arrastando seus pertences envoltos num saco de lona parda. Quando abri os olhos Cris continuava a falar:

— A minha mãe morreu meses depois de eu nascer, e o meu pai me criou sozinho. Ele me levava para os teatros, me deixava dormindo nos camarins, ele conta que entrava em cena temeroso de ouvir o meu choro. Muitas viagens fizemos, eu sempre com ele, por cidadezinhas poeirentas, sabe Deus por quantos buracos fomos juntos. (NOLL, 2003, p. 71)

A criação continua por páginas, enquanto o repórter registra tudo por escrito. O sujeito outrora errante, que agora cria suas memórias em conjunto com uma filha adotiva, já havia tentado colocar-se numa ordem social estabelecida com um casamento, emprego, nas narrativas que fazia aos internos do asilo; todas as tentativas foram, porém, frustradas.

A partir do momento em que aceita sua condição de “pai”, estabelece sua condição de diretor e cria suas memórias, que agora são registradas por escrito, o protagonista parte em direção a uma espécie de conformação social. Ao chegar ao novo apartamento que alugara depara-se com um garoto que descobre ser mudo. A ele narra a história da fundação da cidade:

Levanto as mãos com vontade. Inicio os sinais: conto para o garoto que hoje é o aniversário de Harmada.

É a data em que um homem chega de barco numa praia.

Este homem vem de uma guerra ferido num dos braços.

Ele sai do barco segurando o braço ferido e cai de joelhos. Gotas de sangue na areia.

Ele pensa: nestas terras daqui vou fundar uma cidade. Vou me unir à primeira mulher que encontrar, se for criança espero ela crescer para gerar comigo, é preciso apenas que seja uma mulher e que eu a pegue algum dia em idade de procriar.

(...)

Eu sou Pedro Harmada, grita esperando que alguém o escute.

Eu vou subir aquele morro, ele diz.

E finca no topo do morro uma baioneta solta que lhe restou da guerra. (NOLL, 2003, p. 100)

O garotinho o leva, no dia do aniversário da capital, a um prédio no lado antigo da cidade. Lá se depara, na última cena do romance, com o fundador, Pedro Harmada. Essa parece ser a redenção de um sujeito que se nos apresenta inicialmente como um errante, em busca constante por algo indeterminado e que vai construindo uma memória a partir da ficção e do outro. O mito de fundação, que diz respeito à identidade nacional, parece ser significativo nesse sentido. Um sujeito que

não apresentava reminiscências, de repente se vê como um indivíduo social completo: emprego, família, cidadania, nacionalidade e memória.

Entretanto, toda essa construção parte de um elemento que foge das convenções sociais. Na cena de abertura, o narrador chafurda na lama. A adequação se dá de maneira linear, no sentido cronológico do termo. Quando amadurece, conforma-se. A perturbação desse sujeito é aplacada quando ele se encontra com as convenções sociais estabelecidas e com sua memória, ainda que inventada, que artificial, que não tenha sido de fato vivida por ele. Em *Memória, esquecimento, silêncio*, Michael Pollak observa que:

Nessa construção da identidade (...) há três elementos essenciais. Há a unidade física, ou seja, o sentimento de ter fronteiras físicas, no caso do corpo da pessoa, ou fronteiras de pertencimento ao grupo, no caso de um coletivo; há a continuidade dentro do tempo, no sentido físico da palavra, mas também no sentido moral e psicológico; finalmente, há o sentimento de coerência, ou seja, de que os diferentes elementos que formam um indivíduo são efetivamente unificados. De tal modo isso é importante que, se houver forte ruptura desse sentimento de unidade ou de continuidade, podemos observar fenômenos patológicos. Podemos portanto dizer que a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. (POLLAK, 1992, p. 204)

Os fenômenos patológicos de que trata Pollak parecem estar presentes no protagonista, que não se encontra em seu mundo, em sua interioridade. A ele é permitida a constituição de uma narrativa sobre o passado, porém a contrapelo, como seria de se esperar de um sujeito problemático e atípico, que apresenta uma ruptura e uma visão deturpada com relação a seu mundo. Há, no romance, um processo de construção de identificação. Lembremos que o protagonista é inominado. Ao desfecho ele ainda não tem um nome, mas conhece o nome do fundador, o gentílico e o mito: a representação da identidade é perceptível nos elementos que se referem à pátria. A precariedade da vida desse protagonista, narrada ao longo do romance é, de certa maneira, amenizada no final e pode-se notar que a conformação social é fator determinante para que isso seja possibilitado. Pedro, o fundador da cidade, remonta à pedra fundamental, que se liga, na cena

narrada sobre a fundação, à identidade coletiva, ao sujeito coletivo. Do mesmo modo, na referência à lama, a terra, percebe-se uma referência ao mito de origem, uma espécie de criação e recriação, na recorrência, do homem, relacionada ao corpo, à identidade individual, ao sujeito individual através do retorno ao barro. Uma relação implícita com o versículo bíblico “Do pó viestes ao pó retornarás” (Gen. 3:19).

A ação da memória na narrativa é fundamental, ainda que não se trate de um romance memorialista. O que está em jogo, além disso, e intrinsecamente ligado a isso, é a identidade cultural, ou seja, a experiência do indivíduo em suas mais variadas formas no interior de um grande grupo, mesmo que, à primeira vista, pareça tratar-se apenas de um escrito sobre a sondagem interna. Nesse caso, a individualidade é indissociável do seu exterior que, no romance, é dispersa na subjetividade pós-moderna.

4 NARRADOR PÓS-MODERNO?

No ensaio "O narrador pós-moderno", de Silviano Santiago, que tem como ponto de partida o clássico "O narrador", de Walter Benjamin, encontramos uma análise sobre alguns contos de Edilberto Coutinho, que servem de ponto de partida para se discutir "uma das questões básicas sobre o narrador na pós-modernidade. Quem narra uma história é quem a experimenta, ou quem a vê?" (SANTIAGO, 2000, p. 44). O autor levanta o questionamento acerca da observação do narrador sobre a matéria narrada, ao perguntar se o narrador da pós-modernidade seria aquele que narra a partir de sua experiência ou da observação. Para o ensaísta, entre essas diferentes formas de narrar, coloca-se a questão da autenticidade. A primeira hipótese levantada por Santiago é a de que:

O narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da plateia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante. (SANTIAGO, 2000, p. 45)

Nesse caso, o narrador não está envolvido na ação narrada, que tange uma noção de imagem sendo observada e descrita, como numa vitrine, num "espetáculo". O que se distancia e ultrapassa a ideia do narrador clássico, proposta por Benjamin. Adiante, o crítico levanta sua segunda hipótese:

O narrador pós-moderno é o que transmite uma "sabedoria" que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência. Nesse sentido, ele é o puro ficcionista, pois tem de dar "autenticidade" a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o "real" e o "autêntico" são construções de linguagem. (SANTIAGO, 2000, p. 46)

Desse modo, pode-se notar que o que está sendo colocado em jogo por Santiago é o fato de uma narrativa se tornar autêntica sem necessariamente ter sido vivenciada – nesse caso, a autenticidade se daria através da construção da linguagem. O texto aborda, ainda, o conceito de narrador memorialista, em forma de

distinção entre esse e o narrador pós-moderno. Este é o que deseja narrar a partir de outro, jovem, não através de um “amadurecimento sábio de hoje” (SANTIAGO, 2000, p. 56); aquele seria o narrador exemplar, que relata suas experiências do passado de uma perspectiva madura, fruto de um processo de amadurecimento baseado em equívocos.

Benjamin falava da pobreza da experiência narrativa após a Primeira Guerra. Esse reflexo, no romance, é a falta da possibilidade de se falar de maneira exemplar, já que a experiência, nesse caso, foi solapada pelo horror bélico. O romance pós-moderno trata exatamente dessa falta, tanto enquanto matéria narrada, quanto em termos de sintaxe e estrutura.

A literatura pós-moderna existe para falar da pobreza da experiência (...) mas também da pobreza da palavra escrita enquanto processo de comunicação. Trata, portanto, de um diálogo de surdos e mudos, já que o que realmente vale na relação a dois estabelecida pelo olhar é uma corrente de energia, vital (grifemos: vital), silenciosa, prazerosa e secreta. (SANTIAGO, 2000, p. 56)

Está imposta a questão: “o que é escrever quando não é mais representar? O que se narrar quando, paradoxalmente, não se pode narrar?” (VILLAÇA, 1996, p.9). Desta feita, se estabelecem alguns conceitos, ainda que pontuais, na obra de Santiago, que serão de fundamental importância para a análise proposta. Partiremos dessas considerações para observar o foco narrativo de *Harmada*.

Dissemos que o narrador do romance de João Gilberto Noll é pós-moderno. Tal afirmação é feita com base em certos aspectos que partem, não apenas da óbvia constatação da data de publicação da obra, mas de certos elementos da dita pós-modernidade que estão presentes e que a configuram com essa “etiqueta”. O aspecto a que se volta nesse momento é o foco narrativo.

Como observado anteriormente, o narrador de *Harmada* é personagem principal que conta sua própria história, pois “narra de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos” (LEITE, 2002, p. 44). Em seu enclausuramento parece, a princípio, não se conformar a nenhuma situação ou espaço em que se encontra. Ou, por outra entrada, não consegue se posicionar diante de seu mundo, ainda que, por vezes, faça tentativas que são, entretanto, frustradas. Em suas andanças por rumos desconhecidos

ficamos conhecendo a incerteza de um sujeito que não sabe exatamente onde está. As relações humanas plurais em que está envolvido o protagonista no decorrer da narrativa são permeadas por fluxos subjetivos e nebulosos, em espaços flutuantes. Nela podemos observar o sujeito pós-moderno, em diluição subjetiva, onírica, alucinatória:

Naquela rua luminosa ouvi um eco pausado, de um timbre radioso, movido, pensei, a uma luz ainda mais intensa que a da rua por onde passava, e vi que eu pertencia à próxima lufada de vento, e me preparei (ajeitei a gola da camisa, o meu cabelo) para me deixar levar... Não sei de onde vieram estas palavras, se da memória ou de uma febre momentânea, o que sei é que elas vieram à minha cabeça ao dar meus primeiros passos no fundo pedregoso do rio – lodoso em várias partes. (NOLL, 2003, p. 13)

E em meio a essa diluição é que podemos perceber a imagem do exterior em que está imerso esse narrador errante, através de sua ótica, diante de suas confusões mentais e estados que não sabemos se reais ou imaginários. O discurso do inominado é, ao mesmo tempo, forma e conteúdo: narra o enredo do livro e constrói, através da linguagem, o caráter do texto e da personagem. O texto flui na corrente dos pensamentos e sentimentos deste. Isso se verifica na ausência de parágrafos e no uso diferenciado da pontuação, por vezes inexistente. O protagonista, ainda que de maneira aparentemente mecânica, parece estar sempre em busca de algo não muito bem determinado, que a certa altura, chama de placidez: “eram imagens que sabotavam de alguma forma certa, como dizer, placidez, isto, placidez que eu vinha procurando nos últimos meses” (NOLL, 2003, p. 15). Inserido, nesse sentido, numa realidade social que não o completa, à qual ele é estranho, mas à qual, todavia, conforma-se. As questões de origem e identidade ligam-se às questões do espaço, como se a personagem assumisse (como o ator de teatro) tal identificação. Aliás, é quando o ex-ator de teatro revive sua função que se sente “vivo”. Todavia, ele não narra *suas* experiências, mas as *cria*, no calor do momento.

Eu, a bem da verdade, jamais preparava as narrativas que desembocavam pela minha boca. O rumo do desenrolar das tramas se dava só ali, no ato de proferir a ação. Aliás, detestava pensar previamente acerca do que teria a contar. Eu me

deixava conduzir pela fala, apenas isso, e esta fala nunca me desapontou, ao contrário, esta fala só soube me levar por inesperados e espantosos episódios. (NOLL, 2003 p. 40)

A fugacidade dos acontecimentos, a dissolução dos fatos, a inconcludência, a indeterminação e a falta da criação de uma memória desse narrador, além da falta de narrar experiências vividas por ele, o afastam da concepção de narrador cunhada por Benjamin. Em *Harmada*, não há transmissão de informação. Ele narra o que vive, sente e imagina. A narrativa de João Gilberto Noll se afasta da benjaminiana, pois aqui não há conhecimento derivado da experiência. Assim como na produção automática e seriada dos tempos modernos, o homem se viu privado de exercer suas experiências, o que configura um paradoxo do romance de Noll.

(...) a matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos e que não sabe dar conselhos a ninguém. Escrever um romance significa descrever a existência humana, levando o incomensurável ao paroxismo. (BENJAMIN, 1986, p. 201)

Nesse sentido, encontramos a já mencionada paratopia de Maingueneau; de acordo com ele, a enunciação em literatura só é constituída por meio da própria impossibilidade de se designar a ela um “lugar verdadeiro”. No romance de Noll, temos um narrador que narra mergulhado na própria existência e encontra seu centro apenas no outro, já que o “olhar humano pós-moderno é desejo e palavra que caminham pela imobilidade (...), energia própria que se alimenta vicariamente de fonte alheia” (SANTIAGO, 2002, p. 59).

Assim sendo, no caso do narrador inominado e ensimesmado de Noll, não há uma aproximação ao marinheiro viajante de Benjamin, tampouco há transmissão da sabedoria através da observação. Da mesma maneira, não está inserido na experiência narrativa do camponês sedentário, pois ele não narra experiências que sorveu de outros narradores, mas cria suas narrativas, enquanto personagem, ou simplesmente constata acontecimentos, enquanto narrador. Ainda, é narrador atuante, não apenas plateia. Com relação às suas histórias, nem as experimenta nem as vê. Não tem memória, antes descreve ou relata superficialmente os fatos.

Todavia, há aí um belo exemplo da narrativa que é o relato da escassez da experiência humana e linguística, da escassez da palavra. É justamente através da impossibilidade que o narrador transmite essa escassez. Segundo Walter Benjamin, tal impossibilidade:

É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências. (BENJAMIN, 1986, p. 197)

Podemos, nesse caso, finalmente observar a dificuldade de intercâmbio de experiências entre os indivíduos, que se acentua na pós-modernidade; “à medida que a sociedade se moderniza, torna-se mais e mais difícil o diálogo enquanto troca de opiniões sobre ações que foram vivenciadas. As pessoas já não conseguem hoje narrar o que experimentaram na própria pele” (SANTIAGO, 2000, p. 45). Para Benjamin,

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão - no campo, no mar e na cidade -, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o "puro em si" da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (BENJAMIN, 1987, p. 205)

O sujeito que narra é o indivíduo que *foi lançado* na pós-modernidade, o que causa esse estranhamento na personagem e o emparedamento do fluxo narrativo. Esse narrador não conhece seu lugar. Não tem raízes. Não tem passado e, por conseguinte, seu presente não tem *significação*. É em busca dessa significação que esse personagem se encontra, ainda que de maneira autômata, sem grande consciência dessa necessidade. O ex-ator de teatro parece estar sempre em busca de uma (re)significação no mundo, isso, todavia, não é explícito, ao contrário, ele demonstra insatisfação com a condição a que precisa se submeter, como se nota na cena a seguir:

Saio do consultório, entro no elevador, passo pela portaria do prédio, ou, sei lá, entro no elevador, passo pela portaria do prédio, saio do consultório, pois não interessa a ordem com que eu possa viver o enfado desta armação diária de ir a dentistas, me olhar no espelho de cuecas entre o experimentar uma calça e outra nas exíguas cabines de provar roupas das lojas – olhando as minhas pernas nuas me dá vontade de chamar a vendedora da loja, abaixar a cueca e mostrar o pau, me dá saudades do asilo onde eu não precisava fazer nada disso, nem ir a dentistas, nem experimentar roupas. (NOLL, 2003, p. 63)

O errante sente-se decepcionado ao ver-se sem as devidas ligações humanas – e telúricas – que o façam sentir parte do espaço que ocupa, mas que, todavia, lhe parece desconhecido. A realização e a conformidade vêm com a falsa adoção de uma filha, com o trabalho e, finalmente, no encontro com sua nacionalidade, representada pela figura do fundador Pedro Harmada, na última cena do romance, onde podemos ler o mito de fundação de sua pátria. Sempre permeado pela escassez da linguagem – quem leva o protagonista até o fundador da cidade é, surgida de maneira insólita, uma criança que sofre de mutismo.

Ao problematizar a questão da identidade cultural no momento contemporâneo, Stuart Hall traz à tona as relações do sujeito com a ideia idealizada de Nação. Se na Modernidade o gentílico era confundido com a própria identidade do sujeito e desse modo, necessária, na pós-modernidade essa questão deixa de existir, a partir do momento em que os sujeitos fazem parte de comunidades efêmeras, flutuantes, ou de grupos de interesses, em geral, ligados à sociedade de consumo. Esses sujeitos podem estar em diferentes países num mesmo dia, estar em contato com pessoas de diferentes países simultaneamente, sem sair da roda de seu quarto. O mito da Nação (ao menos no Ocidente) cai por terra, ou melhor, se liquefaz, para usar a metáfora do pensador da “Modernidade Líquida” (Bauman, 2001). Com o advento da tecnologia e da mudança de posicionamento dos sujeitos diante das grandes estruturas organizadoras (se ainda podem ser assim designadas), o conceito tradicional de nação deixa de existir, substituído pelas “comunidades imaginadas²⁰”, o que é causa de estranhamento desses sujeitos.

²⁰ A expressão foi cunhada por Benedict Anderson, na introdução de *Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*: “Assim, dentro de um espírito antropológico,

O protagonista de *Harmada* é despatriado, deslocado, já que não tem as grandes estruturas para se alavancar. Observemos: em dado momento da obra, nos deparamos com uma marcação temporal exata que quase passa despercebida, durante uma conversa do narrador, via telefone, com uma repórter que queria informações sobre seu espetáculo: “A primeira montagem no mundo desta peça foi agora em 82²¹, em Berlim” (NOLL, 2003, p. 80). A essa altura da narrativa já chegamos à conclusão de que o narrador tem cerca de 50 anos de idade. Logo, nascido na primeira metade do século XX; portanto, durante a Modernidade. Na obra percebemos que o protagonista busca – ainda que, quase que inevitavelmente, de maneira frustrada – um modo de se estabelecer socialmente. Primeiramente, indo à capital e casando-se:

Com Jane estou casando hoje, exatamente três meses depois de ela chegar e me apresentar o endereço onde nós dois nos encontrávamos naquele preciso instante. Ela de véu, uma cauda de cetim. Eu, a esperá-la no altar, terno azul-marinho, gravata vermelha, oh cara, meu querido, meu amigo, meu irmão...
A Marcha Nupcial, e lá vem ela, e eu pego a sua mão, depois a festa ao ar livre, a região inteira acorre, dançamos uma valsa (...). (NOLL, 2003, p. 30)

A esposa era a filha do patrão, num emprego burocrático e mecânico no qual o ex-ator “Batia cartas comerciais, relatórios de vendas, pedidos” (NOLL, 2003, p. 30). Mas após a frustração de descobrir a esterilidade e “em questão de horas” perder “o emprego e a mulher” (NOLL, 2003, p. 34), entra em crise e vai parar num asilo; lá, torna-se o narrador de relatos criados à luz do momento, que o fazem sentir-se novamente vivo e digno de ocupar um lugar no mundo: “Eu voltara a ser um ator, eu voltara a merecer aquela casa que me abrigava, merecer a passiva

proponho a seguinte definição de nação: uma comunidade política imaginada - e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana. Ela é *imaginada* porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão, ou sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles”. (ANDERSON, 2008, p.32). [\(deixe esta nota toda na página anterior\)](#)

²¹ A alusão à data específica sugere uma nova possibilidade de leitura que, por ora, apenas apontaremos. *Harmada* poderia ser uma alegoria pós-moderna da ditadura militar, cujos personagens, ao retornarem da anistia (o decreto foi assinado por João Figueiredo em 28 de agosto de 1979 e finaliza em 1985), poderiam ser representados no hiato entre momentos históricos distintos, antes, durante a ditadura, e após seu término. Outra questão que leva a crer que tal leitura seja possível é o fato de o protagonista representar o artista de teatro e mais amplamente o artista, tão perseguido durante o referido período. Nesse caso, o desencontro do sujeito com o tempo e a interioridade seriam reações do indivíduo tentando se adaptar a uma nova realidade político-social que deixou muitos vestígios indelévels.

ingestão que me mantinha em pé” (NOLL, 2003, p. 40). Mais ainda, lá reencontra Cris, uma jovem perturbada que conhecera ainda recém-nascida e a quem “adota” como filha, após fugirem do asilo. O protagonista e sua filha adotiva criam um passado de histórias mirabolantes enquanto montam peças de teatro protagonizadas por Cris. Na primeira delas, a atriz interpreta o papel do Luto.

“– É, voltei para Harmada” (NOLL, 2003, p. 80). Já estabelecido na capital, o narrador vai em busca de um novo lugar para morar, pois estivera hospedado na casa de um velho amigo de teatro, Bruce. Ao chegar a seu novo apartamento, se depara com um garoto apoiado na pia da cozinha. Descobre que ele é mudo e consegue estabelecer comunicação só quando usa de seus dotes teatrais. A criança então o leva pela mão ao lado antigo da cidade, e o narrador conta a ela que, naquele dia, é aniversário de Harmada – quando narra a história de fundação daquela cidade. A constituição do mito de fundação faz emergir a identidade desse sujeito, que está intrinsecamente ligada aos fatores externos, no caso, sociais, e mais, nacionais. De acordo com Hall, “As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações” (HALL, 2011, p. 51). Esse errante precisa de uma comunidade imaginada, onde finalmente descobre seu centro e percebe sua conformação consciente a um espaço ao qual, nesse caso, parece pertencer:

Mesmo assim, viciosamente pensei que providência tomar, mas logo vi que de agora em diante eu precisaria aprender a me incluir no mundo em volta, só isso, e isso não deveria se chamar de covardia, era a única forma de me preservar. (NOLL, 2003, p. 83).

O movimento em direção à capital, em oposição aos lugares abertos e dela distantes, cria uma consciência desse sujeito e seu estar no mundo. Ao encontrar-se novamente na capital, ele se configura como indivíduo, ainda que não identificado por um nome, mas detentor de um gentílico.

Assim se constrói a representação do narrador pós-moderno enquanto sujeito da pós-modernidade. Os aspectos desse momento histórico aparentemente são os motivos que levam o eu-narrador a apresentar tremulações internas. Isso porque o fator externo influencia o sujeito internamente. Nesse caso, o narrador não consegue se estabelecer dentro de uma ordem social que não o domina. Ele precisa

ainda daquela ordem estabelecida, da noção de organização social que, todavia, já não está mais presente. Casamento, emprego formal, constituição de “família”, reencontro de redenção com a pátria através do mito de fundação. Sujeito da pós-modernidade, cindido por um momento que o circunda, mas ao qual ele não parece pertencer, o narrador *inominado* de Noll, busca sua identidade num mundo que já foi solapado. E como encontrá-la, então? Podemos compreendê-lo como sujeito que se encontra num hiato entre esses dois mundos: o mundo moderno e o mundo pós-moderno. É quando acontece o reencontro com as velhas estruturas que ele parece estabilizar-se, pois, quando “se vê a si mesmo”, não representando nenhum papel, perde-se, esvai-se e entrega-se, literalmente, à lama.

Como observamos anteriormente, não poderíamos simplesmente “rotular” o narrador de *Harmada* a partir das noções críticas de Benjamin ou Santiago, pois ele parece encontrar-se num entre-lugar daqueles sugeridos pela crítica. De acordo com as polêmicas e diversas questões teóricas incertas a respeito do Pós-modernismo: o momento atual ainda é um espelho do anterior, ou, ao menos, é reflexo dele. Assim como Noll e sua narrativa caleidoscópica, que reflete o externo no interior da personagem e dispersa a representação em fragmentos.

Não sabemos como ele é, não há descrições a respeito. Apreendemos alguns aspectos através de suas experiências que são, muitas das vezes, falhas ou não causam nesse sujeito nenhuma reação ou consequência. Uma das questões que surgem, ao longo da narrativa, é a da sexualidade. Por vezes simples constatação, por vezes uma cena grotesca, mas sem que haja, por isso, nenhuma consequência, nenhum questionamento, nada a mais; apenas o relato indiferente entremeado ao onírico que lhe é peculiar:

sonhei não me recordo com nitidez o quê, recordo que uma força informe conseguia me tragar, e que embora a princípio amedrontados, isto que me expelia de mim não me tornava propriamente um trãnsfuga mas me dissolvia dentro de uma espécie de passagem que era quente e lembrava não sem um assombro, o gozo sexual, e tanto isso é verdade que acordei no instante exato de uma poluição. Quis confirmar, e toquei na virilha melada. (NOLL, 2003, p. 9)

É evidente que a narração dos fatos sexuais causa grande estranhamento no leitor. Tal condição pode ser relacionada à banalização do sexo na sociedade

contemporânea. Em determinado momento do romance, por exemplo, o narrador “se transforma” numa pele escura na qual não se reconhece. Desse modo seu sexo se transforma em algo animalesco, e a narração que segue é a de um ato sexual com uma fêmea semelhante a ele, que havia se aproximado.

E quando vi meu sexo pronto não tive tempo de me assombrar com a pujança que eu nunca vira antes e fui ali, botei as mãos enormes e escuras sobre as coxas daquela a quem eu ainda nem sabia que nome dar e meti, meti fundo, e ela respondeu com um som mais fundo ainda, que a princípio me assustou por sua vibração tão colossal que chegou a revolver brutalmente as minhas entranhas, mas que num segundo instante trouxe a minha própria voz à tona e eu também urrei com o mesmo timbre impressionantemente côncavo, cheio e monumental... (NOLL, 1993, p. 84)

Há uma escassez e uma incompletude nessas experiências. Se há expectativas, elas não abandonam essa condição. Não há explicações por parte do narrador ou relação de causalidade – há narração de fatos sem aparente nexo causal, muitas vezes com interrupções bruscas da tensão e da inserção de novos acontecimentos. O narrador parece estar sempre em busca de algo indefinido, sem mesmo saber que essa busca acontece. Nesse sentido, observe-se a análise de Adorno:

a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência, que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais (...) (em) uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos (ADORNO, 2003, p. 58)

O protagonista muitas vezes vagueia, a esmo, pela cidade; todavia não poderíamos dizer que é um *flanêur*²², pois ele tampouco observa o que está à volta, sem paixão, apenas vai mecanicamente pela cidade, e, se a experimenta, é circunstancial, não intencionalmente.

– Sim, você me seguiu por Harmada toda, a pé... na época eu praticamente vivia a caminhar e já estava me afastando do teatro, com exceção de você e de duas ou

²² Cf. Walter Benjamin em *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*.

três pessoas e eu não queira mais saber de ninguém, só queria andar pelas ruas, geralmente os passos apressados para simular afazeres de cidadão, e você aí resolveu me seguir para ver aonde é que eu ia, e acabou descobrindo que eu não ia a lugar nenhum, que eu só sabia caminhar a esmo pelas ruas o dia inteiro... (NOLL, 2003, p. 88)

Sendo assim, é possível observar que a interioridade confusa do narrador protagonista não lhe causaria desconforto consciente, em princípio, e o que ocorre, no sentido da busca pela conformação social, seria de maneira inconsciente, uma vez que são as circunstâncias que o levam a se adequar, numa espécie de estoicismo involuntário.

4.1 EXTERIORIDADE E INTERIORIDADE

A condição em que se apresenta o sujeito, no romance *Harmada*, é um aparente movimento especular da situação externa a que está submetido. Ele não se encaixa nos espaços em que se encontra; tal encaixe só ocorre quando ele está representando um papel, não quando ele assume seu próprio papel: “Eu voltara a ser um ator, eu voltara a merecer, merecer aquela casa que me abrigava, merecer a passiva ingestão que me mantinha em pé” (NOLL, 2003, p. 40). Nesse sentido, Silviano Santiago observa que “o sujeito pós-moderno já não fita diretamente, com seus próprios olhos, o mundo real à procura do referente, da coisa em si, mas é forçado a buscar as suas imagens mentais do mundo nas paredes do seu confinamento” (SANTIAGO, 2004, p. 125); nesse caso, o confinamento é interior, da consciência; o referente é praticamente inexistente.

Os aspectos interiores são fator constitutivo do romance, que acontece por conta da subjetividade do narrador, que transmite, ao longo da narrativa, certa sensação de inconcludência, de emparedamento, de hermetismo – reflexos do seu não-lugar no mundo. A obra nos apresenta um sujeito desterrado, que, todavia, apresenta (ou tem a necessidade de) ligações telúricas. Essas ligações podem ser lidas através da metáfora da lama, presente em várias cenas do romance. A lama parece servir como uma espécie de movimento catártico para esse sujeito:

e o que me impressionou então é que no decorrer da nossa conversa você se tornou novamente o homem de antes, nada ensimesmado (...), até que fomos dar na periferia da cidade, mais exatamente num matagal, e lá você tirou toda a roupa e começou a passar lama pelo rosto, pelo corpo todo, e começou a dançar uma dança endemoninhada, aquele homem cheio de barro, lama e lodo a dançar pelado à luz naquela pequena clareira do matagal, lembra? (NOLL, 2003, p. 88-89)

A busca pelo enraizamento perpassa a narrativa, num movimento em direção à capital. Mais de uma vez o narrador se vê impelido nessa direção; é no desfecho que ele encontra uma espécie de redenção, quando se vê diante de sua própria história, ao encontrar, acontecimento que se dá de maneira insólita, o fundador Pedro Harmada, após narrar o mito de fundação ao menino mudo, que encontrara num apartamento recém-alugado. Como se percebe, ainda que de maneira não consciente, o protagonista parece sempre estar em busca de sua identidade, que está intrinsecamente ligada aos fatores externos, no caso, sociais, e mais, nacionais. De acordo com Hall, “As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações” (HALL, 2011, p. 51). Vimos isso na metáfora da lama e na constituição do mito de fundação. Esse errante precisa de uma “comunidade imaginada”, onde finalmente descobre seu centro e percebe sua conformação consciente a um espaço ao qual, nesse caso, parece pertencer:

Mesmo assim, viciosamente pensei que providência tomar, mas logo vi que de agora em diante eu precisaria aprender a me incluir no mundo em volta, só isso, e isso não deveria se chamar de covardia, era a única forma de me preservar. (NOLL, 2003, p.83).

O movimento em direção à capital, em oposição aos lugares abertos e dela distantes, cria uma consciência desse sujeito e seu estar-no-mundo. Ao encontrar-se novamente na capital ele se configura como indivíduo, ainda que não identificado pelo nome, mas pelo gentílico.

Em seu fundamental ensaio "Literatura e cultura de 1900 a 1945"²³ (1965) Antonio Candido propõe que "se fosse possível estabelecer uma lei de evolução da nossa vida espiritual, poderíamos talvez dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo". Guardadas as devidas proporções e realizadas as devidas transposições, sob esse aspecto, as instâncias localismo e cosmopolitismo se interpõem através das formas urbe e periferia. O que observamos em *Harmada* é um resíduo aparente daquilo que o crítico falava, sobre o primeiro, no segundo cinquentenário do século XX. A obra de Noll apresenta o retrato de um sujeito citadino, inserido no contexto da nova ordem do capital, da sociedade de consumo; numa multiplicidade social diluída, de identidade em constante transformação, de isolamento do indivíduo. Todavia, observamos nesse sujeito citadino alguns rastros de uma espécie de experiência residual de um passado histórico de oposição entre rural e urbano, que se apresenta através da necessidade de estar na urbe ao mesmo tempo em que essa lhe é a causa de sua perturbação interna. Para Flora Süssekind, essa urbanização, na literatura:

(...) se evidencia até mesmo em relatos de forte teor regional (...), em histórias de migração e inadaptação social (...), ou nas quais rastros da experiência rural se justapõem por vezes a um cotidiano citadino. Essa dominância parecendo apontar tanto para o fato de a população brasileira ter se tornado sobretudo urbana nesse período, com apenas 30% permanecendo no campo, quanto para uma reconfiguração artística das tensões entre localismo e cosmopolitismo, rural e urbano. (SÜSSEKIND, 2005, p. 11)

Nesse espaço de reconfiguração das tensões localistas e cosmopolitas²⁴ percebe-se, na obra em questão, a representação desse espaço urbano "não

²³ Em nosso trabalho entendemos essa dialética de forma ampla, que surge como reflexo nas formas de contraposição entre arcaico e moderno, rural e urbano, civilização e barbárie, de acordo com nossa tradição literária.

²⁴ Cf. Gilberto Freyre, "o homem vem sendo, de ordinário, um grande esquecido pelos [engenheiros] 'progressistas' e pelos 'modernistas': quer quando levantam Brasília, quer quando constroem caminhões e jeeps que os anúncios dizem ser adaptados aos Brasis mais rústicos. Aos Brasis – às suas estradas mais tropicalmente ásperas – talvez o sejam; aos brasileiros é possível que ainda não sejam, resultando daí deformações de corpo, sofrimentos físicos e até nervosismos perfeitamente evitáveis. Resultam alguns deles de desajustamentos entre máquinas e o homem; entre assentos de trabalho e de viagem e o homem; entre escadas de edifícios – sobretudo entre escadas chamadas de serviço – e o homem. O homem que possa ser considerado racional e o homem quer permaneça, em certos aspectos, não-racional." (FREYRE, 1987, p. 49)

exatamente (através) de representações explícitas, documentais, do urbano, mas da produção de espaços não representacionais e de zonas liminares, ambivalentes, transicionais, da subjetividade” (SÜSSEKIND, 2005, p. 11). Notamos, além disso, os rastros de certa “ruralidade” que parece não estar resolvida para esse sujeito. A capital, a urbe, é ponto de partida e de chegada, de oposição e de conformação, uma espécie de aura do enclausuramento a que esse narrador está submetido em seus espaços, e em suas conseqüentes relações e conflitos com o outro e com a materialidade das coisas – da fratura entre o interno e o externo:

Fiquei assim por algum tempo, parado pensando nos últimos acontecimentos, tentando fazer um balanço sucinto daquilo que acabara de ocorrer, me perguntando se tudo fora composto mesmo por acontecimentos, por fatos que despontam na superfície dos segundos, dos minutos, daquela noite ainda nem tão avançada, ou se tudo não passara de um breve colapso entre a aparência e o íntimo das coisas, o que parecera talvez não fosse (...) (NOLL, 2003, p.14-15)

4.1.2 Sujeito do tempo

Outra questão que se impõe é a do tempo. Nesse caso, o tempo histórico ao qual esse sujeito não se conforma. Ele não se encaixa nos espaços em que se encontra; esse encaixe só ocorre quando ele está representando um papel, não quando ele assume seu próprio “papel”.

Observemos que, de acordo com as indicações do texto, esse narrador tem, em 1982, cerca de 50 anos. Nasceu, portanto, na década de 30. Sendo assim, viveu a juventude num tempo que ainda resistia às organizações sociais, em que os sujeitos estavam protegidos pelas identidades culturais, dentro das grandes estruturas. A narrativa apresenta um recorte na vida desse sujeito de cerca de, no mínimo, 30 anos. Dessa maneira, pode-se crer que tenha crescido e amadurecido junto com a “transformação” ocorrida na pós-modernidade. Esse sujeito se vê diante de um mundo que não estabelece mais aquela organização. É um mundo “globalizado” e esse sujeito não parece pertencer a nenhum grupo. Ele só se sente parte de um grupo quando faz a representação de si mesmo:

eu fui artista de teatro, conhece teatro?, pois é, eu fui um artista, um ator de teatro. E, de lá pra cá, desde que abandonei ou fui abandonado pela profissão, não sei, desde então já não consigo mais fazer qualquer outra coisa, não é que não tenha tentado, tentei, mas já não tento mais, vou te explicar por quê: tudo aquilo que eu faço é como se estivesse representando, entende? [...] Eu e você aqui, sabe? tudo isto que estou a te falar, não acredite em nada, é uma repelente mentira, eu não sou de confiança, não, não acredite em mim. (NOLL, 2003, p. 24)

É perceptível que os aspectos da pós-modernidade na realidade são os motivos que levam o eu narrador a apresentar essas tremulações internas. Isso porque, como dito inicialmente, o fator externo influencia na construção da obra. Nesse caso, o narrador não consegue se estabelecer dentro de uma ordem social que não o domina. Ele precisa ainda daquela ordem estabelecida²⁵, da qual é nativo; da noção de organização social que já não está mais presente. O conflito interno do narrador é subjacente a fatores do mundo social bifurcado ao qual está desconcertadamente submetido. Dessa maneira, extrínseco e intrínseco compõem dialeticamente a narrativa, interiorizando dados sociais e subjetivos à estrutura, à fatura da obra, o que resulta na mencionada reconfiguração da dialética que, vale constatar, não está vencida em nossa literatura, mas surge, como vimos, a partir de novas formas.

O protagonista inominado é um sujeito que não consegue inserir-se em seu mundo sócio-histórico, o que fica evidenciado no fluxo narrativo, enquanto realização literária. Prescindindo, assim, da ideia de disjunção psicológico/social, e focando o texto como realização literária, nos termos de Candido:

Não se trata mais de ver o texto como algo que se esgota ao conduzir a este ou àquele aspecto do mundo e do ser; mas de lhe pedir que crie para nós o mundo, ou um mundo que existe e atua na medida em que é discurso literário. Este fato é requisito em qualquer obra, obviamente; mas se o autor assume maior consciência dele, mudam as maneiras de escrever e a crítica sente necessidade de reconsiderar os seus pontos de vista, inclusive a atitude disjuntiva (tema a ou tema b; direita ou esquerda; psicológico ou social). Isto porque, assim como os próprios

²⁵ Ao longo da narrativa ele tenta, de maneira muitas vezes frustrada, estabelecer-se dentro dessa ordem, com o casamento e o emprego formal, com a falsa adoção da filha, com a volta ao teatro e com a estabilização financeira após a volta para a capital e, finalmente, com o insólito encontro com sua pátria.

escritores, a crítica verá que a força própria da ficção provém, antes de tudo, da convenção que permite elaborar os "mundos imaginários" (CANDIDO, 1989, p.141)

Em meio ao fluxo narrativo subjetivante do protagonista, se entrecruzam e paralelizam essas duas instâncias, coexistindo enquanto espaço-tempo hodierno (pós-modernidade) e espaço-tempo residual (modernidade) – de certa feita fantasmagórico, já que resquício do passado. Esse impasse impregna interiormente o sujeito, impossibilitando sua vivência em plenitude.

É possível, então, notar em que medida o narrador intimista, ensimesmado, pode retratar, ou, antes, representar a sociedade em que está inserido, a partir da subjetividade do protagonista, e, desse modo, considerar que a dicotomia representação social X representação psicológica não se configura, já que essas duas expressões acontecem de maneira simultânea no interior da obra em questão. Assim percebe-se como a narrativa de natureza intimista pode funcionar como representação social e como essa narrativa é consequência de seu tempo histórico, a partir de um discurso de natureza individual, ou seja, percebe-se de que maneira essa modalidade narrativa pode representar uma espécie de discurso identitário de nação, e ainda, a que ponto a experiência individual pode representar a experiência coletiva – entendida como representação do sujeito –, em termos pós-modernos.

Em *Harmada* João Gilberto Noll apresenta-nos a imagem do exterior filtrada por caleidoscópio subjetivo que a dissipa, mas que permite, a partir justamente do não ver, entrever seus contornos.

5 VARIAÇÕES SOBRE UM MESMO TEMA

Ainda que a intenção primordial desse trabalho não seja realizar literatura comparada, a fim de corroborar nossas afirmações analíticas acerca do romance *Harmada*, realizaremos, a partir de agora, algumas observações sobre alguns outros romances. Tais obras, como se observará, apresentam semelhança, em alguns aspectos, com nosso objeto de análise e nos auxiliam em sua leitura e compreensão. Aproximar os romances de diferentes autores e escritos e publicados em momentos diversos implica uma tentativa de demonstrar, através da análise dos textos, que a narrativa de Noll não é inédita, mas está inserida numa espécie de corrente, que prima pela representação literária, ou, a transformação da consciência e da incerteza em linguagem literária.

5.1 MALONE MORRE, O INOMINÁVEL

Samuel Beckett, considerado um dos escritores mais influentes do século XX, é autor de três romances que ficaram conhecidos como a trilogia do pós-guerra. São eles: *Molloy* (1947), *Malone morre* (1947) e *O inominável* (1949). Destes, interessam para nossa análise os dois últimos.

Na sequência da trilogia, é possível verificar que cada voz narrativa está relacionada à anterior ou à seguinte, e, no inominável, percebe-se uma voz por trás e para além de todas as outras, mas que nada afirma com certeza, à exceção do ruído da mente.

Já nas primeiras linhas do romance é possível perceber a incerteza que permeia a narrativa.

Estarei em breve apesar de tudo completamente morto enfim. Talvez no mês que vem. Será então o mês de abril ou de maio. Pois o ano avançou pouco, mil pequenos indícios me dizem isso. (BECKETT, 2014, edição Kindle)

No trecho ocorre, simultaneamente, oclusão e demonstração do jogo que se inicia. Há certeza da morte, mas permeada de incertezas: um tempo que “talvez” seja em breve, num ano que “avançou pouco” (quando?), e de que há “mil pequenos indícios”, dão conta da imprecisão presente no texto. Existe um moribundo que vive,

não se sabe até quando. Desamparado em seu quarto, o homem à espera da morte vai criar histórias baseadas nos objetos que estão ao seu redor. Malone não demonstra qualquer intenção de esclarecer sobre o que ocorrera antes do início da narrativa. Limita-se a anunciar que está ali apenas esperando morrer. Enquanto isso, contará histórias de um homem, de uma mulher, de um objeto e de um animal. Em *Malone morre*, a narração é utilizada para preencher o silêncio (narrar para viver). A certa altura, Malone tenta contar para si mesmo a história de um jovem de nome Sapocat, ou simplesmente Sapo, que não se adapta ao mundo de seus pais de classe média, e fica a perambular pelos campos. "O mercado. A disparidade das relações entre o campo e a cidade não poderia passar despercebida ao bravo rapaz" (BECKETT, 2014, edição Kindle).

É apenas quando Malone, além de renunciar às convenções sociais e consegue encontrar uma correspondência entre o vaguear incerto de Sapo e sua hesitação narrativa, que é capaz de prosseguir. O tom da narrativa passa do jocoso para o lírico, quando a personagem abandona a crença na história, contada para ele mesmo e volta-se para sua interioridade. Malone inicia a narrativa já explicitada traçando um plano, um programa, como chama, para preencher a passagem do tempo. Planeja e executa. A narrativa, em primeira pessoa, repleta de interrogações, passa para a terceira, quando o narrador se torna narrador dentro da narrativa: ao contar, inicialmente, a história de vida de Sapocat, Malone age não só como criador, já que intervém no processo, incluindo seus comentários, mas também como criador.

Ao prefaciar *Malone morre*, Ana Helena Souza observa que Malone é o contador de histórias assumido da trilogia, "mesmo que tenha decidido escrever por ter a memória curta" (SOUZA, 2014, edição Kindle).

Não responderei mais perguntas. Tentarei também não mais fazê-las. Vão poder me enterrar, não me verão mais na superfície. Daqui até lá vou me contar histórias, se puder. Não será mais o mesmo tipo de histórias que antigamente, é tudo. Não serão histórias nem bonitas nem feias, calmas, não haverá mais nelas nem feiura, nem beleza, nem febre, serão quase sem vida, como o artista. (BECKETT, 2014, edição Kindle)

Assim como Malone, o protagonista inominado do romance *Harmada* nos apresenta uma narrativa recheada de incertezas. Há o perambular, há o contar histórias para se manter, para se sentir vivo. Assim como em Noll, em Beckett o narrador se encontra em um asilo. Não se sabe muito bem como fora parar lá. Ou seja, há um paralelismo inegável entre as obras; poderíamos chamá-lo de reflexo. Malone demonstra sua incapacidade em ordenar a narrativa de maneira clara e organizada, além de insatisfação com o ato de narrar, que interrompe cada vez mais frequentemente para tecer comentários de menosprezo sobre o processo de criação. Interrupções que, por vezes, fazem-no mudar o rumo da narrativa, como em “Sapo não tinha amigos. Não, assim não dá” (BECKETT, 2014, edição Kindle).

As mudanças bruscas, a falta de explicação e de nexos causais em *Malone morre* também repetem-se em *Harmada*. E, se Malone narra conscientemente, é o mesmo que o protagonista inominado faz enquanto narra as histórias criadas aos companheiros de asilo. É um narrador com plateia, é um ator de teatro. Malone é um narrador que narra para si mesmo. Questionamentos múltiplos, internos e sobre o espaço que circunda as personagens e que surgem, aparentemente sem motivação, ocorrem nos dois romances. Malone é, sem dúvida, assim como o inominado, um narrador intimista. E, se o próprio narrador de *Malone morre* está em um asilo, não é diferente o que ele fará com Sapo, já na idade madura, agora rebatizado de Mcmann. Com o tempo ele se interessa por sua enfermeira, Moll (homônima da personagem de Defoe), e consumam o ato sexual, que é, como em Noll, representado de maneira grotesca e sem filtros, quebrando as convenções “românticas” de amor. A memória é também um fator presente na narrativa de Beckett. A palavra faz a memória de Malone surgir. Em *Harmada*, a palavra cria a memória.

O *tédio* é uma sensação que ronda a narrativa; tanto que a palavra aparece em diversos momentos. “Tédio mortal”; “que tédio”; “(...) sempre me sobrecarregaram, gemendo de tédio, depois os matava, ou tomava o lugar deles, ou fugia” (BECKETT, 2014, *passim*). Em *Harmada*, parece haver um tédio impregnado no sujeito que narra. A indiferença aparente por aquilo que ele emite dá a transparecer essa situação. O cotidiano, com o qual ele parece não se importar, demonstra a lassidão da personagem:

Antes de sair me olhei pela última vez no espelho do banheiro. Eu suava muito no pescoço e no peito. Uma gota de suor pendurada no lóbulo da orelha, como se um brinco. Eu era um homem por assim dizer sem nada que pudesse ofuscar: nem os resíduos de clareza de ânimo dos velhos tempos com Jane, nem uma tristeza supostamente natural para aquele momento. Eu via em mim naquela hora um homem sóbrio, tentando soprar para fora do meu ombro a poeira das intempéries que eu conhecera até ali. Eu era aquele homem no espelho, eu era quase um outro, alguém que eu não tivera nada ainda a chance de conhecer. (NOLL, 2003, p. 56)

O tédio está impregnado na vida do narrador, bem como na vida do narrador de Beckett, que narra para espantar o tédio da vida. Representam, ambos, a falta de sentido, em última instância, a dissolução do mundo.

Já no último romance da trilogia de Samuel Beckett, *O inominável*, a lógica realista, se é possível dizer assim, é completamente esquecida. No romance há apenas uma voz. A narrativa é gerida por um narrador que ocupa um espaço indeterminado. Ele mesmo não sabe se localizar, tampouco distinguir se ocupa algum espaço. Está mantido num lugar indefinido, por vezes claustrofóbico, por vezes de proporções ilimitadas. Nem mesmo a sua forma é por ele conhecida, quando inicia o romance. Mais tarde se perceberá como uma esfera a que faltam órgãos e membros, como um ovo. Não sabe também quem é ou o que deve fazer. A abertura do romance é caótica:

Onde agora? Quando agora? Quem agora? Sem me perguntar isso. Dizer eu. Sem o pensar. Chamar isso de perguntas, hipóteses. Ir adiante, chamar isso de ir adiante. Pode ser que um dia, primeiro passo, vá, eu tenha simplesmente ficado, no qual, em vez de sair, segundo um velho hábito, passar o dia e a noite tão longe quanto possível de casa, não era longe. Pode ter começado assim. Eu não me farei mais perguntas. (BECKETT, 2009, p. 29)

Nada se estabelece. Nenhum elemento básico da narrativa fica claro. O “agora” remete a uma referência inexistente de tempo, espaço e personagem. Há exatamente um movimento contrário ao nexo realista, ao quebrar com a expectativa da apresentação dos elementos básicos do romance, já em seu início. Levantam-se hipóteses, apenas. Do mesmo modo, ainda que de maneira não tão contundente, a

inexistência de referência no início de *Harmada* está presente, o que irá reverberar ao longo da narrativa. Há, entretanto, em *O Inominável*, o predomínio do tempo presente nas falas da voz narrativa, monologicamente.

O romance se desenvolve enquanto o falante se concentra em si mesmo, em sua condição de indefinição e fragmentação, permeada por momentos que narram histórias de personagens de existência movediça, abruptamente abandonadas, porém. Isso também ocorre em *Harmada*. Comentários que são feitos e repentina e bruscamente há mudança de assunto, ou se insere uma reflexão totalmente desligada da ideia anterior. A voz narrativa de *O Inominável* se caracteriza como mediadora de discursos externos a ela, e tenta nomear os donos das vozes, de Mahood e Worm. O *inominável*, no entanto, não consegue constituir para si uma identidade. Evidentemente, estamos aproximando esta ideia ao fato de o narrador de *Harmada*, a quem chamamos *inominado*, também não tem identidade (ainda que ela se construa ao longo da narrativa por modos não convencionais, ele não deixa de ser *inominado*). Em *Harmada* e em *O Inominável* percebemos discursos instáveis, que, no segundo, chegam ao ápice da problemática narrativa, pois a subjetividade se perde na linguagem, nas vozes narrativas que não constituem um indivíduo que narra: “(...) é preciso continuar, então vou continuar, é preciso dizer palavras, enquanto houver, é preciso dizê-las, até que elas me encontrem. Até que elas me digam, estranha pena, estranho pecado, é preciso continuar” (BECKETT, 2009, p. 184-185). Em *Harmada*, por sua vez, há um sujeito específico que narra, o sujeito de um tempo determinado, que o identifica e problematiza, diferindo, portanto, daquele no aspecto da dispersão narrativa e da construção da identidade.

5.2 O LOBO DA ESTEPE

Os questionamentos realizados indiretamente pelo ator de *Harmada* aproximam-se dos questionamentos de Harry Haller, protagonista de *O lobo da estepe*, de Hermann Hesse. Este também parece ser um sujeito que não encontra seu lugar no mundo e que, assim como nosso protagonista, está “preso” entre dois mundos – ou dois tempos – nos quais parece não se encaixar:

O que chamamos cultura, o que chamamos espírito, alma, o que temos por belo, formoso e santo, seria simplesmente um fantasma, já morto há muito, e

considerado vivo e verdadeiro só por meia dúzia de loucos como nós? (HESSE, 1998, p. 42).

O lobo da estepe é narrado por Harry Haller, o protagonista do romance, em texto encontrado por um conhecido de Haller, mais especificamente, pelo sobrinho da senhora em cuja casa morou por algum tempo. A narrativa cobre o tempo em que ali viveu. Harry Haller é um homem de meia-idade, cuja admiração por Mozart, Handel, Wagner, Goethe e Novalis reflete desejo pelo sublime e puro, mas que em princípio fica no devir, já que a vida lhe exige apenas o cotidiano, o ínfimo, o insignificante. Há no protagonista um lado animalesco, de insatisfação com o que o rodeia:

Era uma vez um certo Harry, chamado Lobo da Estepe. Andava sobre duas pernas, usava roupas e era um homem, mas não obstante era também um lobo das estepes. Havia aprendido uma boa parte de tudo quanto as pessoas de bom entendimento podem aprender, e era bastante ponderado. O que não havia aprendido, entretanto, era o seguinte: estar contente consigo mesmo e com sua própria vida. (HESSE, 1998, p. 48)

O desentendimento de seu lugar é a causa da confusão interna da personagem:

Cada época, cada cultura, cada costume e tradição têm o seu próprio estilo, têm sua delicadeza e sua severidade, suas belezas e crueldades, aceitam certos sofrimentos como naturais, sofrem pacientemente certas desgraças. O verdadeiro sofrimento, o verdadeiro inferno da vida humana reside ali onde se chocam duas culturas ou duas religiões. Um homem da antiguidade, que tivesse de viver na Idade Média, haveria de sentir-se tão afogado quanto um selvagem se sentiria em nossa civilização. Há momentos em que toda uma geração cai entre dois estilos de vida, e toda a evidência, toda a moral, toda salvação e inocência ficam perdidos para ela. Naturalmente isso não atinge a todos da mesma maneira. Uma natureza como a de Nietzsche teve de sofrer a miséria da época atual há mais de uma geração antes da nossa; tudo quanto teve de suportar sozinho e incompreendido é o mesmo de que hoje padecem milhares de seres humanos. (HESSE, 1998, p. 26)

Um desses milhares é, com certeza, o próprio narrador. O trecho é representativo da problemática que oprime o sujeito que está submetido a uma condição que lhe causa estranhamento. O sentimento de estar perdido entre dois mundos é outro ponto nevrálgico da personagem, a transição entre o velho e o novo: a burguesia que odeia mas da qual sente necessidade e a liberdade por que tanto anseia porém teme. Enquanto não é capaz de escolher um caminho, sofre. E tenta continuamente alçar-se para algum dos lados, procurando pertencer a algum lugar, todavia, sem lograr êxito.

O narrador-personagem, cuja ideia fixa é o suicídio, conhece Hérmine, que lhe mostra o Teatro Mágico e põe Haller em contato com novas possibilidades e novos prazeres, dos quais antes, não havia expectativa. Ao receber, de um ambulante, um panfleto intitulado “Tratado do Lobo da Estepe”, Haller identifica uma reflexão sobre si mesmo e a natureza humana, que é multifacetada como a dele. Até então, ele acreditava que sua natureza era bipartida – homem e lobo, mas deste momento em diante passa a conhecer novas sensações físicas e intelectuais. Com quase 50 anos, Harry Haller é forçado a se abrir para conhecer tudo o que rejeitou por toda a vida. A multiplicidade da natureza humana é confirmada no Teatro, local em que ocorre uma viagem interior regada a drogas e alucinações.

É possível traçar paralelos entre os cinquentões de *O lobo da estepe* e *Harmada*, já que ambos, enquanto sujeitos sócio-históricos, não conseguem aderir ao tempo em que estão inseridos, insatisfeitos e deslocados. No entanto conseguem realizar, a partir do teatro – como espectador em Hesse e atuante em Noll – uma espécie de conformação, ainda que distorcida, no interior do mundo social em que vivem. Reconhecem um sentido, uma possibilidade de adequação por meio de acontecimentos inusitados, mas que, simultaneamente, os fazem sentir-se como sujeitos adequados à história.

5.3 FRONTEIRA

Outro inominado que surge na literatura, dessa vez na década de 30 do século XX, é o narrador da obra de estreia de Cornélio Penna, *Fronteira*, de 1935.

Trata-se de um romance em primeira pessoa, cujo narrador inominado e intimista narra a partir das páginas de um diário.

Um exame pouco minucioso do romance faz-nos atentar para certos elementos da ambiência que parecem não servir apenas de pano de fundo, de cenário, mas de uma espécie de essência propulsora do questionamento, do fluxo subjetivo do sujeito narrador. Inserido num espaço ao qual parece não pertencer, o narrador inominado é emparedado por um conservadorismo religioso provinciano, resíduo de um passado histórico incongruente, transformado em imagem fantasmagórica, que provoca o estranhamento do sujeito, e o deslocamento da narração, de um conflito simultaneamente externo e interno para a busca da compreensão do espaço.

Olhei para a janela, vi que a lua me espreitava através das folhas trêmulas da mangueira, que a tapava, como pesada cortina.

– O seu mal – prossegui, como se tivesse alguém ao meu lado – o seu mal é transpor o objeto e o fim de tudo, e dar-lhe uma significação, uma *intenção* remota e pouco sensível aos outros. (PENNA, 1958, p. 130, ênfase no original)

Nesse sentido, a análise pode demonstrar como a experiência individual, subjetiva, pode representar a experiência coletiva, uma espécie de discurso identitário, pois a obra de Cornélio Penna “trata especificamente do Brasil – se são fantasmas que povoam seus livros, são fantasmas brasileiros” (BUENO, 2006, p. 548).

Ao focalizarmos apenas uma parcela dos acontecimentos – o que o narrador permite que vejamos, ou, o que ele vê e narra através de suas confusões internas – há uma oposição imediata ao narrador realista e seu retrato de um mundo explicado: a realidade torna-se borrada, e uma instabilidade, enquanto causa e resultado, simultaneamente, se instala. Sendo assim, o que se busca aqui é um tipo de representação da sociedade não como movimento especular, mas a partir de uma espécie de caleidoscópio subjetivo que a dissipa, não apenas no sentido em que a fragmenta enquanto elemento da narrativa, mas que é causa de um deslocamento narrativo, de um conflito, de uma fratura entre externo e interno, a partir da incorporação de elementos sociais ao discurso ficcional de cunho intimista.

A realidade apreendida e refletida pelos sentidos, a partir do espaço de *Fronteira*, não é um elemento “*isento à passagem do tempo*” (LIMA, 2005, p. 60, ênfase no original), ao contrário, parece justamente ser reflexo desse tempo, submetida a esse tempo, a esse espaço.

O passado povoa as páginas de *Fronteira*, tanto no que diz respeito à presença de acontecimentos históricos presentes na narrativa, quanto como elemento que incorpora a atmosfera de mistério que a envolve – donde surge o deslocamento, o estranhamento do sujeito-narrador em relação ao passado e ao presente, um questionamento contínuo ao longo da narrativa. A relação entre o narrador e as outras personagens, tampouco levam a esclarecimentos, antes, a novos questionamentos a partir das relações com o outro.

O antigo casarão, com as janelas sempre cerradas, localizado na cidadezinha de Itabira, entre as montanhas de Minas Gerais, com suas calçadas de ferro e suas minas de ouro abandonadas, faz configurar uma espécie de inércia do narrador que, *a partir* desse espaço, impossibilitado de sair de si, em suas relações e conflitos com o outro, registra seus confusos traços introspectivos. A fantasmagoria representada por uma natureza devastada pelos vestígios da exploração econômica, numa sociedade decadente, entrecruza aspectos internos e externos, o que já é evidenciado na abertura do romance, no primeiro capítulo “do diário”:

As montanhas negras, escorrendo chuva, apagadas pelo denso nevoeiro que sobe da terra, calçada de ferro e também negra, caminham aos meus olhos, lentamente, como em sonho sufocante.

Leio, em minha memória preguiçosa, um grande cartaz com dizeres em inglês e que aparece de surpresa na escuridão, indicando a entrada das minas de ouro abandonadas. O vale de pedra, nu de árvores, engolfa-se na noite, ameaçador.

Nenhuma ambição dava vida àquele lugar de mistério (PENNA, 1958, p. 10).

O sujeito olha para o passado, para os resíduos de um passado promissor, e tem dificuldades de compreender o presente, que se transforma em “sonho sufocante”. O elemento externo, telúrico, surge como causa da inquietação onírica do narrador. O narrador inominado parece retomar a angústia do passado que aprisiona e sufoca, quando faz o movimento da capital de volta à província, “como

alguém que volta da prisão para o país natal” (PENNA, 1958, p. 9), pois “lá na grande cidade onde (...) estava, o passado devia ter cessado sua fuga, e, assim imobilizado, fazia (...) apenas pressentir sua volta” (PENNA, 1958, p. 40). O episódio em que o narrador dialoga com um colega que conhecera no casarão, que se torna uma espécie de seu confidente, transcrito a seguir, torna compreensível essa proposição, quando faz irromper o desacordo entre a implantação de modernização, seus efeitos econômico-sociais e os hábitos e credences populares da província:

– Porque esta é uma cidade sem alegria – (...)

Por toda a parte o homem conseguiu por a nu as suas pedras de ferro, negras e luzidias. E sobre elas construíram suas casas, onde as famílias degeneram lentamente, e em cada uma está a loucura à espreita de novas vítimas.

“Ande a noite por aí, por essas ruas letárgicas, por entre esses intermináveis postes de luz elétrica, que clareiam com silenciosa pompa, misérias e ruínas, e ouvirá gemidos, tosses, uivos e gritos alucinantes, ouvirá, *realmente*, tudo isso, como se percorresse as alamedas de um grande hospício, por entre seus pavilhões gradeados.”

Já observou a voracidade sinistra dos mendigos, em contraste desesperado com a sobriedade dos ricos? Conhece, com certeza, Sinhá Coura, “porque canto no côro” como explicam os nossos caipiras? Já estive com a mulher do “seu” Zé Júlio, que tem um cancro enorme, aberto em flor, a devorar-lhe a perna, porque uma mulher de xale preto na cabeça, verteu água atrás da porta de seu quarto? (PENNA, p. 152, ênfase no original).

A introspecção é elemento continuamente presente em *Fronteira*. O ensimesmado narrador-protagonista, através de fragmentos de memória da transcrição de um diário – que, entretanto, não apresenta as características comuns ao gênero –, nos mostra uma narrativa rodeada por um clima de mistério e inconcludência, que passa ao largo da objetividade realista. Evidentemente, a inconcludência, a introspecção, a não conformação a um tempo e a um espaço que lhe são determinados, são características comuns nos dois protagonistas inominados, de Noll e de Penna. O artifício do discurso e primeira pessoa, o ensimesmamento, a problemática interna que é causada por fatores externos estão presentes nos dois romances. A leitura da obra de Cornélio Penna não apenas

como um romancista católico (a leitura "tradicional" e mais evidente) principalmente em *Fronteira*, vem apresentando um recrudescimento desde o início do século XXI.

O recorte temporal que separa a publicação dos romances *Fronteira*, de Cornélio Penna e *Harmada*, de João Gilberto Noll é de 58 anos. Todavia, parece haver entre eles uma aproximação, quando da leitura, não apenas porque podemos considerá-los romances de tendência intimista, mas porque o exame das obras permite-nos pensar que eles podem funcionar como representações de sujeitos históricos, a partir da introjeção do ambiente, materializada e refletida na experiência do narrador. O primeiro, por apresentar, em meio ao fluxo narrativo e inserido neste tempo histórico, um momento de implantação da modernidade, seus efeitos e choques. O segundo por tratar do sujeito pós-moderno em meio aos distúrbios de uma sociedade diluída e diversa; ambos, através da narrativa introspectiva.

O que é possível notar é que os dois narradores-protagonistas, em meio aos seus processos de subjetivação, parecem, para usar a expressão de Sérgio Buarque de Hollanda, "desterrados em sua terra", uma vez que são sujeitos deslocados em seu espaço (e tempo). A questão externa é concebida nos dois romances a partir desse deslocamento, refletida na narração hermética, nebulosa e delirante, de descolamento da ação e do pensamento do sujeito; da inquietude do narrador diante do que é narrado.

5.4 SARGENTO GETÚLIO

Em 1971, João Ubaldo Ribeiro publica *Sargento Getúlio*, romance em primeira pessoa, cujo narrador é um sargento da Polícia Militar de Sergipe, Getúlio Santos Bezerra. Aparentemente caótica, a organização estrutural do romance de João Ubaldo Ribeiro, com seus deslocamentos de espaço e tempo, e linguagem peculiar, parece conformar-se à espécie de transmutação sofrida, ao longo do percurso, por seu narrador protagonista, Getúlio. O desequilíbrio entre mundos – e a condição do sujeito aí inserido – que, contraditoriamente, dialogam, é internalizado, refletido e materializado na experiência desse narrador. No caso do romance, esse desequilíbrio, cuja amplitude é atingida nos momentos finais da

narrativa, vai sendo gradativa e crescentemente revelado, mostrando que o conflito interno do narrador é subjacente a fatores do mundo social bifurcado ao qual está submetido. Extrínseco e intrínseco compõem dialeticamente a narrativa, interiorizando dados sociais e subjetivos à estrutura, à fatura da obra: “mundos” que se duplicam, enquanto, externamente, fazem irromper o conflito entre um mundo supostamente civilizado e um mundo de barbárie²⁶; internamente, outro duplo, na descoberta, falhada, do “eu”. No princípio um sujeito inconscientemente subjugado, Getúlio vai, à medida que avança a construção do percurso e agigantam-se os problemas que o cercam, criando uma espécie de consciência caótica de sua condição de sujeito no interior de um espaço que não compreende, mas no qual, todavia, está embutido. É uma personagem que vive simultânea e paralelamente nesses dois mundos que coexistem.

Estamos em idos de 1950. É apenas a voz do sargento Getúlio que ouvimos. Estão presentes no veículo, silenciados (ainda que por vezes evocados, apenas) seus interlocutores, o preso, cujo nome não conhecemos, e o motorista Amaro. O monólogo nos apresenta o mundo e a personalidade de Getúlio: um subordinado das autoridades políticas que não conhece outra maneira de resolver os conflitos que não à força e fúria. A violência²⁷ é o meio de resolução e apaziguamento natural e habitual para o sargento.

Getúlio demonstra o desejo de se aposentar, o que, de maneira irônica, levaria o sujeito, que é autor de mais de vinte mortes, a um final pacífico. É esse mesmo sujeito que se vangloria pela vida de assassinatos, que se confunde com um sujeito mais “modernizado”, perspicaz. E considera, graças a essa perspicácia, que já não faz parte do mundo do qual proveio:

Vida mansa, não sabe vosmecê. E eu de vinte mortes nas costas. Mais de vinte. Olhando para mim, não se diz. Mas se eu não sou um homem despachado ainda estava lá no sertão sem nome, mastigando semente de mucunã, magro como um filho do cão, dois trastes como possuídos, uma ruma de filhos, um tico de comida

²⁶ Ao longo da análise a oposição entre esses dois termos pode surgir sob diversas formas, todavia sempre tendo em vista a busca das configurações e reconfigurações da *dialética do localismo e do cosmopolitismo* (Cf. Antonio Candido, "Literatura e cultura" - de 1900 a 1945, in: *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha. 2000) da contraoposição entre arcaico e moderno, rural e urbano, etc.

²⁷ Em relação a um aprofundamento desse aspecto da análise, cf. GIL, F. C. A Narrativa Rural e a Violência em Sargento Getúlio. In: *Terceira Margem*. Rio de Janeiro. Número 21. Ago/dez. 2009.

por semana e um cavalo mofino para buscas as tresmalhadas de qualquer dono. (RIBEIRO, s/d., p. 20).

A maneira como essas duas perspectivas de mundo se sobrepõe para o sujeito Getúlio está impressa em atitudes simultaneamente bárbaras e civilizadas (“Eu sou político, não mato à toa”). Em meio ao fluxo narrativo subjetivante do protagonista, se entrecruzam e paralelizam essas duas instâncias, a da barbárie e da civilidade. Note-se como esse “homem despachado” tem preocupações que, em princípio, não condiriam com a conduta de um jagunço: Getúlio deseja aparar as costeletas e comprar brilhantina, engraxar as botas quando chegar à cidade. É entre a narração de atos de violência extrema que irrompem tais desejos. É à cidade, à capital, que ele precisa chegar para cuidar da aparência exterior, que é o mesmo lugar em que ele não pode manifestar seus princípios morais de jagunçagem, de força física e imposição pela violência.

Dois mundos, dois momentos dominados por valores históricos diferentes, coexistem na figura de Getúlio. Ele mesmo não apenas “flutua” sobre esses dois mundos, mas está mergulhado neles. O protagonista não é, como um cisne baudelairiano, lançado num mundo citadino. Embora não saibamos exatamente quais foram os reais motivos que levaram Getúlio a transformar-se em sargento, sabemos que ele não considerava das melhores a vida interiorano-provinciana da qual proveio. Ao contrário, tirou vantagem de sua esperteza, arditosamente, para integrar-se, por opção, a esse sistema de estruturas urbanas que posteriormente o solapa. Os valores do mundo burocrático, urbanizado já estavam, de alguma maneira, introjetados na personagem.

A organização estrutural do romance de João Ubaldo Ribeiro paraleliza-se à metamorfose sofrida pelo protagonista em seu decurso, trajetória²⁸ entre Paulo Afonso e o fim. O caos apresenta-se apenas na voz do narrador, e isso, como pudemos apreender, acontece gradativamente. Primeiro, vemos uma adequação da voz narrativa ao ambiente, ou seja, um Getúlio mais lógico e racional, adequado às normas citadinas a que estava submetido (sem confundir a característica pessoal da fala sertaneja de Getúlio, caótica por natureza, com o crescimento gradual do caos interior resultante no reflexo da descoberta exterior). O momento da “epifania”, da

²⁸ Getúlio é o estereótipo do jagunço, oriundo de um mundo em que valentia é sinônimo de violência, sem questionamentos acerca da ação e reação, e faz o caminho inverso: do lógico-racional para o fantástico. A travessia de Getúlio é a descoberta do abismo, é o caminho em direção ao fim.

transmutação de Sargento Getúlio para Getúlio Santos Bezerra, como expusemos, é o estopim que faz eclodir a fuga para o onírico, o fantástico; o que é indício e encabeçamento da irracionalidade levada às últimas consequências quando, ao fim, no instante que foge completamente de uma lógica racional, significativamente entrega-se à *terra*.

As relações entre interioridade (mundo subjetivo) e exterioridade (mundo social/histórico) e seus desdobramentos, estão presentes na fatura de um texto que se apresenta dentro de um contexto social e político que ecoa na obra. João Ubaldo Ribeiro retoma e problematiza a matéria rural a partir da ficcionalização de um passado histórico recente, recriando, a partir de um discurso ficcional singular, um mundo que já seria apenas imaginário. Todavia a imagem que vemos refletida é a de um passado residual e fantasmagórico, e, se residual, coexiste, se fantasmagórico, ainda que em declínio, não de todo aniquilado. Nesse sentido, *Sargento Getúlio* seria, assim como *Harmada*, uma espécie de reconfiguração artística das tensões entre localismo e cosmopolitismo, rural e urbano²⁹. Getúlio é *central*, quando está na *periferia* do eu, e é *periférico* quando está *centrado* no eu. Por outra entrada: só lhe é permitido participar do mundo urbano normatizado, do centro, enquanto não se volta a si mesmo reflexivamente, quando é periférico; quando ocorre a reflexão, a centralização em si mesmo, só resta a fuga para o sertão, para a terra, para a periferia, no caso de Getúlio, fuga levada às últimas consequências.

Desse modo, pode-se notar que o hiato que está presente na narrativa de *Harmada*, de um sujeito que está (mal) situado entre dois mundos e que é representado, por isso, e transformado em linguagem, também ocorre em Getúlio. O voltar-se para si, no caso desse, é causa da confusão interna do indivíduo, do sujeito que não pertence a um tempo que, no entanto, é dele. Bem como ocorre com o narrador inominado de Noll. Getúlio, todavia, é nomeado, mas seu nome é um símbolo, não uma particularização de identidade.

5.5 PARALELISMOS

²⁹ A expressão é de Flora Süssekind no ensaio “Desterritorialização e forma literária”, e aqui utilizada, *a priori*, em comparação a certo tipo de romance rural, mais episódico e menos reflexivo.

As análises acima demonstram o deslocamento do protagonista-narrador de uma amostra reduzida, mas significativa, de romances escritos no século XX. Os protagonistas narradores, em diferentes tempos, apresentam reflexões íntimas que levantam questionamentos acerca de seu lugar. Todos parecem estar num entre-lugar: o tempo passado reflete em seus presentes e isso os transforma em indivíduos perturbados e deslocados no tempo.

Os vestígios de certo arcaísmo não mais presente, ou a confusão do sujeito, ou a superação e o desaparecimento do sujeito transformado em linguagem, aparecem nos romances como uma espécie de necessidade de regulamentação que foi solapada pela modernidade/pós-modernidade. A partir das análises dos textos é possível verificar como se dá a reprodução, na personagem, da experiência do ser humano com o tempo: tempo físico e psicológico estão intrinsecamente envolvidos e refletem na narrativa e, por conseguinte, na fatura de obras que representam literariamente sujeitos inevitavelmente submetidos a um tempo histórico, ou externo, ou a uma exterioridade que não lhe cabe.

É interessante observar como obras que estão dispersas no tempo e também no espaço podem, ao mesmo tempo, ser aproximadas de maneira tão contundente. Entre elas, *Harmada* seria a mais recente e, desse modo, é possível pensar em reflexos literários que surgem na construção do texto. Evidentemente não pretendemos discutir aqui a questão da influência, mas é inegável que enxergamos no texto de Noll reflexos de produções anteriores, o que, evidentemente, é esperado na literatura. Mesmo as vanguardas seguem correntes. Tanto no que diz respeito ao modo “confuso” de narrar, quanto da exposição de indivíduos descentrados cronotopicamente, os romances de Beckett, Hesse, Penna e Ribeiro aproximam-nos dos romances de Noll. As técnicas de uso da linguagem nas diferentes obras – que atinge seu ponto máximo em Beckett – podem ser relacionadas, quando tentam refletir o indizível, quando procuram narrar o que é interior: essa questão, a transformação daquilo que não é linguagem organizada em linguagem, e mais, em linguagem literária, é que está desenvolvida em todas as obras, e que em *Harmada*, e não apenas aí, aparece por meio da ausência. O silêncio, ou a aparente desorganização interior, a falta de informação, a sintaxe e a estrutura irregular, a oralidade, são elementos que constroem as narrativas, justamente na suposta

omissão, e é esse modo de narrar que cria o estranhamento e o interesse pela obra e pela representação do indivíduo criado literariamente.

CONCLUSÃO

O sujeito de um tempo vazio é representado no romance *Harmada*. O tempo, afinal, é um elemento fundamental na construção do texto e para a construção de seu sentido. A fim de expandir a compreensão da análise acerca do tempo psicológico, vejamos as considerações de Benedito Nunes:

A experiência da sucessão dos nossos estados internos leva-nos ao conceito de tempo psicológico ou de tempo vivido, também chamado de duração interior. O primeiro traço do tempo psicológico é a sua permanente descoincidência com as medidas temporais objetivas. Uma hora pode parecer-nos tão curta quanto um minuto se a vivemos intensamente; um minuto pode parecer-nos tão longo quanto uma hora se nos entediamos. Variável de indivíduo para indivíduo, o tempo psicológico, subjetivo ou qualitativo, por oposição ao tempo físico da natureza, e no qual a percepção do presente se faz ora em função do passado, ora em função de projetos futuros, é a mais imediata e mais óbvia expressão temporal humana.” (NUNES, 1988. p. 18)

As passagens do tempo, em Noll, estão ligadas ao tempo psicológico. Enquanto podemos perceber, mediante a sucessão ampla dos acontecimentos, que o tempo é linear, não sabemos, enquanto leitores, como são as passagens de tempo, quais são exatamente os fatos que as marcariam, já que o tempo da narração é determinado pelo tempo do fluxo da consciência do protagonista – há reviravoltas bruscas e não explicadas, há mudanças de tom e de espaços, há incerteza com relação à matéria narrada, que não estão submetidos à “diferente (...) ordem objetiva do tempo físico, que se apoia no princípio da causalidade, isto é, na conexão entre causa e efeito, como forma de sucessão regular dos eventos naturais” (NUNES, 1988, p. 18-19).

O foco em primeira pessoa deixa entrever um tempo psicológico que entra em choque com o tempo cronológico, físico, objetivo. Esse traço gera uma possibilidade pertinente de análise: a relação dialética localismo e cosmopolitismo, que não está superada na literatura pós-moderna, apenas reconfigurada – significa dizer que o resíduo fantasmagórico de país escravocrata colonizado, ainda está presente, subjetivamente, na literatura; lembremos que *Harmada* é um romance de 1993. A relação dialética permanece presente em nossa “vida espiritual” (CANDIDO,

2000), reconfigurada – renomeada – e com ares pós-modernos. A aparente introspecção deixa entrever uma questão que não é apenas individual, mas coletiva: o mito de fundação.

A leitura de *Harmada* suscita não apenas a alegoria da fundação de um país, a esquizofrenia de um protagonista que vagueia a esmo, o trabalho com a linguagem que reflete a interioridade, a representação de um sujeito pós-moderno, cuja identidade está diluída no mundo capitalista e globalizado. Ademais, não é apenas a narrativa de um artista, mais precisamente de um ator, em busca de sua identidade (não esqueçamos que ele está à procura de seu lugar enquanto indivíduo de uma sociedade), de um homem de meia-idade, sem raízes ou comprometerimentos.

Harmada é tudo isso, até certo ponto. Não é apenas isso enquanto narra a incessante busca inconsciente de um eu deslocado por uma identidade – lembre-se que o inominado, ao final, não tem nome, mas um gentílico, família, emprego, residência, em suma, é um sujeito, um indivíduo completo. A narrativa é um ciclo que se fecha de maneira fantástica no encontro do protagonista-narrador com o fundador da cidade, Pedro Harmada. Nas cenas finais, é possível relacionar todo o processo pelo qual passa o protagonista durante a trama, às suas confusões de estado, que são reproduzidas através de uma narrativa “não organizada”³⁰ do ponto de vista estrutural, da escassez da linguagem, com sua busca pela regulamentação de sua existência. Assim como o garoto que é encontrado no apartamento da parte antiga da cidade, o H de Harmada é mudo; a palavra Armada remete às forças de guerra³¹, que são representadas pela baioneta que o fundador finca na areia da praia em que chega após a guerra. Nesse caso, o conflito também é interior – as batalhas acontecem no íntimo da personagem.

Como é possível observar, o narrador, em *Harmada*, está localizado em um tempo ao qual parece não pertencer, mas em que, todavia, está enclausurado. Esse homem é refém do tempo. Para Mendilow, o século XX tem obsessão pelo tempo; tal sentimento está refletido na obra de Noll, já que o ator narrador, ainda que de

³⁰ Referimo-nos às múltiplas formas de uso, como a sintaxe irregular ou a pontuação inexistente em determinados trechos, por exemplo.

³¹ No caso do Brasil, à Marinha. Em 1822, após proclamada a independência, foi necessária, então, a ação da Marinha para evitar a fragmentação do país e garantir a consolidação da Independência. Assim, a 14 de novembro de 1822, dois meses após sua proclamação, fazia-se ao mar a primeira esquadra brasileira. Uma das naus se chamava Pedro I. Cf. site da marinha: <https://www.marinha.mil.br/html/historia>.

maneira não consciente, permita entrever seu estranhamento diante de um momento histórico que o faz, incessantemente, buscar pelo anterior.

A preocupação pelo tempo revela-se em toda a arte, nos andamentos inquietos, ágeis e sincopados do jazz, e na libertação do acento da estrutura do compasso na música moderna. Está presente na busca dos poetas por ritmos mais livres em distinção aos padrões comparativamente fechados dos metros e estrofes tradicionais. Há artistas que tentaram veicular as impressões do tempo passando na pintura, isto é, do processo de movimento, não apenas do movimento aprisionado. Mas, em sua maior parte, deve sentir-se êste interesse no romance (...). (MENDILOW, 1972, p. 13)

Retomando: encontramos, em *Harmada*, apenas uma referência direta ao tempo cronológico, quando o protagonista enuncia o ano em que se encontra: 1982. Desse modo, o romance, ainda que cíclico, apresenta-se de forma linear – muito embora tal linearidade seja opaca, já que os acontecimentos se desenrolam sem uma ligação lógica ou explicada. E aqui, note-se, não se pretende afirmar que isso seria necessário. Mendilow observa que “(...) a ênfase na importância do tempo é mostrada no romance por declaração direta ou por experiências em novas técnicas e convenções” (MENDILOW, 1972, p. 17). É justamente a opacidade de uma narrativa que não tem preocupação com a lógica da concatenação entre os episódios, que cria a problemática do romance, e mostra que a omissão de certos aspectos determina o sujeito cuja vida é representada em literatura, e que, além disso, tais aspectos constituem a fatura da obra. Esta espécie de fratura entre o externo e o interno, cuja causa é a instabilidade de um indivíduo em seu tempo, é o fio que, paradoxalmente, conduz a narrativa caleidoscópica que reflete o externo no interior da personagem e dispersa a representação em fragmentos.

Assim se constrói a representação do narrador pós-moderno enquanto sujeito da pós-modernidade. Os aspectos desse momento histórico podem ser considerados os motivos que levam o eu-narrador a apresentar tremulações internas. Isso porque o fator externo influencia o sujeito internamente. Nesse caso, o narrador não consegue se estabelecer dentro de uma ordem social que não o domina, não exerce controle sobre ele. O indivíduo precisa ainda daquela ordem estabelecida, da noção de organização social que já não está mais presente.

Casamento, emprego formal, constituição de “família”, reencontro de redenção com a pátria através do mito de fundação. Sujeito da pós-modernidade, cindido por um momento que o circunda, mas ao qual ele não parece pertencer, o narrador *inominado* de Noll busca sua identidade num mundo que já foi solapado pelo tempo. E como encontrá-la, então? Podemos compreendê-lo como sujeito que se encontra num hiato entre esses dois mundos: o mundo moderno e o mundo pós-moderno. É quando acontece o reencontro com as velhas estruturas que ele parece estabilizar-se, pois, quando “se vê a si mesmo”, não representando nenhum papel, perde-se, esvai-se e entrega-se, literalmente, à lama.

Apontamos, na introdução de nosso trabalho, que o narrador de Noll não é inédito, e sim, recorrente. Corroboramos tal afirmação a partir da breve análise de algumas obras, que foram expostas como elementos de comparação com o romance *Harmada* no item 5.5, Paralelismos. Demonstra-se, a partir daí, quanto de aproximação ocorre entre obras distintas, de diferentes autores, de diferentes nacionalidades e de diferentes momentos. Além disso, a própria obra do autor, como mencionado anteriormente, apresenta o traço comum (uma coerência interna):

a todas as tramas de Noll (vivas por um único protagonista que muda de pelo de uma para a outra mas se mantém idêntico na humanidade que nos vincula a ele) é uma condição de desqualificação ou anonimato (...). (TREECE, 1997, p. 8)

O hiato em que se encontra o narrador-protagonista, enquanto sujeito pós-moderno, não se resolve, no sentido do discurso literário, de maneira pós-moderna. O ajuste a que se submete o protagonista, e que o leva, ao longo de toda a narrativa, a buscar a construção de sua identidade, ainda é um aspecto da modernidade. Há, mesmo que por vias tortas, uma resolução final, uma espécie de *happy end* para esse sujeito que, ao longo de todo o romance, luta contra uma sociedade à qual não tem a sensação de pertencimento. A característica intimista do romance reflete, em primeira instância, o fluxo de consciência de um sujeito que tem problemas de *adaptação* em uma sociedade pós-moderna. Esse indivíduo, todavia, se adapta à sociedade pós-moderna, seja por meio das ações que o levam a se constituir paradoxalmente como um sujeito moderno na pós-modernidade, ou por meio da palavra, da criação da palavra (a narrativa, o teatro), que lhe é, também, uma tábua de salvação.

Nesse sentido é necessário apontar, ainda que de maneira esquemática, a fim apenas de sugerir um modo de leitura a que não nos deteremos aqui, a possível análise do romance levando em conta seu modo de construção compreendido como ironia; considerando a narrativa a apresentação de um discurso irônico. Conforme Linda Hutcheon, em *Teoria e política da ironia*,

Porque a ironia (...) acontece em alguma coisa chamada “discurso”, suas dimensões semântica e sintática não podem ser consideradas separadamente dos aspectos social histórico e cultural de seus contextos de emprego e atribuição. Questões de autoridade e poder estão codificadas na noção de “discurso” (...). (HUTCHEON, 2000, p. 36)

Para Hutcheon, uma questão que está relacionada à ideia de ironia, é o poder: as formações discursivas compreendem, além de convergir discursos, relações de poder que se colocam à medida que também determinam quem pode ser o ironizador e o interpretador. A ideia interessa aqui, na medida em que o narrador de *Harmada* sugere o indivíduo que está à margem da sociedade. Hutcheon observa, ainda, que (a) “ironia é (...) um caso explícito do que se tem defendido como básico para todo discurso, pois ela destaca o “sotaque avaliador” que o contexto dá a cada elocução” (HUTCHEON, 2000, p. 66). Ao prefaciar a obra completa de Noll, David Treece afirma que “Noll insere a experiência individual e anônima do exílio, da errância, do abandono, da mendicância e da desqualificação na nossa vivência coletiva da modernidade” (TREECE, 1997, p. 10). Desse modo, e levando em conta o paradoxo e que se encontra nosso protagonista, seria possível analisá-lo, também, sob a luz da ironia.

Como afirmamos anteriormente, o sujeito pós-moderno é, simultânea e paradoxalmente, “livre” e determinado, de acordo com Terry Eagleton. Seria “livre”, na medida em que é formado por um conjunto de forças difusas, o que o faria simultaneamente mais e menos livre que o sujeito anterior, o sujeito moderno. A tendência da cultura pós-moderna, por sua vez, poderia levar o sujeito a um tipo de determinismo relacionado ao poder, ao desejo, às convenções ou comunidades interpretativas que o moldam. O primeiro sujeito explorado por Eagleton seria o sujeito liberal clássico, que lutava a fim de manter sua identidade e independência juntamente com a pluralidade. O segundo, o sujeito contemporâneo, que sacrifica

sua identidade em nome da pluralidade, que chama, de maneira ilusória, de liberdade. Podemos perceber essa liberdade ilusória em nosso narrador-protagonista, que representa um niilismo característico do momento pós-moderno; todavia, não há sacrifício da identidade, ao contrário. Inicialmente conhecemos um sujeito sem nome, sem território, sem laços, sem memória. Esse seria o retrato de um indivíduo que está mergulhado na pós-modernidade, imerso na “lama” da contemporaneidade. Ele não quer, entretanto, sacrificar sua identidade, luta para criá-la e manter a autonomia frente à pluralidade (o gentílico e a nação): o sujeito é o discurso, conforme se observou anteriormente e, se há discursos que se interpenetram de maneira conflitante, a repercussão no sujeito é igualmente conflitante.

Há uma série de trabalhos³² acadêmicos e de crítica que consideram pós-moderno o narrador de Noll. No caso de *Harmada*, a nosso ver, o narrador pós-moderno que se apresenta inicialmente não se sustenta. É aí que está o hiato sugerido no título do trabalho. David Treece, tradutor das obras de Noll para o inglês afirma, no prefácio escrito para a compilação *Romances e contos reunidos*:

Noll se coloca numa tendência literária contrária à tradição hegemônica no Brasil desde o romance de 30. (...) Para Noll, a errância contínua entre o encarceramento e a desqualificação, entre a familiaridade excessiva e a anomia do irreconhecível, exige um outro tipo de narrativa e leitura. Não se procura e nem se encontrará uma id-entidade estável, essencialista, alicerçada em raízes biográficas que vão se desenvolvendo por etapas logicamente encadeadas. Antes o protagonista anônimo, armado de poucos antecedentes e ainda menos propósitos, entra despreparado numa travessia geográfica e existencial. (TREECE, citado em NOLL, 1997, p. 12)

Até certo ponto, o sujeito narrador pertence à pós-modernidade, não obstante, caminha em direção ao narrador moderno, que resolve suas perturbações por meio das convenções modernas, da configuração de um sujeito que precisa pertencer, precisa de uma individualidade que vem de um nome, de uma pátria, de família, da memória. Ainda que por vias não convencionais – e aí está a característica contemporânea –, o narrador chega à resolução final, digamos, “esperada” da modernidade.

³² Cf. a página do autor: www.joaogilbertonoll.com.br

Os procedimentos adotados em *Harmada* são comuns ao século XX, como se evidencia nos romances analisados em paralelo, que já apresentavam o uso do intimismo motivado pela exterioridade (não necessariamente em Beckett), e os questionamentos de um indivíduo que não se encaixa em seu tempo. O modo de uso da linguagem literária é que se modifica, em cada caso. Em Noll, a chegada de um novo século e o reflexo de um momento histórico que se instala reflete na narrativa, que ainda resgata certos elementos anteriores, porém de forma inusitada.

É bastante representativo que um romance de fim de século apresente um sujeito lacunar. A questão ainda indissolúvel permanece, no romance *Harmada*, indissolúvel: a pós-modernidade é superação ou continuidade de um momento anterior? Em princípio, e levando em conta a análise aqui realizada, não é perceptível que tenha havido uma completa ruptura. As discussões sobre o momento histórico em curso nas Humanidades e, evidentemente, e de maneira generalizada, o mundo e os indivíduos desse mundo, reverberam na criação literária.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. **Notas de literatura I**. Trad. Jorge Almeida. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2003.
- ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ASSIS, M. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Ática, 1987.
- BAKHTIN, M. (VOLOCHÍNOV). **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 11ª edição, São Paulo: Hucitec- Annablume, 2004.
- BAKHTIN, M. **Questões da literatura e da estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora F. Bernardini. São Paulo: UNESP, 1988.
- BASTOS NETO, A. **Espaço, o tempo e o ser: uma análise cronotópica do romance Galileia**. Estação Literária Londrina, Volume 10A, p. 108-119, dez. 2012. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/EL/Bakhtin>. Acesso em 26 nov 2015.
- BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BECKETT, S. **Malone morre**. Trad. Ana Helena Souza. Rio de Janeiro: Globo, 2014. Edição Kindle.
- _____. **O Inominável**. Trad. Ana Helena Souza. Rio de Janeiro: Globo, 2009.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2002.
- BRAYNER, S. **Labirinto do espaço romanesco**. Tradição e inovação da literatura brasileira: 1880-1920. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- BUENO, Luis. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: EDUSP/UNICAMP, 2006.
- CANDIDO, A. **A Educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.
- _____ et al. "A personagem do romance" in: **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- _____. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Publifolha. 2000.
- _____. **Literatura comparada na América Latina: ensaios**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.
- _____. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- _____. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- CARVALHO, A. L. **Foco narrativo e fluxo de consciência: Questões de Teoria Literária**. São Paulo: Pioneira, 1981.
- COUTINHO, E. F. **O pós-modernismo e a ficção latino-americana contemporânea: riscos e limites**. Conferência ministrada na Universidade Estadual de Londrina, PR. 2003.

- DACANAL, J. H. "O sargento sem mundo". In: RIBEIRO, J. U. **Sargento Getúlio – Vencecavalo e outro povo**. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.
- EAGLETON, **As ilusões do pós-modernismo**. Trad. Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- FREYRE, G. **Homens, engenharias e rumos sociais**. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. 2 ed. São Paulo: Centauro, 2013.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio De Janeiro: DP&A, 2006.
- HESSE, H. **O lobo da estepe**. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Record Altaya, 1998.
- HOLLANDA, H. B. de (Org.) **Pós-modernismo e política**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- HOLLANDA, S. B. de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.
- JAMESON, F. **A virada cultural: Reflexões sobre o pós-moderno**. Trad Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- LEITE, L. C. **O foco narrativo** (ou A polêmica em torno da ilusão). São Paulo: Ática, 1985. Série Princípios.
- LIMA, L. C. **A metamorfose do silêncio**. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974.
- LIMA, L. C. **O romance em Cornélio Penna**. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- LISPECTOR, C. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- LYOTARD, J. F. **A condição pós-moderna**. Trad. Ricardo Correia Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- MACHADO, I. A questão espaço-temporal em Bakhtin: cronotopia e exotopia. In: PAULA, Luciane; STAFUZZA, Grenissa (org.). **O círculo de Bakhtin: teoria inclassificável**. Campinas: Mercado das letras, 2010, v.1, p. 203-234.
- MERQUIOR, J. G. **De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Top Books, 1996.
- MININE, R. **Harmada, retrato do Brasil**. Disponível em <http://www.anovademocracia.com.br/no-11/1082-harmada-retrato-do-brasil>. Acesso em 02 jun 2014.
- MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. 20. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- NOLL, J. G. **Harmada**. 2. ed. São Paulo: Francis, 2003.
- _____. **Harmada**. Rio de Janeiro: Cia das Letras, 1993.
- _____. **Romances e Contos Reunidos**. Rio de Janeiro: Cia das Letras, 1997.
- NUNES, B. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

- PENNA, C. **Fronteira**. In: *Romances completos*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.
- PENNA, C. Os Romances da Humildade. In: **Romances completos**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.
- POLLAK, M. **Memória, Esquecimento, Silêncio**. Estudos Históricos, Vol. 2, n.3, Rio de Janeiro: Brasiliense, 1989.
- RIBEIRO, J. U. **Sargento Getúlio – Vencecavalo e outro povo**. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.
- RICOEUR, P. **A história, a memória, o esquecimento**. Trad. Alain Francoise et al, São Paulo: Unicamp, 2010.
- ROSA, G. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- ROSENFELD, A. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: **Texto/Contexto: ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- ROUANET, S. P. **As razões do Iluminismo**. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- SANTIAGO, S. **Nas malhas da letra**. 2. ed. Rio De Janeiro: Rocco, 2000.
- _____. **O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural**. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- SCHWARZ, R. **Ao vencedor, as batatas**. Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades, 2006.
- SÜSSEKIND, F. Desterritorialização e forma literária. “Literatura brasileira contemporânea e experiência urbana”. In: **Literatura e sociedade**. n.8, São Paulo: USP/FFLCH/DTLCC, 2005. Disponível em: http://www.fflch.usp.br/dtlcc/revistas_ls08.htm. Acesso em: 22 jul 2015.
- TAPAJÓS, R. **Em câmara lenta**. São Paulo: Alfa-Omega, 1979.
- TREECE, D. Prefácio. In: NOLL, J. G. **Romances e contos reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- TODOROV, T. **O homem desenraizado**. Tradução de Cristina Cabo. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- VASCONCELOS, S. G. T. **Formação do romance brasileiro: 1808-1860 (Vertentes Inglesas)**. Disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/Sandra/sandra.htm>. Acesso em: 03 mai 2015.
- VILLAÇA, N. **Paradoxos do pós-moderno: sujeito & ficção**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.
- WATT, I. **A ascensão do romance**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- ZÉ, Tom. **Grande Liquidação**. São Paulo, Rozemblit, 1968. 1 LP.