



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA

JOÃO GILBERTO NOLL E A SUBVERSÃO DO REAL
(REPRESENTAÇÃO, DESLOCAMENTOS E PERMANÊNCIA
EM *O QUIETO ANIMAL DA ESQUINA E HARMADA*)

EFRAIM OSCAR SILVA

SÃO CARLOS/SP
2015



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA

**JOÃO GILBERTO NOLL E A SUBVERSÃO DO REAL
(REPRESENTAÇÃO, DESLOCAMENTOS E PERMANÊNCIA
EM *O QUIETO ANIMAL DA ESQUINA E HARMADA*)**

EFRAIM OSCAR SILVA



Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, na Linha de Pesquisa Literatura, História e Sociedade, da Universidade Federal de São Carlos, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Estudos de Literatura.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Rejane Cristina Rocha

SÃO CARLOS/SP

2015

**Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da
Biblioteca Comunitária da UFSCar**

S586jg

Silva, Efraim Oscar.

João Gilberto Noll e a subversão do real (representação, deslocamentos e permanência em *O quieto animal da esquina* e *Harmada*) / Efraim Oscar Silva. -- São Carlos : UFSCar, 2015.

160 f.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de São Carlos, 2015.

1. Literatura. 2. Noll, João Gilberto, 1946-. 3. Realismo. I. Título.

CDD: 808 (20^a)

21

48^ª CPBLH 15/05/2015




UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

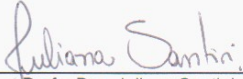
Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

Folha de Aprovação

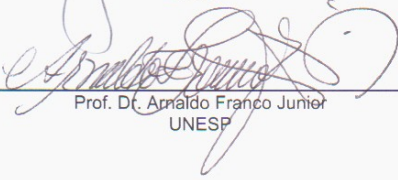
Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato Efraim Oscar Silva, realizada em 27/03/2015:



Profa. Dra. Rejane Cristina Rocha
UFSCar



Profa. Dra. Juliana Santini
UNESP



Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior
UNESP

In memoriam de meus pais, Izaura e Oscar, a cuja dedicação e renúncia eu devo tudo o que sou;
In memoriam de minha irmã Yara e de meu cunhado Ananias;
In memoriam do professor Carlos Alberto Iannone, que contava histórias e encantava.
Pessoas benignas com as quais pareço ter estado só por alguns instantes.

AGRADECIMENTOS

À FAPESP, pela concessão da bolsa de pesquisa.

Aos integrantes da banca, professores doutores Arnaldo Franco Junior e Juliana Santini, da Unesp de São José do Rio Preto e Araraquara, respectivamente, por terem aceitado o convite para avaliar este trabalho.

Às professoras Rejane e Tânia Pellegrini, que me ampararam em um momento crítico. A Rejane, em especial, pela confiança e pela orientação competente e respeitosa.

Ao professor Wilton José Marques, que me incentivou a cursar o mestrado.

Ao professor Franco Baptista Sandanello, pelas indicações generosas acerca de um tema que é nossa paixão comum: a narratologia.

A todos os docentes e demais colaboradores do PPGLit, pelo apoio ao longo dessa caminhada.

Aos meus colegas do curso de licenciatura em Letras da UFSCar, pela graça da sua juventude.

A todos aqueles que, ao longo da minha acidentada existência, conseguiram me despir da indumentária pesada dos graves defeitos e me olhar na nudez das singelas qualidades.

A Deus, que raramente deixa de atender aos meus pedidos, mesmo com o congestionamento das suas linhas e o colapso das suas estações rádio base. Velho, muito obrigado *mesmo*.

A literatura já não tem por objetivo comunicar um sentido pré-existente: ela é a exigência e a perquisição de um sentido, mas de um sentido que não se quer jamais consumado. Neste extremo, escrever é, um pouco, fazer pintura abstrata: é traçar, desenhar, por meio da substância material da linguagem, uma forma vazia, um esquema em busca de um sentido; é construir, sobre o sacrifício do sentido comum, uma colmeia artificial onde se ouvirá por ventura zumbir as abelhas de Aristeu.

Maurice-Jean Lefebvre (1980, p. 19)

[...] a mimese é sempre uma forma de poiese.

Antonio Candido (2000, p. 13)

*Vê, neste silêncio no qual as coisas
se entregam e parecem prestes
a trair o seu último segredo,
às vezes esperamos
descobrir um defeito da Natureza,
o ponto morto do mundo, o elo que não prende,
o fio a desenredar que enfim nos leve
ao centro de uma verdade.
O olhar perscruta em volta,
a mente indaga concerta desune
em meio ao perfume que se espalha
enquanto o dia enlanguesce.
São os silêncios em que se vê
em cada sombra humana que se afasta
alguma Divindade surpreendida.*

Eugenio Montale ("Os limões", trad. de Geraldo H. Cavalcanti)

Resumo: Esta dissertação discute a representação do real nos romances *O quieto animal da esquina* (1991) e *Harmada* (1993), de João Gilberto Noll. Atém-se, a priori, às formas da representação do real no romance clássico, no romance moderno e no romance contemporâneo, assim como em aspectos do Realismo e do Naturalismo na literatura brasileira, enfatizando a existência de uma tradição de crítica social nessa literatura. Num segundo momento, o estudo centra-se em questões de ordem estrutural suscitadas pelos dois romances, relativas principalmente a focalização, tempo e espaço, problematizando as duas últimas a partir, também, de algumas leituras da antropologia, da psicologia e da geografia. Com esse percurso pretendemos mostrar que *O quieto animal da esquina* e *Harmada* conservam traços formais e temáticos próprios da representação realista do romance clássico e do romance moderno, ao mesmo tempo em que operam um deslocamento nessa representação, reformulando, tensionando e subvertendo temas e instâncias narrativas. E o fazem para exprimir, numa dicção singular, e por meio da imobilidade espaçotemporal dos sujeitos ali representados, a desagregação e a falta de ideais coletivos que caracterizam a sociedade brasileira contemporânea.

Palavras-chave: João Gilberto Noll; *O quieto animal da esquina*; *Harmada*; Representação do real; Realismo; Narratologia; Crítica social.

Abstract: This master thesis discusses the real's representation on João Gilberto Noll's novels *O quieto animal da esquina* (1991) and *Harmada* (1993). Firstly, it focuses on the ways of representing the real in the classic, the modern and the contemporary novel as well as aspects from Realism and Naturalism in the Brazilian literature, emphasizing the existence of a social criticism tradition in this literature. Then, this study deals with structural questions related mainly to the narrative focus, time and space, questioning the last ones also based on some readings on anthropology, psychology and geography. This procedure intends to show that *O quieto animal da esquina* and *Harmada* keep formal and thematic features proper to the classic and the modern novel realistic representation. At the same time, they make a shift on this representation by reformulating, creating a tension and subverting themes and narrative instances in order to express, in a singular diction and throughout the time and space immobility of the represented individuals, the disaggregation and the lack of collective ideals that characterize the contemporary Brazilian society.

Keywords: João Gilberto Noll; *O quieto animal da esquina*; *Harmada*; Real's representation; Realism; Narratology; Social criticism.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO | 10 |
| I O ROMANCE E A REPRESENTAÇÃO DO REAL: | |
| DESLOCAMENTOS E PERMANÊNCIA | 16 |
| 1 O romance e seu momento dito clássico..... | 17 |
| 2 O romance e seu momento dito moderno..... | 33 |
| 3 O romance na mobilidade do contemporâneo..... | 41 |
| 4 Romance e Realismo na literatura brasileira..... | 48 |
| II A NARRATIVA E A SUA MATERIALIDADE INSTÁVEL | 56 |
| 5 Variações em torno do narrador e a configuração da matéria narrada de <i>O quieto animal da esquina e Harmada</i> | 57 |
| 6 Narradores narrantes e narrados..... | 74 |
| 7 Tempo narrado, tempo vivido..... | 85 |
| 8 O tempo na densidade narrativa..... | 95 |
| 9 Espaço demarcado e espaço transitório..... | 115 |
| III J. G. NOLL E A SUBVERSÃO DO REAL | 131 |
| 10 Noll animal crítico..... | 132 |
| 11 Pseudoeu + pseudotempo: metáforas da resistência..... | 142 |
| IV CONSIDERAÇÕES FINAIS | 149 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 151 |

INTRODUÇÃO

Este texto propõe a leitura dos romances *O quieto animal da esquina* e *Harmada*, de João Gilberto Noll, cujas primeiras edições datam de 1991 e 1993, respectivamente. Nossa pesquisa discute a representação realista nesses romances, com a hipótese de que neles se dá a permanência e o deslocamento das formas e temáticas do romance clássico (século XIX) e do romance moderno (século XX), configurando uma subversão do real. É partindo desse movimento ambíguo e produtivo que inserimos a obra de João Gilberto Noll na contemporaneidade literária brasileira.

Estruturamos este trabalho em três partes, nas quais se distribuem 11 capítulos. Na primeira parte, conceituamos o romance clássico e discutimos a noção de representação do real, além de situar como se estrutura formalmente o romance daquele período (capítulo 1); conceituamos o romance moderno e discutimos como pôs em xeque a representação ordenada do mundo, opondo-lhe a expressão da subjetividade e do psiquismo humanos (capítulo 2); apresentamos a contemporaneidade na literatura e algumas ideias que a exprimem (capítulo 3); refletimos sobre o gênero romance e o Realismo na literatura brasileira, identificando o Naturalismo como uma das matrizes da crítica social no romance brasileiro (capítulo 4).

A parte II empreende um percurso pelo processo de configuração dos narradores literários, desde o romance clássico até o período que se convencionou designar de pós-modernismo; apresenta alguns conceitos operacionais da narratologia (capítulo 5); identifica uma transfiguração do foco narrativo em *O quieto animal da esquina* e *Harmada* (capítulo 6); discute a representação do tempo e do espaço nesses romances, na sua relação com as “temporalidades” as “espacialidades” contemporâneas, além de empreender um estudo de como estão enunciados nas matérias narradas (capítulos 7 a 9). Na parte III, buscamos, nos capítulos 10 e 11, articular as reflexões precedentes para compreender em que medida e de que forma a representação realista permanece em *O quieto animal da esquina* e *Harmada* e, também, como se dão os deslocamentos nessa representação, mobilizando sobretudo a focalização, os verbos e figuras retóricas implicados na cadeia temporal. Pretendemos

demonstrar que o resultado dessa ambivalência – permanência mais deslocamentos – é a subversão do real, tanto no plano do conteúdo quanto no plano da expressão. Subversão que reconfigura, tensiona, perturba esse real, mas não o tira de cena.

Uma vez que evocamos novamente forma e conteúdo, é o momento de dizer que os compreendemos como planos indissociáveis, ou seja, os efeitos estético e de sentido de uma obra literária estão condicionados ao acerto do artista em fazê-los homogêneos na composição da sua matéria. O esforço crítico deve apreender o texto na plenitude formal e conteudística. É algo de que a crítica e a teoria literária já têm consciência há muito tempo, mas ainda há certo murmúrio decorrente do fato de que, seguindo uma tendência ou outra numa determinada época, alguns acreditem que o conteúdo prevalece sobre a forma ou vice-versa. Candido (2000, p. 7) vê os fatores sociais e psíquicos como agentes da estrutura, ao lado de vários outros que não podem ser esquecidos: “[...] o *externo* se torna *interno* e a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica. O elemento social se torna um dos muitos que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos, lingüísticos e outros.”

Em época bem mais recente, Compagnon (2010, p. 123) ponderou que “[...] o fato de a literatura falar da literatura não impede que ela fale também do mundo”. “Afinal de contas”, ressalta, “se o ser humano desenvolveu suas faculdades de linguagem, é para tratar de coisas que não são da ordem da linguagem.”

Isso não exclui que a crítica, para tratar daquilo que a obra expressa do mundo, use um determinado suporte teórico, e para abordar o que diz respeito à sua natureza intrinsecamente literária, mobilize também uma teoria que dê conta dessa especificidade. No nosso caso, optamos por recorrer à narratologia para abordar as instâncias narrativas dos dois romances de Noll, pelo fato dela possibilitar uma maior proximidade em relação ao texto e por empreender “a codificação de grandes categorias segundo as quais se comunica uma narrativa” (GAUDREULT e JOST, 2009, p. 14). O termo narratologia foi proposto por Todorov no final da década de 1960, mas foi Genette que lhe conferiu estatura, com os ensaios *Discours du récit* (1972) e *Nouveau discours du récit* (1983). A narratologia ostenta hoje várias tendências e fala diversas línguas, não somente o francês de origem. Bal (2009, p. 225-229), por exemplo, sustenta que o retorno da narratologia, momento no qual ela própria se insere, já está distante dos “bons velhos tempos” do estruturalismo. Propõe, assim, o emprego da

narratologia nos estudos de análise cultural, em voga nos Estados Unidos e no Canadá, onde ela publicou a última edição da sua obra.

Entendemos, porém, que a narratologia tal qual Genette delineou, que já foi chamada de pragmática, modal ou de expressão, é a que oferece os melhores meios para a compreensão das especificidades das obras em foco neste estudo.

Passemos a J. G. Noll, principiando por fazer um panorama da sua produção. Noll nasceu em Porto Alegre em 1946 e surgiu para a cena literária brasileira em 1980, com a publicação do volume de contos *O cego e a dançarina*, bem acolhido pela crítica. Os romances destacam-se na sua produção – 15 até o momento: *A fúria do corpo* (1981); *Bandoleiros* (1985); *Rastros do verão* (1986); *Hotel Atlântico* (1989); *O quieto animal da esquina* (1991); *Harmada* (1993); *A céu aberto* (1996); *Canoas e marolas* (1999); *Berkeley em Bellagio* (2002); *Lorde* (2004); *Acenos e afagos* (2008); *Sou eu!* (2009); *O nervo da noite* (2009); *Anjo das ondas* (2010) e *Solidão continental* (2012). Em 2003, Noll voltou ao conto com *Mínimos, múltiplos, comuns* (mais precisamente minicontos). É também de contos o livro *A máquina do ser*, de 2006. Os títulos *Sou eu!*, *O nervo da noite* e *Anjo das ondas* são incursões que fez pela literatura juvenil.

Como se vê, é uma produção extensa. Sua obra vem adquirindo prestígio de público e crítica, o que se dá lentamente, mas com estabilidade. Noll já recebeu vários prêmios e teve alguns de seus livros adaptados para o cinema e publicados no exterior.

Nos textos de J. G. Noll, à parte as singularidades de cada enredo, há alguns elementos que se mantêm: o narrador em primeira pessoa (autodiegético, segundo Genette), quase sempre anônimo, a sucessão de cenas aparentemente desconexas umas em relação às outras; a descontinuidade ou inacabamento das histórias, com situações que ficam irresolvidas; a sensação de limbo, de nada acontecer.

A crítica associou a obra de Noll à criação de cidades imaginárias, sem marca identitária; à multiplicidade de representações ou à desrealização dos espaços, com o estabelecimento de um “presente eterno” (PELLEGRINI, 2008); a personagens que derivam sem rumo (KLINGER, 2007); a seres alijados da experiência e cujo nomadismo não se converte em saber, em consciência de ser e estar no mundo (ROCHA, 2011); a uma linguagem incontida, à proliferação de uma expressão que não parece encontrar limites e se

derrama, abandonando a contenção de uma trama ou de uma intriga; ao vagar oscilante da narração, com personagens e narradores errantes e desorientados (GARRAMUÑO, 2008); à coexistência de múltiplos pertencimentos (MAGDALENO, 2012); à errância de um ser que está sempre vestindo outros corpos e personagens sociais, identidades planas em um universo que não dá valor à subjetividade (HARTMANN, 2011); a uma anomia existencial (TREECE, 1997); a um voo cego, *desbussolado* (BARBIERI, 1995); a uma escrita de superfícies, espelhos e vitrines (SCHØLLHAMMER, 2001). O mesmo Schøllhammer, em outro estudo (2011), afirma que a aparição da obra de Noll se tornou o melhor exemplo da expressão pós-moderna.

A partir de *Berkeley em Bellagio* (2002), a temática de Noll se modificou, com a entrada em cena do narrador que já não representa o ser socialmente marginalizado, sem história e sem rumo, e sim o homem de classe média que viaja para o exterior, que tem planos cuja abrangência excede as 24 horas de um dia, embora ainda esteja em crise consigo e com sua atuação no mundo. As representações de experiências homoeróticas ou heterossexuais, se eram sutis nos romances publicados antes dos anos 00, tornaram-se intensas e explícitas. Giovanna Dealtry (2012, p. 58) afirma, acerca de *Berkeley em Bellagio*, que este romance “se situa como local teórico dentro da obra de João Gilberto Noll, em que através da autoficcionalização, o autor se questiona diante das representações de uma elite letrada global qual o seu lugar nessa encenação.”

J. G. Noll destaca-se na produção literária contemporânea do País por ter uma dicção muito própria e um estilo que revela um escritor que possui um caminho definido e o está trilhando. Dicção e estilo são termos que talvez pareçam muito impressionistas para o tipo de crítica literária que se produz hoje. Talvez, então, seja mais apropriado dizer que Noll se distingue dos demais escritores contemporâneos do País porque sua obra representa o mundo dito real de uma forma muito singular e com um acabamento da matéria narrada que nos faz perceber elaboração estética madura, de quem conhece bem a narrativa como engenho e arte. Por fim, sem receio de sermos excessivamente subjetivos, podemos dizer que o leitor é arrebatado pelas suas histórias com aparência de inconclusas e nas quais a lógica parece estar em suspenso.

Dentre as suas obras, escolhemos focalizar neste trabalho *O quieto animal da esquina*

e *Harmada* porque em ambas estão presentes praticamente todas aquelas características que os leitores e os críticos-leitores costumam apontar como marcantes nos seus textos. Elencamos algumas delas há pouco. Outro motivo é que *Harmada*, romance publicado dois anos depois de *O quieto animal da esquina*, já é o início de uma nova fase nas temáticas e no delineamento dos narradores de Noll.

Para se ter melhor compreensão de como os dois romances se constituem em termos de estruturação narrativa e conteúdo, fazemos a seguir uma síntese das histórias, algo que, face aos enredos fragmentados e descontínuos de Noll, fica aquém do necessário.

Em *O quieto animal da esquina*, o narrador-personagem é um jovem anônimo e desempregado que escreve poemas, vagueia sem rumo e leva vida miserável com a mãe na periferia de Porto Alegre. A mãe logo o deixa só e vai morar com a irmã em São Borja. Após cometer um estupro, o narrador é preso e levado mais tarde para uma clínica correcional. Ali conhece Kurt, homem protestante de origem alemã, que o resgata e o leva para um ambiente rural, em companhia da sua mulher, Gerda, e de um outro agregado, Otávio. O narrador deixa de escrever poemas e se torna homem resignado, taciturno e contemplativo.

Gerda descobre que tem câncer e vai se tratar no Rio, onde morre. No aeroporto, acompanhando o corpo de volta para Porto Alegre, o narrador se dá conta de que já se passaram muitos anos – ele não sabe quantos – desde que Kurt o tirou da clínica. Agora só resta a ele contemplar a decrepitude de Kurt e analisar a melhor forma de tirar proveito dela em seu benefício.

Harmada apresenta também um narrador-personagem anônimo. Deitado sobre um lamaçal, trava contato com um garoto que joga bola. Embrenha-se num matagal em companhia de um homem manco. Ambos mergulham num rio, onde o manco desaparece. Em seguida o narrador caminha até encontrar um hotel. Em um salão no interior desse hotel é encenada a peça de uma trupe teatral. Ele se relaciona com duas mulheres do elenco. Quando dá por si, se passaram duas semanas e a trupe já se foi. Foge do hotel onde está hospedado sem pagar a conta e adentra um terreiro de galos de rinha. Ali confessa que foi ator de teatro. Há, em seguida, um terremoto e trevas. Recuperado e tendo visto um anúncio de emprego numa folha de jornal, o protagonista se dirige a essa cidade. Lá chegando e obtendo trabalho, se casa com a sobrinha do patrão. Tempos depois, morto esse homem e abandonado pela

mulher, o narrador perambula e chega a um asilo. Conta histórias aos demais internos, que se tornam plateia assídua. Conhece Cris, menina de 14 anos, abandonada, que chegara ao asilo e havia tentado suicídio. Seria filha de Amanda, mulher que acompanhava a trupe teatral da primeira parte da narrativa. Ambos fogem do asilo e chegam à cidade de Harmada. O narrador dirige Cris num monólogo que faz sucesso na cidade. Ele revela que sua ausência do teatro e de Harmada durou cerca de 20 anos. No dia do aniversário de Harmada, o narrador, levado por um menino, chega ao apartamento de um desconhecido, que se apresenta a eles, enigmaticamente, como Pedro Harmada.

Algo que é importante perceber, quando se diz que a literatura representa o real, é que essa representação não é um processo automático de transposição do mundo para as obras. Embora pareça óbvio afirmar que o mundo está nas obras mas as obras não são o mundo, como se depreende da reflexão de Compagnon (2010), ainda nos dias de hoje há muita controvérsia em torno disso. Não temos a presunção de que vamos contribuir para um debate milenar e aparentemente infundável. Limitaremos-nos a refletir sobre duas obras que põem as tensões do mundo em confinamento e nos provocam a descobri-las e compreendê-las no seu tempo e espaço, que são também *nosso* tempo e *nosso* espaço. Esperamos que, ao aceitar essa provocação, nosso esforço tenha compensado em rigor e amor os equívocos do percurso.

I

**O ROMANCE E A REPRESENTAÇÃO DO REAL:
DESLOCAMENTOS E PERMANÊNCIA**

1 O romance e seu momento dito clássico

Principiemos por esclarecer o que consideramos romance clássico. Trata-se, propriamente, do romance do século XIX, quando se estabilizaram e consagraram nas páginas de Balzac, Flaubert, Dickens, Henry James, Dostoiévski e outros escritores elementos formais e temáticos que estavam na origem do gênero e passaram a identificá-lo como tal. Alguns desses elementos são: uma “seriedade problemática e existencial” (AUERBACH, 2001, p. 440), ou seja, os enredos se organizam em torno de teses sobre a condição humana em desajuste com o mundo; a representação da vida cotidiana de pessoas comuns; a ambição de representar a vida ordenadamente e numa cadeia de causa e efeito; a afeição aos pormenores de cenário; a composição das personagens e cenas dentro do princípio de dar a saber tudo ao leitor; a menção a fatos históricos.

Impõe-se, também, que fixemos a noção de representação, que é chave neste trabalho. Isto significa fazer certas delimitações teóricas, já que representação é tema complexo, que pode ser abordado desde diferentes perspectivas. O espectro teórico-crítico que nos interessa é o da representação do real a partir do romance realista¹ do século XIX, contrastando-a com as formas de representação adotadas pelo romance moderno (pós-vanguardista) e pelo romance contemporâneo.

A ideia de mimese, traduzida do grego primeiramente como imitação e depois ajustada para representação, foi tomada pelos estudos literários da *Poética* aristotélica. Aristóteles salienta que as personagens se distinguem pela prática do vício ou da virtude e então “são representadas ou melhores ou piores ou iguais a todos nós” (ARISTÓTELES, [198-?], p.

1

Para Williams (2011, p. 346), o Realismo é um método e uma atitude geral na arte e na literatura. “A importância histórica do **realismo** foi fazer da **realidade** social e física (em um sentido em geral materialista) a base da literatura, da arte e do pensamento” (WILLIAMS, 2011, p. 348). O termo Realismo teria surgido, segundo Pellegrini (2007, p. 137), na França, no interior do positivismo do século XIX, e tem sido utilizado “para definir qualquer tipo de representação artística que se disponha a 'reproduzir' aspectos do mundo referencial, com matizes e gradações que vão desde a suave e inofensiva delicadeza até a crueldade mais atroz.” Vasconcelos (2002) postula que o Realismo “não deve ser entendido como mera reprodução artística da realidade, obtida mediante a imitação da natureza ou a busca do semelhante, como pensavam os primeiros teóricos do romance, ainda muito presos a uma concepção clássica de verossimilhança” (VASCONCELOS, 2002, p. 37).

242). “A mesma diferença”, afirma, “distingue a tragédia da comédia: uma propõe-se imitar os homens, representando-os piores, a outra melhores do que são na realidade ([198-?], p. 242).

Outras duas considerações feitas na *Poética* sobre *como* o poeta deve representar são a de que ele, poeta, “deve falar o menos possível por conta própria, pois não é procedendo assim que ele é imitador” (ARISTÓTELES, [198-?], p. 281) e a de que, sendo imitador, terá de adotar uma dentre três formas de representar as coisas: “como elas eram ou são, como os outros dizem que são ou como parece serem, ou como deveriam ser” (ARISTÓTELES, [198-?], p. 283).

Esses preceitos já nos permitem vislumbrar que o percurso da criação literária no Ocidente se caracterizou pela aposição de outros elementos aos paradigmas clássicos da representação. Auerbach (2001, p. 499-502) se detém na regra clássica da distinção de níveis, pela qual a realidade cotidiana só poderia se fazer presente nos estilos baixo e médio, “só de forma grotescamente cômica ou como entretenimento leve, colorido e elegante” (AUERBACH, 2001, p. 500).

Para Auerbach, o primeiro rompimento significativo com o postulado dos níveis se deu na Idade Média, com o cristianismo, já que a história de Cristo introduziu o real cotidiano imiscuído a uma tragicidade mística (AUERBACH, 2001, p. 500). Foi esse dado histórico que criou as condições para outras mudanças surgidas principalmente com o Realismo da Era Moderna.

Quando Stendhal e Balzac tomaram personagens quaisquer da vida cotidiana no seu condicionamento às circunstâncias históricas e as transformaram em objetos de representação séria, problemática e até trágica, quebraram a regra clássica da diferenciação dos níveis [...] (AUERBACH, 2001, p. 499-500).

Um dos pontos centrais do problema da representação no Realismo moderno parece ser exatamente este: em síntese, entra em cena para ficar a vida comum de pessoas comuns. Talvez haja aí um fundo da “boa nova” cristã, do reino dos céus legado aos pobres, uma literatura, enfim, que exalta o *coeur simple*. Mas há também um sentido político, pois o mundo que se pôs a representar na cena literária estratos sociais antes invisíveis foi o mundo

da ascensão da burguesia, da Reforma Protestante, da Revolução Industrial, da sociedade de classes. Personagens das classes subalternas passaram a tumultuar com seu vozerio o campo estético outrora dominado pelo romance tradicional, aristocrático, representado por obras como *A princesa de Clèves* (Madame de La Fayette, 1678) ou *As ligações perigosas* (Choderlos de Laclos, 1782). Pequenos-burgueses vindos do interior da França, como Charles Bovary, ou serviçais, como a criada Juliana, de *O primo Basílio*, são levados ao protagonismo, para o bem e para o mal, ou seja, para serem glorificados, sacrificados ou demonizados.

Pensemos no romance mais importante do Naturalismo brasileiro²: *O cortiço*, de Aluísio Azevedo. O real representado é o da sociedade brasileira escravista, em um recorte no qual a miséria de grande parte dos indivíduos, à mercê da violência e da especulação imobiliária, é o fermento das contradições que afligirão o País ao longo de todo o século XIX e nos vindouros. Embora parte da crítica veja com reservas o distanciamento do narrador em relação às personagens e outros aspectos dessa representação, pela primeira vez na história da literatura brasileira a vida dos muito pobres e as relações de poder que se desenvolviam em um espaço de subalternidade foram mostradas de perto, em um enredo que reservou desfecho trágico à mais vitimizada das suas personagens, a escrava Bertoleza.

O mesmo século XIX nos deu um romance como *Memórias póstumas de Brás Cubas*, no qual o cômico e o trágico se interpõem e a virtude e o vício habitam as mesmas personagens. Nesse romance, o receituário da *Poética* é tensionado, pois o que preside a narração é uma “moral da história” sem moralidade. Se a regra clássica tinha a finalidade de ser ordenadora, de estabelecer lógica, coerência e verossimilhança, nessa nova forma de representação, o real, posto em crise, extraído da sua opereta austera, se afigura poeticamente em desordem, mas no mais perfeito ajuste quanto ao mundo representado. O que era anedota, pintado em tom galhofeiro, ao final se revela sério.

Há notável ruptura no plano da representação, tanto em *O cortiço* como nas *Memórias póstumas*: a função do real representado, antes de entreter, é causar mal-estar e desconforto, expor a miséria da condição humana que não se deseja legar a ninguém. O percurso é o do escândalo e da violência (*O cortiço*) e da ironia e do escárnio (*Memórias póstumas*), mas, no fechar das cortinas, o saldo é o travo amargo, pessimista relativamente ao ordenamento e aos

² O Naturalismo é situado, na história da literatura brasileira, como manifestação literária inserida na escola realista (v. BOSI, 1996). A questão será discutida no capítulo 4.

contratos sociais aos quais os homens se submetem.

Um aspecto importante da técnica romanesca foi apontado por Lukács (1968), ao opor o ato de narrar ao de descrever. Lukács diferencia um romance de Zola de dois romances de Tolstói e Balzac: Zola descreve minuciosamente as cenas, Tolstói e Balzac as narram sumariando. Em Zola as descrições não têm impacto significativo na trama e no destino das personagens, enquanto nos outros dois as situações narrativas são cruciais para o rumo que se vai imprimir às histórias. Trata-se de uma análise em torno do “contraste entre os dois métodos, no que concerne à necessidade ou casualidade da representação de seus objetos” (LUKÁCS, 1968, p. 50).

A reunião agrícola em *Madame Bovary* é, segundo Lukács, um cenário casual, mas importante para a constituição da ironia do narrador quanto à futilidade das relações humanas e sociais que constituem a história.

Tal quadro assume uma importância que não dimana o íntimo valor humano dos acontecimentos narrados e não tem relação praticamente alguma com os acontecimentos, sendo a relação obtida, ao invés disso, por meio da estilização formal (LUKÁCS, 1968, p. 53).

Lukács associa a descrição à superficialidade, o que não é correto, mas narrar e descrever são métodos que revelam a existência, já nos romances do século XIX, de uma dupla e simultânea preocupação na oficina dos narradores: era importante dotar o leitor de informações acerca do tema e também causar nele certo efeito estético. Observando-se isso, independentemente de se recorrer à narração ou à descrição, a obra cumpriria o fim ao qual foi destinada, fosse ele pedagógico, moralizador, civilizador, etc.

Em 1968, ano marcante na história da França e do mundo em função do grande movimento de estudantes e trabalhadores que tomou conta de Paris, Roland Barthes, ainda comprometido com as teses estruturalistas, publica o texto “O efeito de real”. Nele discute, tomando como ponto de partida o conto “Um coração singelo”, de Flaubert, a inserção de pormenores da história (como algumas descrições e comentários) que a análise literária estrutural costumava considerar desnecessários quanto à estrutura ou tomava como “enchimentos” (preenchimentos³). Esses pormenores, diz Barthes, são “afetados de um valor

³ Episódios inseridos no enredo do romance (podendo ser descrições e/ou comentários) nos quais não ocorre

funcional indireto, na medida em que, somando-se uns aos outros, constituem algum índice de caráter ou de atmosfera, e assim podem finalmente ser recuperados pela estrutura” (BARTHES, 2004, p. 182).

O “real” é, segundo Barthes, incessantemente autenticado pela fotografia, pela reportagem, pelas exposições de objetos antigos e pelo turismo a monumentos e sítios históricos. “Tudo isso diz que ao 'real' é reputado bastar-se a si mesmo, que é bastante forte para desmentir qualquer ideia de 'função', que sua enunciação não precisa ser integrada numa estrutura, e que o '*ter-estado-presente*' das coisas é um princípio suficiente da palavra” (BARTHES, 2004, p. 188).

Como parte de uma ilusão referencial, o “real”, que perde seu significado de denotação ao ser suprimido da enunciação realista, volta a ela com valor conotativo (BARTHES, 2004, p. 189-190). Assim, os pormenores passam a *ser* o real, a falta passa a compor o todo: “a própria carência de significado em proveito só do referente torna-se o significado mesmo do realismo: produz-se um *efeito de real*, fundamento dessa verossimilhança inconfessa que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade” (BARTHES, 2004, p. 190).

Barthes ensaia, nesse texto, sua ruptura com o estruturalismo, o que, de fato, se consumará poucos anos depois. É ainda filiado ao princípio das funções que ele sustenta a tese de que o real gera como excesso aquilo que vem a constituí-lo substancialmente, o real simulando o real.

Ao tratar desses preenchimentos romanescos – “episódios em que não ocorre algo relevante, e de que, terminada a leitura, mal se recorda”, Moretti (2009, p. 823) estabelece diálogo com Barthes, mas com outro de seus textos canônicos, “Introdução à análise estrutural da narrativa”, de 1966, no qual o teórico francês qualifica as catálises (preenchimentos) de parasitárias, i.é, não acarretam consequências para o andamento da história (MORETTI, 2009, p. 826). “Os preenchimentos [...] conservam o conto no interior do *caráter ordinário* da vida”, diz Moretti (2009, p. 827), e nisto diferem do que ele designa de bifurcações (funções cardinais, para Barthes), que são exatamente o contrário: geram consequências para o futuro da história. Moretti associa os preenchimentos à narração do cotidiano comum das pessoas

nada de significativo para o conjunto da história. Criam uma espécie de *efeito suspensivo* ou o retardamento da ação, talvez com o propósito de preparar o leitor para certos desenlaces. São frequentes nos romances do século XIX.

comuns, que, dessa forma, é trazido para o primeiro plano da composição romanesca (MORETTI, 2009, p. 831).

Trata-se de uma real “descoberta” do cotidiano, a operada pelo romance da primeira parte do século XIX: a trama de adensa, enche-se de mil coisas (como quase tudo na época: as nações se enchem de estradas, depois, de ferrovias; as cidades, de casas, estas, de móveis, os móveis, de infinitos objetos...) (MORETTI, 2009, p. 837).

Os preenchimentos, para Moretti a grande invenção narrativa do século XIX – “século sério” do romance – se firmaram porque o prazer narrativo que proporcionavam era compatível com a regularidade da vida burguesa, fazendo do romance uma “paixão calma” (MORETTI, 2009, p. 842). O ideal estético do romance realista europeu, o princípio que o fundamentava, era “dividir ordenadamente o fluxo confuso da vida” (MORETTI, 2009, p. 847).

Moretti identifica duas formas opostas de se entender a literatura do século XIX (entenda-se, na verdade, como dois planos distintos da mesma representação realista): ou prevalece uma finalidade didática, pela qual o romance explicita e difunde uma mensagem ética clara, contundente, ou a ideia de que o narrador deve expressar implicitamente uma igualdade em relação à personagem. Esta igualdade se dá com o emprego do discurso indireto livre, do qual Jane Austen foi uma das precursoras (MORETTI, 2009, p. 856).

Passemos, então, à discussão matricial deste capítulo. Para que se possa compreender como o século XIX se tornou o século do romance e produziu obras que se firmaram como clássicos da literatura mundial, é fundamental que adentremos na discussão de Watt (1990) acerca do romance inglês do século XVIII e seu legado para a história do gênero, sobretudo no seu conceito de Realismo formal, que diz muito sobre certo *savoir-faire* perceptível nos romances clássicos. Trata-se de um Realismo formal porque tem relação com procedimentos narrativos muito próprios do romance:

[...] o realismo formal é a expressão narrativa de uma premissa [...] que está implícita no gênero romance de forma geral: a premissa, ou convenção básica, de que o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os

particulares das épocas e locais de suas ações – detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias (WATT, 1990, p. 31).

Busca-se, portanto, fazer com que o romance exprima (ou dê a ilusão de) completude e autenticidade na sua representação da experiência humana (WATT, 1990, p. 27; 31).

Watt sustenta que três romancistas do século XVIII inglês – Richardson, Defoe e Fielding –, com seus romances de aventuras, constituíram o substrato do que viria a ser, no século seguinte, a estrutura formal que fez o gênero se popularizar e se tornar produto cultural de massa, fazendo parte inclusive do processo de expansão da imprensa: vários escritores publicavam suas histórias em capítulos, nos jornais (os folhetins).

O gênero romance se desenvolveu muito na Inglaterra a partir do século XVIII, segundo Watt (1990), em virtude das transformações ocorridas naquela sociedade depois da Revolução Industrial e da ascensão da burguesia, que colocaram em cena a vida privada, mais autônoma do que jamais havia sido. Watt considera a mudança no público leitor o fator mais importante para a ruptura do Realismo formal do romance com a tradição literária vigente (WATT, 1990, p. 34). Ele situa esse aumento do público, acompanhado de sua diversificação, sobretudo na classe média urbana, já que o custo de um romance era suficiente para sustentar uma família de baixa renda por uma ou duas semanas: “estritamente falando não era um gênero popular”, sentencia (WATT, 1990, p. 40).

O aparecimento das bibliotecas circulantes com empréstimos de baixo custo e a sua expansão a partir de 1740 contribuiu para difundir o romance, uma vez que era o gênero mais requisitado pelos usuários (WATT, 1990, p. 40-41). O público feminino passou a ser significativo. As mulheres eram excluídas da maior parte das atividades de negócios e de lazer, reservadas apenas aos homens. Tinham, assim, tempo livre para a leitura (1990, p. 41). O ócio feminino cresceu também entre as mulheres das camadas populares, justamente em decorrência das mudanças econômicas na Inglaterra após a Revolução Industrial.

Já não eram necessários os velhos deveres das donas de casa, como fiar e tecer, fazer pão e cerveja, fabricar velas e sabão, entre outros, pois muitos artigos agora eram manufaturados e podiam ser comprados nas vendas e mercados (WATT, 1990, p. 42).

A leitura de romances foi adotada pelas mulheres como forma de entretenimento, o que indicia o aumento no seu nível de instrução. O passo seguinte foi se dedicarem também à escrita: a literatura inglesa do século XIX tem grandes escritoras, como Jane Austen, Charlotte e Emily Brontë.

Outro fator que indicia o vínculo do romance com a dinâmica das sociedades é a relevância adquirida pelas instâncias tempo e espaço, que ainda se manifesta nos romances publicados atualmente. O desenvolvimento do capitalismo aprisiona o homem à partição fabril do tempo. *Time is money*. Os espaços passam a ter significado em subordinação aos objetivos econômicos e são dimensionados quanto ao tempo gasto para se deslocar até eles e quanto ao tempo em que se deve ali permanecer para produzir, se alimentar, repousar e retomar a produção. Os meios de transporte são aperfeiçoados e adquirem maior velocidade. Homens, mercadorias e máquinas se complementam. Ninguém consegue estar indiferente ao equacionamento mercantil do tempo e do espaço, sob risco de ser punido pela improdutividade, lançado em hospícios, asilos e prisões insalubres.

A estética do romance dá importância ao tempo/ espaço porque, obviamente, ao representá-lo com os seus dias, meses, anos, suas visões prospectivas e retrospectivas, suas viagens, etc., expressa um valor e uma ordem do mundo. Mas é claro, também, que a grande obra se incumba de criticar esse valor e essa ordem.

Quanto ao enredo, o romance, ainda segundo Watt, firma a relação de causalidade entre a experiência passada e o evento presente, o que dá coesão à sua estrutura (WATT, 1990, p. 22-23). As duas dimensões – tempo e espaço – “são inseparáveis”, diz ele, e as descrições de ambientes conferem força dramática ao cenário do romance (WATT, 1990, p. 25).

As teses de Watt sobre o romance são respeitadas, mas não integralmente acolhidas por outros estudiosos do gênero. Vasconcelos (2002) apresenta ideias de alguns autores que se contrapõem a Watt, principalmente quanto à origem do romance. Michael McKeon é um deles. Em *The origins of the english novel* (1987) ele afirma que faltam em Watt evidências acerca da hegemonia burguesa no início do século XVIII e que são identificáveis nas obras de Defoe, Richardson e Fielding, escritores sobre os quais Watt fundamentou seu ensaio, várias características romanescas (referindo-se ao gênero precedente ao *novel*, que recebe o nome de romance em inglês: a coincidência dos nomes em português gera confusão). Watt teria, assim,

desconsiderado o antigo romanesco e a aristocracia ao sustentar sua tese de que os três escritores subverteram a “ideia e o *ethos* do romance (VASCONCELOS, 2002, p. 15).

Com base na obra de Lennard Davis (*Factual fictions. The origins of the english novel*, de 1983), Vasconcelos apresenta três diferentes teses sobre a origem do romance, a partir dos modelos nominados por ele como evolucionista, osmótico e convergente (VASCONCELOS, 2002, p. 16).

O modelo evolucionista, representado por Robert Scholes e Robert Kellog, além de Ernest Baker, defende que o romance é um “galho da árvore evolutiva da narrativa” (VASCONCELOS, 2002, p. 17). Pelo modelo osmótico, que é o de Watt, há um conjunto de causas e efeitos relacionados à ascensão do romance. O modelo convergente, representado por Phillip Stevick, defende que o romance surgiu da convergência de todas as formas que o antecederam: ensaio, história, ficção romanesca, drama, sentimental e cômico, entre outros, e todas elas teriam se reunido para originar o *novel* como novo gênero, aglutinando o que cada forma possuía de melhor (VASCONCELOS, 2002, p. 17). Para Davis, a melhor explicação para a origem do romance seria considerá-lo como campo discursivo, a exemplo do que propõe Michel Foucault (VASCONCELOS, 2002, p. 18). Seríamos levados, então, à chamada análise de discurso, minimizando a importância dos traços constitutivos de gênero.

Davis tem a sua própria tese: o romance não surgiu como ruptura em relação ao romanesco, mas como resultado da separação entre o discurso jornalístico (*news*) e o novelístico (*novel*), em virtude do interesse do sistema legal/jurídico na imputação da responsabilidade autoral. Richardson, Defoe e Fielding passaram a explorar a tensão entre o factual e o fictício (VASCONCELOS, 2002, p. 18-19) “e encontraram formas de escrever sobre o mundo simultaneamente inventivas e referenciais” (2002, p. 19).

J. Paul Hunter, em *Before novels. The cultural contexts of eighteenth-century fiction*, de 1990 (também citado por Vasconcelos), propõe que as origens do *novel* sejam buscadas nas tradições, como as não ficcionais, não artísticas e não escritas, e na cultura popular (VASCONCELOS, 2002, p. 19).

Contrário à idéia de que as características do novo gênero possam se resumir apenas ao “realismo”, ao “individualismo” ou à “personagem”, Hunter postula que a inovação consistiu fundamentalmente numa série de traços que viriam a caracterizar o romance e foram sendo codificados de

forma gradual e progressiva. Hoje, em retrospecto, podem-se listar vários deles: contemporaneidade, credibilidade e probabilidade; familiaridade, existência cotidiana e personagens comuns; rejeição de enredos tradicionais; língua liberta da tradição; individualismo e subjetividade; empatia e vicariedade; coerência e unidade de concepção; inclusividade; digressividade; fragmentação; autoconsciência da inovação e da novidade (VASCONCELOS, 2002, p. 21).

A visão tradicional em torno da origem e dos objetivos do gênero romance tem sido questionada desde o início da década de 1980, segundo Vasconcelos (2002), principalmente por pesquisas nas áreas da história política e social. Tenta-se mostrar que o romance “não se define pelo realismo de representação mas pelas funções culturais e ideológicas que assumiu no mundo da cultura impressa” (VASCONCELOS, 2002, p. 23).

O “realismo formal,” proposto por Watt como uma definição operacional do novo gênero, parece ser insuficiente para dar conta da multiplicidade de caminhos percorridos pelos romancistas do século XVIII ou explicar os desvios mesmo de um escritor realista como Henry Fielding. É um conceito, portanto, que foi problematizado e refinado à luz de novas descobertas (VASCONCELOS, 2002, p. 23).

Gallagher (2009) diz que o século XVIII, tão importante para a consolidação do romance, associou a ideia de ficção à narração de eventos e personagens imaginários, inventados, superando a acepção antiga de ficção como “engano, dissimulação, fingimento” (GALLAGHER, 2009, p. 631).

O *novel* tentava suspender a incredulidade do leitor da mesma maneira que se suspende um elemento em uma solução, e desse modo a incredulidade torna-se um pressuposto da leitura ficcional que induz a formular juízos, não mais sobre a *realidade* da história, mas sobre a sua *plausibilidade* (GALLAGHER, 2009, p. 641. Os destaques são da edição.).

Os progressos da sociedade moderna nas ciências e nos costumes fizeram com que a experiência de ler um texto ficcional se investisse de “provisoriedade cognitiva” (GALLAGHER, 2009, p. 641), de uma credulidade temporária: sua duração é a da leitura da obra. Afigura-se elucidativa, nesse sentido, a remissão que faz a autora ao juízo do linguista John R. Searle (dos *Atos de fala*) a respeito do universo ficcional. Para Searle, o escritor de

ficção não realiza um ato ilocutório assertivo “sério”, mas se limita a fingir que o faz (GALLAGHER, 2009, p. 650). O verbo *fingir* não parece muito apropriado, já que as formas de representação do Realismo moderno não operam imposturas, mas encobrimentos.

Compagnon (2010, p. 108) pensa a questão por uma via contígua. “A finalidade da *mimèsis*”, diz ele, “não é mais a de se produzir uma ilusão do mundo real, mas uma ilusão do discurso verdadeiro sobre o mundo real”.

A ampla liberdade de operar combinações internas, de estabelecer pactos de credulidade com o leitor e de lançar os entes ficcionais nas mais agônicas experiências imprime caráter muito singular à representação do real no romance do século XIX e em tudo o que a partir dele se vem produzindo na arte da ficção. A norma aristotélica de que se deve representar o mundo como era ou é, como os outros dizem que é ou como parece ou deveria ser foi reconfigurada pelos romancistas do século XIX, tido por Auerbach (2001) e Moretti (2009) como o *século sério* da literatura. Vejamos um exemplo. O narrador autodiegético⁴ Dom Casmurro, do romance homônimo de Machado, ao receber em casa o filho Ezequiel regressado da Europa, aquele acerca do qual já se convenceu de que é “filho de seu pai”, constrói uma cena na qual se pode identificar três regras da mimese aristotélica.

Ora, foi já nesta casa que um dia, estando a vestir-me para almoçar, recebi um cartão com este nome:

EZEQUIEL A. DE SANTIAGO

_A pessoa está aí? perguntei ao criado.

_Sim, senhor; ficou esperando.

Não fui logo, logo; fi-lo esperar uns dez ou quinze minutos na sala. Só depois é que me lembrou que cumpria ter certo alvoroço e correr, abraçá-lo, falar-lhe na mãe. A mãe, _ creio que ainda não disse que estava morta e enterrada. Estava; lá repousa na velha Suíça. Acabei de vestir-me às pressas. Quando saí do quarto, tomei ares de pai, um pai entre manso e crespo, metade Dom Casmurro. Ao entrar na sala, dei com um rapaz, de costas, mirando o busto de Massinissa, pintado na parede. Vim cauteloso, e não fiz rumor. Não obstante, ouviu-me os passos, e voltou-se depressa. Conheceu-me pelos retratos e correu para mim. Não me mexi; era nem mais nem menos o meu antigo e jovem companheiro do seminário de S. José, um pouco mais baixo, menos cheio de corpo, e, salvo as cores, que eram vivas, o mesmo rosto do meu amigo. Trajava à moderna, naturalmente, e as maneiras eram diferentes, mas o aspecto geral reproduzia a pessoa morta. Era o próprio, o exato, o verdadeiro Escobar. Era o meu comborço; era o filho de

⁴Genette (1995, p. 244) designa assim o narrador que não só está presente como personagem da história que conta, mas também é o protagonista dela.

seu pai. Vestia de luto pela mãe; eu também estava de preto. Sentámo-nos.

_Papai não faz diferença dos últimos retratos, disse-me ele.

A voz era a mesma de Escobar, o sotaque era afrancesado. Expliquei-lhe que realmente pouco diferia do que era, e comecei um interrogatório para ter menos que falar e dominar assim a minha emoção. Mas isto mesmo dava animação à cara dele, e o meu colega do seminário ia ressurgindo cada vez mais do cemitério. Ei-lo aqui, diante de mim, com igual riso e maior respeito; total, o mesmo obséquio e a mesma graça. Ansiava por ver-me. A mãe falava muito de mim, louvando-me extraordinariamente, como o homem mais puro do mundo, o mais digno de ser querido.

_Morreu bonita, concluiu.

_Vamos almoçar.

Se pensas que o almoço foi amargo, enganas-te. Teve seus minutos de aborrecimento, é verdade; a princípio doeu-me que Ezequiel não fosse realmente meu filho, que me não completasse e continuasse. Se o rapaz tem saído à mãe, eu acabava crendo tudo, tanto mais facilmente quanto que ele parecia haver-me deixado na véspera, evocava a meninice, cenas e palavras, a ida para o colégio...

_Papai ainda se lembra quando me levou para o colégio? perguntou rindo.

_Pois não hei de lembrar-me?

_Era na Lapa; eu ia desesperado, e papai não parava, dava-me cada puxão, e eu com as perninhas... Sim, senhor, aceito.

Estendeu o copo ao vinho que eu lhe oferecia, bebeu um gole, e continuou a comer. Escobar comia assim também, com a cara metida no prato. Contou-me a vida na Europa, os estudos, particularmente os de arqueologia, que era a sua paixão. Falava da antiguidade com amor, contava o Egito e os seus milhares de séculos, sem se perder nos algarismos; tinha a cabeça aritmética do pai. Eu, posto que a idéia da paternidade do outro me estivesse já familiar, não gostava da ressurreição. Às vezes, fechava os olhos para não ver gestos nem nada, mas o diabrete falava e ria, e o defunto falava e ria por ele (MACHADO DE ASSIS, 1988, p. 222-223).

A interpretação do papel normativo de pai zeloso (“tomei ares de pai”) é a representação de um real aparente, ilusório para Ezequiel. A representação do mundo tal qual é, da crença íntima do narrador, está expressa na cena em comentários como o de que “o meu colega do seminário ia ressurgindo cada vez mais do cemitério” ou de que o filho comia da mesma maneira que o pai, “com a cara metida no prato.” Tudo parece muito verdadeiro e consolidado numa representação que se desenvolve entre dois atores, dois extremos: aquele que sabe, aquele que não sabe. Mas o que sabemos e vivenciamos da cena, a exemplo do que ocorre em toda a *diegese*⁵, é um real imposto pelo narrador, o mundo como ele nos diz que é:

⁵ O termo é usado, aqui, no sentido de *história* que lhe confere Genette, no **Discurso da Narrativa** (v. REIS e LOPES, 2011, p. 107-108).

ilusão em torno do que seria a verdade, mas é somente discurso sobre a verdade do narrador. Qualquer outra verdade possível não está configurada: é espectro, pressentimento, algo que permanece insondável. Temos, aí, simultaneamente, a permanência das formas clássicas da representação e o seu deslocamento para o plano da tragédia íntima do herói individual (e problemático).

Vasconcelos (2002) defende que a obra literária segue leis internas, condicionadas ao arranjo de materiais brutos pelo seu criador, “cuja tarefa é captar o típico, o característico no movimento social, *é apreender a totalidade num destino individual* e representá-los sob forma artística (VASCONCELOS, 2002, p. 37. O destaque é nosso.). Ao se referir à apreensão da totalidade num destino individual, a autora se fundamenta, obviamente, nas teses de Lukács (2009), contidas no seu brilhante ensaio sobre o romance.

Lukács (2009, p. 60) afirma que o gênero romance herdou da epopeia a pretensão de exprimir a totalidade da vida. Ele vislumbra o conjunto da produção romanesca do século XIX, já que seu texto data da primeira década do século XX. Por totalidade entenda-se o que Watt designou, em trecho citado anteriormente, de “relato completo e autêntico da experiência humana” (WATT, 1990, p. 31): não se trata apenas do arco de tempo implicado na representação, mas de uma potencialidade fabular capaz de conter as principais vicissitudes às quais o indivíduo humano está sujeito no decorrer de sua vida: pensemos, por exemplo, em *Os miseráveis*. A diferença entre a forma clássica e a moderna, segundo Lukács, é que a epopeia configura uma totalidade de vida “fechada sobre si mesma”, enquanto o romance tem de encontrar e construir pela forma “a totalidade oculta da vida” (LUKÁCS, 2009, p. 60).

Na construção da essência da sua totalidade, o romance atribui a um indivíduo a tarefa de constituir um mundo a partir da sua experiência e revelar dada problemática desse mundo (LUKÁCS, 2009, p. 84-85). O herói romanesco está em busca de algo e esta busca é, em certa medida, marcada pela impossibilidade. Lukács, atendo-se ainda ao romance do século XIX, diz que há uma inadequação entre alma e realidade, uma vez que a alma é “mais ampla e mais vasta que os destinos que a vida lhe é capaz de oferecer” (2009, p. 117).

A realidade está por demais carregada e onerada pelo fardo terreno de seu abandono das ideias, e o mundo transcendente, em virtude de sua filiação demasiado direta à esfera filosófico-postulativa da pura abstração, é por demais etéreo e sem conteúdo para que ambos possam reunir-se

organicamente na configuração de uma totalidade viva (LUKÁCS, 2009, p. 147).

Uma das razões que explicam a permeabilidade do romance a novas formas, discursos e temáticas é, segundo Bakhtin (2002), o fato de ser um gênero inacabado. Para ele, o romance não possui um cânone (o que é discutível) e sua história se vincula à das línguas modernas, que, tal qual esse gênero, se constituíram como híbridos. “A ossatura do romance enquanto gênero ainda está longe de ser consolidada, e não podemos ainda prever todas as suas possibilidades plásticas” (BAKHTIN, 2002, p. 137).

O romance parodia os demais gêneros e introduz no universo da expressão artística a problemática do contato com a sua época que está em processo, com “o presente ainda não acabado” (BAKHTIN, 2002, p. 399; 400). O teórico identificou um fato muito característico da história da forma romance, que desde o século XIX até a atualidade tem sido importante para o efeito estético e de sentido de várias obras: a representação do tempo literário muda radicalmente no romance (BAKHTIN, 2002, p. 403). Acrescentaríamos que muda a representação do tempo da epopeia em relação ao romance do século XIX, como observaram Lukács e o próprio Bakhtin. Muda também na transição para o romance moderno (veremos no capítulo seguinte) e continua a mudar: a forma como está configurada a representação do tempo nos dois romances de J. G. Noll enfocados aqui é essencial para que a narração “funcione” no sentido de dar a perceber ao leitor a atmosfera de estagnação que envolve os protagonistas (veremos nos capítulos 7 e 8).

Outra inovação trazida pelo romance foi, segundo Bakhtin, as suas relações “com os 'gêneros extraliterários', a vida cotidiana e a ideologia”. Ele evoca a existência de uma “zona de contato” do romance com a “atualidade inacabada” (BAKHTIN, 2002, p. 422).

É significativa a percepção de que o romance inova ao representar o homem desfocado e incompleto (algo que já pertence, cremos, ao campo da estética vanguardista):

Uma importante dinâmica foi introduzida na representação do homem, a dinâmica da incompatibilidade e da discrepância entre seus diversos aspectos: o homem deixou de coincidir consigo mesmo e, portanto, também o enredo deixou de revelar o homem por inteiro (BAKHTIN, 2002, p. 424).

Entre os grandes temas do romance está a “inadequação de um personagem ao seu destino e à sua situação”, afirma Bakhtin. “O homem não se encarna totalmente na substância sócio-histórica do seu tempo”, acrescenta (BAKHTIN, 2002, p. 425). Lukács (2009) já destacara a emergência do herói problemático no romance. Esse tema evoluiu num crescendo de complexificação ao longo do século XX: basta atentarmos para as personagens dos romances de Kafka, de *O estrangeiro*, de Camus, de *A condição humana*, de Malraux, de *O grande Gatsby* e de *Suave é a noite*, de Fitzgerald, para citar apenas alguns exemplos. A contemporaneidade trouxe um complicador a mais: o homem ali representado ou não reconhece a sua pertença à identidade que lhe é atribuída ou simplesmente não tem identidade alguma.

A literatura é singular em relação a outras formas de arte por se fazer em movimentos retrospectivos, se posicionando afirmativa ou negativamente quanto ao acervo precedente (i. é, ao cânone e ao *rumor de fundo*, expressão que aqui doravante se preferirá, em virtude das implicações semânticas da palavra *tradição*⁶). Mas é, também, uma arte que busca incorporar ideias, formas de expressão, linguagens e estilos que a situem na contemporaneidade. O romance é prova disso, como gênero híbrido, acidente de percurso: incorporou a epopeia e o conto anedótico, ganhou uma faceta aristocrática e outra popularesca, é ficcional, poético, ensaístico, histórico, sociológico, mítico, cômico e trágico. Subversivo porque desvela o ilusório da vida, conservador porque não se ocupa dos meios para vencer as forças que oprimem e alienam.

Se tivéssemos de optar por uma única palavra para exprimir a complexidade do conceito de mimese/representação, uma palavra que fizesse jus à história do gênero romance, a escolha recairia sobre *ilusão*. Obviamente não a forjamos nós mesmos, nem a tomamos ao acaso: emprestamo-la de Genette (1995), para quem essa ilusão narrativa de representação se circunscreve ao ato produtor, à narração diegética propriamente dita. Nisso há uma evidente fronteira entre os estudos literários e quaisquer outros que por acidente ou intenção se ocupem

⁶ Entendemos que o vocábulo *tradição* foi adquirindo, no decorrer do tempo e em várias línguas, um significado muito vinculado a ideários e práticas conservadoras. Isto fica ainda mais evidente quando se observa seus derivados: tradicional, tradicionalismo, etc. Em teoria e crítica literárias, utiliza-se muito *tradição* para se referir ao cânone e à linhagem de obras que compõem a história da literatura. Esse emprego talvez derive do famoso ensaio de T. S. Eliot, “Tradição e talento individual”, no qual parte dos teóricos mais recentes, como Terry Eagleton, têm identificado justamente uma filiação conservadora. Explicaremos melhor a ideia de *rumor de fundo* na página 52.

da literatura: os primeiros partem do texto literário para estabelecer pontos de contato com outras áreas de conhecimento, e de antemão reconhecem essas intersecções como precárias, e os demais tentam ver refletidas nas obras os fatos históricos, as mudanças sociais, as incongruências do ser no mundo. Nenhum procedimento de representação literária pode ser pensado em termos de transposição automática.

Do ponto de vista puramente analítico que é o nosso, há que acrescentar [...] que a própria noção de *showing*⁷, como a de imitação ou de representação narrativa (e mais ainda, por causa do seu carácter ingenuamente visual) é perfeitamente ilusória: contrariamente à representação dramática nenhuma narrativa pode “mostrar” ou “imitar” a história que conta. Mais não pode que contá-la de modo pormenorizado, preciso, “vivo”, e dar assim, mais ou menos, *a ilusão de mimese* que é a única miméses narrativa possível, pela razão única e suficiente de que a narração, oral ou escrita, é um facto de linguagem, e que a linguagem significa sem imitar” (GENETTE, 1995, p. 162).

⁷ Percy Lubbock, em seu ensaio **The craft of the fiction**, publicado nos EUA em 1920, consagrou a distinção teórica entre *showing* (mostrar) e *telling* (contar) (Cf. BOURNEUF e OUELLET, 1976, p. 109).

2 O romance e seu momento dito moderno

O romance moderno é o resultado das demandas históricas, sociais e estéticas surgidas na passagem do século XIX para o XX. Inova em relação ao clássico principalmente quanto aos procedimentos narrativos, rompendo com a ideia da representação de um mundo ordenado. Introduz “o monólogo interior e/ou o fluxo de consciência, a estilização, a abstração, a fragmentação, a colagem, a montagem” (PELLEGRINI, 2007, p. 146), além da representação pluripessoal da consciência e a síntese no lugar dos pormenores (AUERBACH, 2001, p. 484). Cada grande romance moderno é um experimento de técnicas narrativas.

A dualidade evocada por Lukács (2009, p. 147) entre a realidade e o mundo transcendente, e com a qual o romance oitocentista se defronta, já antecipa os grandes questionamentos que as vanguardas históricas fazem à expressão literária no século XX. O romance moderno tentou tensionar a ilusão burguesa de ordenamento e estabilidade do mundo, que o romance do século XIX acabou consolidando por meio de artifícios de estilo, como os preenchimentos. Para romper com essa forma de representação do real, o romance moderno se valeu do discurso indireto livre, largamente empregado no século XIX, e o imiscuiu a uma técnica nova: o fluxo de consciência.

Permaneceu, no romance moderno, a altivez do herói ante as engrenagens dos tempos modernos que o querem lacerar, de sublimação obtida pela via da derrota e da morte. Ou seja, a experiência contida entre a primeira e a última página do romance moderno ainda se reveste de um propósito pedagógico, de refinar o homem ética e/ou esteticamente. Está ali, então, ao final de uma obsessiva e microscópica investigação sobre os efeitos do tempo no indivíduo (Proust), ou nas frações de experiências e reminiscências em torno da preparação de um passeio (Virginia Woolf), ou, ainda, nas impressões de um jovem débil sobre o que se passa no seu entorno rumoroso (Faulkner), muito da totalidade da vida e da expressão da essência do ser presentes na literatura desde a epopeia clássica.

Buscando exprimir o que há de mais recôndito e desconexo na mente humana, o romance moderno tenciona aproximar-se da “realidade autêntica e objetiva mediante muitas

impressões subjetivas”, diz Auerbach (2001, p. 483), referindo-se a *Rumo ao farol*⁸, de Virginia Woolf.

Entre o fim do século XIX e os anos 1930, como observa Magris (2009), a literatura fez frente ao despedaçamento da unidade do mundo pelas ciências. Constituindo-se como voz crítica do mundo desagregado, a literatura, e em especial o romance, tentou alcançar o “sentido da realidade e de sua dissolução”. Tudo parecia visar a um plano de sentido pelo qual o homem poderia escapar das tramas de uma existência alienada.

A descrença nos ideais iluministas, as mudanças na forma de conceituar e perceber o tempo, o aparecimento de novas tecnologias de comunicação e produção cultural, a descoberta do inconsciente freudiano, entre outros fatores, passaram a requisitar do escritor uma nova postura frente à realidade (PELLEGRINI, 2007, p. 146). Ele se vê impossibilitado de interpretar o mundo com a mesma segurança de outrora,

[...] não é mais a instância suprema; esta passa a ser a consciência das personagens, que tudo observa, sente, transforma e refrata, instaurando-se aí a 'crise da representação', cuja expressão aguda são as vanguardas. [...] Pode-se dizer que, *grosso modo*, o gradativo esgotamento do realismo, que antecedeu a “crise da representação”, deve-se sobretudo à *débâcle* da situação européia em geral, com o sabor amargo dos frutos tardios da desenfreada industrialização da Europa, que ainda não fora possível sanar (PELLEGRINI, 2007, p. 146).

A crise de representação do real na literatura se intensificou não somente em decorrência do fogo cerrado das vanguardas, como também das duas grandes guerras mundiais, do aprimoramento das linguagens de outras artes, como o cinema, e da expansão da cultura de massa.

Uma das hipóteses apresentadas por Anatol Rosenfeld (1996) é de que houve uma “desrealização” nas artes, algo que teria ocorrido primeiramente na pintura: as vanguardas artísticas teriam abandonado a mimese. “Em todos esses casos podemos falar de uma negação do realismo, se usarmos este termo no sentido mais lato, designando a tendência de reproduzir, de uma forma estilizada ou não, idealizada ou não, a realidade apreendida pelos nossos sentidos” (ROSENFELD, 1996, p. 76).

⁸ Em uma das edições brasileiras: WOOLF, V. **Rumo ao farol**. Trad. de Luiza Lobo. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003. (Biblioteca Folha, v. 9).

Pellegrini (2007), ao contrário, pensa em termos de permanência da representação realista, mesmo após o forte questionamento que lhe fizeram as vanguardas. Focada na ficção brasileira produzida a partir dos anos 1970, afirma que coexistem técnicas de representação herdadas do modernismo e outras antigas, formando um conjunto que ela designa de “realismo refratado”, originário da ideia de *refração* – decomposição de formas e cores (PELLEGRINI, 2007, p. 138-139).

Pellegrini (2009b, p. 34) observa que o Realismo retorna sempre, impondo-se ao homem como “presença inescapável, representação da existência concreta do mundo, mesmo como simulacro.”

As mudanças que alguns romances do século XX trouxeram em relação ao romance realista do século anterior foram significativas e se pode dizer que praticamente redefiniram o gênero como forma literária. Deixou de ser onipresente aquele narrador que tinha domínio sobre o futuro e o passado das personagens e as conduzia pelo interior de um enredo que evoluía cronologicamente, dentro de uma relação de causa e efeito (ROSENFELD, 1996, p. 91-92).

Como sentenciava Virginia Woolf em seu ensaio sobre a ficção moderna, passam a anacrônicas as narrativas demasiadamente preocupadas em representar o mundo como ordenado, constante e estável. O escritor moderno busca exprimir a alma (palavra muito cara a Virginia) no que ela tem de torrencial, imprevisível e sutil, e disto decorre a ênfase na subjetividade, na percepção do que há de revelador nos pequenos interstícios, naqueles momentos de repentina clarividência nos quais é possível depreender a vida para além do microcosmo cotidiano.

Muito do enorme trabalho de comprovar a solidez, a semelhança com a vida, do enredo não é apenas trabalho desperdiçado mas trabalho inapropriado ao ponto de obscurecer e apagar a luz da concepção. [...] A vida não é uma sucessão de lanternas de carruagens dispostas em simetria; a vida é um halo luminoso, um invólucro semitransparente nos envolvendo dos primórdios da consciência até o fim (WOOLF, 2013, p. 74; 75).

Em lugar da narração no pretérito perfeito, muitos romances modernos são narrados “na voz do presente, quer para eliminar a impressão de distância entre o narrador e o mundo narrado, quer para apresentar a 'geometria' de um mundo eterno, sem tempo” (ROSENFELD,

1996, p. 92).

O fluxo de consciência, ou seja, a narração em torrente, sem pausas e às vezes sem marcas linguísticas de quem enuncia, implode a continuidade temporal, o fundamento de logicidade do discurso, de ordem e sentido, “o mundo narrado se torna opaco e caótico” (ROSENFELD, 1996, p. 92). É uma técnica que incorpora o discurso indireto livre, mas com características e efeitos muito diferentes em comparação ao romance do século XIX, quando se subordinava ao ordenamento do discurso do narrador.

Exemplos dessa nova técnica estão nos romances *A maçã no escuro*, de Clarice Lispector (1961), e *Lavoura arcaica* (1975), de Raduan Nassar. Este, a depender da referência histórica que se adote, pode ser classificado como romance brasileiro contemporâneo (do ponto de vista estético o consideramos medularmente moderno). Em alguns momentos de *A maçã no escuro*, como no transcrito a seguir, a voz interior da personagem irrompe no discurso do narrador heterodiegético⁹:

De que lhe valera a liberdade profunda mas sem poder. Ele tinha tentado inventar um novo modo de ver ou de entender ou de organizar, e tinha querido que esse modo fosse tão perfeito quanto o da realidade. Mas o que experimentara fora apenas a liberdade de um cão sem dentes. A liberdade de ir em busca da promessa que o rodeava – pensou o homem tremendo. E tão vasta era a promessa que, se a pessoa a perdia de vista por um segundo, então se perdia de si própria num mundo vazio e completo que não parece precisar de um homem a mais. Perdia-se até que exaustivamente, e nascida do nada, se erguesse a esperança – e então de novo, como para um cão sem dentes, o mundo se tornasse passeável, tocável. Mas apenas tocável. Então quem gritasse mais alto ou ganisse mais melodioso seria o rei dos cães. Ou quem se ajoelhasse mais profundamente – pois ajoelhar-se ainda era um modo de instante por instante não perder de vista a promessa. Ou então quem se revoltasse. A sua revolta!

A sua greve, que era a única coisa de que até hoje ele podia se orgulhar.

Até que de novo nascesse o desejo de um cão sem dentes? Sim, assim era. E tudo isso até um dia morrer? Pois se morria. No seu medo o homem viu que se morria. E se não fosse a dor – que era a nossa resposta – seria apenas assim: ter-se-ia morrido um dia?

Mas não tão simplesmente! gritou o homem apavorado. Pois no escuro ele pareceu ter a grande intuição de que se morre com a mesma intensa e impalpável energia com que se vive, com a mesma espécie de oferenda que se faz de si, e com aquele mesmo mudo ardor, e que se morria estranhamente feliz apesar de tudo: submisso à perfeição que nos usa. A essa

⁹ Aquele que narra a história sem fazer parte dela como personagem, conforme propõe Genette (1995).

perfeição que fazia com que, até o último instante de vida, se farejasse com intensidade o mundo seco, se farejasse com alegria e aceitando... Sim, por fatalidade de amor, aceitando; por estranha adequação, aceitando...

Apenas isso? Quase nada! ainda rebelou-se o homem, mas meu Deus isso é quase nada.

Não, isso é muito. Porque, por Deus, havia muito mais que isto. Para cada homem provavelmente havia um certo momento não-identificável em que teria havido mais do que farejar: em que a ilusão fora maior que se teria atingido a íntima veracidade do sonho. Em que as pedras teriam aberto seu coração de pedra e os bichos teriam aberto seu segredo de carne e os homens não teriam sido “os outros”, teriam sido “nós”, e o mundo teria sido um vislumbre que se reconhece como se se tivesse sonhado com ele; para cada homem teria havido aquele momento não-identificável em que se teria aceito mesmo a monstruosa paciência de Deus? (LISPECTOR, 1992, p. 212-213)

Em *Lavoura arcaica*, a voz interior é a do próprio narrador autodiegético. Observe-se como pensamentos, reminiscências e ações se imiscuem numa só torrente verbal.

O tempo, o tempo é versátil, o tempo faz diabruras, o tempo brincava comigo, o tempo se espreguiçava provocadoramente, era um tempo só de esperas, me guardando na casa velha por dias inteiros; era um tempo também de sobressaltos, me embaralhando ruídos, confundindo minhas antenas, me levando a ouvir claramente acenos imaginários, me despertando com a gravidade de um julgamento mais áspero, eu estou louco! e que saliva mais corrosiva a desse verbo, me lambendo de fantasias desesperadas, compondo máscaras terríveis na minha cara, me atirando, às vezes mais doce, em preâmbulos afetivos de uma orgia religiosa: que potro enjaezado corria o pasto, esfolando as farpas sangüíneas das nossas cercas, me guiando até a grua encantada dos pomares! que polpa mais exasperada, guardada entre folhas de prata, tingindo meus dentes, inflamando minha língua, cobrindo minha pele adolescente com suas manchas! o tempo, o tempo, o tempo me pesquisava na sua calma, o tempo me castigava, ouvi clara e distintamente os passos na pequena escada de entrada: que súbito espanto, que atropelos, vendo o coração me surgir assim de repente feito um pássaro ferido, gritando aos saltos na minha palma! disparei na direção da porta: ninguém estava lá; investiguei os arbustos destruídos no abandono do jardim em frente, mas nada ali se mexia, era um vento parado, cheio de silêncio, nem mesmo uma tímida palpitação corria o mato, a imaginação tem limites eu ainda pude pensar, existia também um tempo que não falha! voltando ao quarto onde eu ficava, mal entrei voei para a janela, espiando através da fresta (Deus!): ela estava lá, não longe da casa, debaixo do telheiro selado que cobria a antiga tábua de lavar, meio escondida pelas ramas da velha primavera, assustadiça no recuo depois de um ousado avanço, olhando ainda com desconfiança pra minha janela, o corpo de campônia, os pés descalços, a roupa em desleixo cheia de graça, branco branco o rosto branco e eu me lembrei das pombas, as pombas da minha infância, me vendo também assim, espreitando através da

veneziana, como espreitava do canto do paiol quando criança a pomba ressabiada e arisca que media com desconfiança os seus avanços, o bico minucioso e preciso bicando e recuando ponto por ponto, mas avançando sempre no caminho tramado dos grãos de milho, e eu espreitava e aguardava, porque existe o tempo de aguardar e o tempo de ser ágil (foi essa uma ciência que aprendi na infância e esqueci depois) e acompanhava e ia lendo na imaginação as cruzetas deformadas e graciosas, impressas nos seus recuos e nos seus avanços pelos pés macios no chão de terra (NASSAR, 1989, p. 95-97).

Para João Alexandre Barbosa (1983, p. 23), a escrita moderna “leva para o princípio da composição, e não apenas de expressão, um descompasso entre a realidade e a sua representação”, pondo em questão “não a realidade como matéria da literatura mas a maneira de articulá-la no espaço da linguagem que é o espaço/ tempo do texto”. A forma é, então, o campo no qual os modernos tentam ampliar até o limite da ruptura (ou para além dele, no caso de Joyce e também de Faulkner, em *O som e a fúria*) as possibilidades de expressão da língua.

Ao se deter sobre o episódio da meia marrom no romance *Rumo ao farol* (1927), de Virginia Woolf, Auerbach (2001) salienta que o novo e o incomum ali estão em um fato banal ensejar o mergulho na consciência da Sr^a. Ramsay. Uma característica importante desse texto ficcional moderno seria, segundo Auerbach, a condição de incerteza, de consciência vagante, de impressão subjetiva da personagem dada pelo narrador. Comparando-se esse processo ao dos grandes ficcionistas do século XIX, como Balzac, Stendhal e Flaubert, vemos que eles partiam de um conhecimento seguro sobre as personagens, de um conjunto de informações que lhes assegurava a caracterização.

Auerbach (2001, p. 483) afirma que “a intenção de aproximação da realidade autêntica e objetiva mediante muitas impressões subjetivas, obtidas por diferentes pessoas, em diferentes instantes, é essencial para o processo moderno”.

O teórico ressalta que um dos procedimentos daqueles escritores é confiar mais nas sínteses, “obtidas mediante o exaurimento de um acontecimento cotidiano, do que num tratamento global cronologicamente ordenado” (AUERBACH, 2001, p. 493). A forma de perceber o mundo da personagem se tornou a própria narrativa do mundo.

Enquanto o romance realista do século anterior investia nos preenchimentos para harmonizar a matéria narrada com a regularidade da vida burguesa (MORETTI, 2009), o romance moderno trata o acontecimento trivial como eixo impulsionador da epifania da

personagem, da percepção aguda da sua condição humana expressa em um discurso econômico e repleto de sutilezas e dobraduras que tanto notabilizaram escritores como Proust, Virginia Woolf e Katherine Mansfield. Mas, excetuando-se os casos muito particulares de Proust e Joyce, que construíram narrativas densas, com foco em sutis movimentos (Proust) e na metalinguagem (Joyce), a maioria dos romances modernos condensa em poucas páginas o seu mergulho nas trevas interiores das personagens. Praticamente não há preenchimentos, e talvez a razão disto seja a mais simples de todas: a velocidade do século XX. Foi o século dos carros, dos aviões e dos trens cada vez mais rápidos e também do cinema, com suas cenas frenéticas, acompanhadas pelo piano, que tanto fascinaram o público das primeiras salas de projeção e criaram todo um imaginário associado a fazer mais coisas em menos tempo, como se isto possibilitasse usufruir mais e melhor da vida. Século da intensa produção fabril: carne enlatada, roupas prontas. Ritmos musicais de movimento acelerado: jazz, blues, foxtrote, charleston, tango.

Antes de ser variante do discurso narrativo, o fluxo de consciência foi, segundo Humphrey (1976, p. 1), uma frase criada em 1890 pelo filósofo e psicólogo norte-americano William James (irmão do escritor Henry James), para ser empregada por psicólogos, no estudo dos processos mentais. É fundamentado ainda na psicologia de James que Humphrey afirma que, ao empregar o fluxo de consciência, a literatura moderna o faz no nível de consciência da *pré-fala* (1976, p. 3). A partir daí, então, define a ficção de fluxo de consciência como “um tipo de ficção em que a ênfase principal é posta na exploração dos níveis de consciência que antecedem a fala com a finalidade de revelar, antes de mais nada, o estado psíquico dos personagens” (HUMPHREY, 1976, p. 4).

Ainda que essa forma de representação do real se proponha como mais verdadeira que qualquer outra, subsiste nela a pretensão à totalidade disfarçada sob o artifício do caos aparente. Porém, o fluxo de consciência, bem regido pelas mãos hábeis de escritores do porte de Virginia Woolf, Faulkner, Clarice Lispector e Raduan Nassar, transigiu de técnica a estilo e deu forma a obras literárias de grande força expressiva. Desde que surgiram, esses romances não perderam o status de clássicos da literatura mundial, mesmo com toda a tentativa de parte do pensamento contemporâneo de relativizar o conceito de cânone literário. Quando se lê romances como *Mrs. Dalloway*, *Rumo ao farol* e *As ondas*, de Virginia Woolf; *O som e a*

fúria e Absalão, Absalão, de Faulkner; os sete volumes de *Em busca do tempo perdido*, de Proust, o *Ulisses*, de Joyce, entre outros do período moderno, até quem não vê pertinência ou propriedade em categorizações como grande literatura e literatura menor se sente incomodado. São obras que potencializam e tensionam a linguagem, que deixam muito nítida a distinção entre o discurso narrativo e qualquer outro, que ostentam uma articulação complexa e esteticamente bem finalizada entre os planos da expressão e do conteúdo.

Para Humphrey (1976, p. 11), Virginia Woolf empregava o fluxo de consciência porque “queria formular os processos e as possibilidades da compreensão interior da verdade – uma verdade que ela considerava inexprimível”.

Verdade (essência), ordem, fuga do caos, padrão, disciplina, clareza, e mais: visões, epifanias, símbolos, sínteses, sentidos profundos. Tudo isso o romance moderno busca muito além da superfície e tudo isso exprime com o seu penetrar na alma da personagem.

O escritor do presente vivencia a experiência de leitor das catedrais literárias modernas, mas não pode trazer essa experiência para o seu texto ainda que tocado por ela, pois o mundo que habita já perdeu aquela utopia moderna de unir a todos os homens pela consciência da sua dor existencial.

“O romance é o mundo moderno”, sentencia Magris (2009, p. 1016), “[...] é o gênero literário que representa o indivíduo na 'prosa do mundo'; o sujeito sente-se inicialmente estrangeiro na vida, cindido entre sua nostálgica interioridade e uma realidade exterior indiferente e desvinculada” (2009, p. 1018). Magris pergunta no título do seu texto se o romance é concebível sem o mundo moderno. Uma provocação a esse título seria invertê-lo. Afinal, o mundo moderno é concebível sem o romance?

3 O romance na mobilidade do contemporâneo

O que é o contemporâneo? Esta é uma questão que frequenta hoje as discussões de pesquisadores de todas as áreas das ciências humanas. Impõe-se a nós, nesta etapa da reflexão, não tentar responder à pergunta de forma conclusiva, o que talvez seja impossível, mas dissipar um pouco a neblina que encobre termo e ideia, já que se passará a estabelecer determinadas relações – centrais para o eixo temático deste trabalho – entre romances publicados na época em que nos encontramos ou muito proximamente a ela e romances publicados no País há mais de 70 anos, ou ainda no século XIX, no período que a crítica convencionou designar de Realismo-naturalismo.

O termo contemporâneo, em sentido lato, já é por si só de difícil conceituação. Se vamos a um dicionário da língua portuguesa, o Aurélio, por exemplo, vemos que a palavra é relacionada, em primeira acepção, àquilo que é “do mesmo tempo, que vive na mesma época (particularmente a época em que vivemos)”, e, em segunda acepção, ao indivíduo “do mesmo tempo ou do nosso tempo” (FERREIRA, 1995, p. 463). Seus dois sinônimos assinalados no verbete são palavras do vocabulário passivo da língua, ao menos na variante brasileira do português: coevo e coetâneo. A pergunta que se apresenta é óbvia: contemporâneo em relação a quê ou a quem? Se se situar o contemporâneo no presente, tem-se um referencial muito precário e móvel, passível de variações e dependente do que o sujeito que enuncia estabelece como divisa.

Para se pensar a ideia de contemporâneo associada a uma obra literária ou a um escritor, há vários problemas. Os questionamentos possíveis são os mesmos que gravitam em torno do emprego da palavra em sentido lato, mas teriam de ser agregados outros mais. Por exemplo: a *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi, obra clássica dos estudos literários no Brasil, que se encontra já na 49ª edição (2013), traz um capítulo chamado “Tendências contemporâneas.” Nele, o autor situa o início dessa contemporaneidade em 1930, marco histórico da primeira para a segunda geração modernista. A *História concisa* teve sua primeira edição no final da década de 1960. De lá para cá, o autor tem feito mudanças pontuais, sobretudo em “Tendências contemporâneas”, acrescentando menções a obras e autores

pertencentes ao período de cada nova edição. Porém, o ponto de partida não muda: 1930 continua a figurar como o início de um vasto período na literatura brasileira que qualquer um, com base nessa obra, poderá chamar de contemporâneo. Mas, então, *São Bernardo* e *Vidas secas*, por exemplo, publicados na década de 1930, são romances que ostentam tendências contemporâneas? Isto significaria que o romance regionalista de caráter social ainda está no centro da cena da literatura brasileira? Há, também, um conflito evidente com a própria abrangência da palavra, pois suas acepções remetem “à época em que vivemos”.

Parece-nos relevante, então, tentar desfazer esse nó referencial para tentar responder a uma questão básica para este capítulo: o que caracteriza o autor e os romances que temos sob nosso foco como contemporâneos? Isto só será possível se nos descolarmos do sentido comum da palavra, caminhando em direção a uma conceituação filosófica. Claro que esse movimento, embora necessário, implica alguns riscos. O mais preocupante deles é nos afastarmos em tal medida do vínculo original que chegaremos a uma conceituação ampla, impossível de nominar com um único signo. Perderíamos, então, em precisão e economia de linguagem, mas talvez valha a pena se ao fim e ao cabo conseguirmos discernir melhor o lugar de onde falamos.

Agamben (2013) se reporta a Nietzsche, em uma obra de 1874, na qual o filósofo alemão identifica como ser contemporâneo aquele que não se ajusta ao período em relação ao qual é contemporâneo, que não atende às suas pretensões e que por isto mesmo está em melhores condições de compreender o seu próprio tempo (AGAMBEN, 2013, p. 58-59). Parece-nos muito peculiar ao pensamento filosófico afirmar que não é possível ter a visão plena de algo no qual se está totalmente imerso. Faz-se necessário, então, certo deslocamento ou desajuste: “Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela” (AGAMBEN, 2013, p. 59).

Após comentar o poema “O século” ou “A era”, de Osip Mandel’shtam (1923), Agamben agrega nova definição:

[...] contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever

mergulhando a pena nas trevas do presente. [...] perceber esse escuro [...] implica uma atividade e uma habilidade particular que [...] equivalem a neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes (AGAMBEN, 2013, p. 62-63).

O autor afirma que os poucos que conseguem ser verdadeiramente contemporâneos se dão conta do escuro, mas dele depreendem uma luz que, embora venha em nossa direção, se nos escapa. E, em diálogo com o poema de Mandelštam, sustenta que “o presente que a contemporaneidade percebe tem as vértebras quebradas”, ou seja, estando impossibilitado de voltar-se para trás, o faz assim mesmo, no intuito de contemplar suas próprias pegadas (AGAMBEN, 2013, p. 65). Mas contemporâneo, para o filósofo, não seria somente quem se deu conta da escuridão do presente e assimilou a luz dissipada:

[...] é também aquele, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder (AGAMBEN, 2013, p. 72).

Aproximando as suas reflexões sobre o contemporâneo dos textos da literatura brasileira, Schøllhammer (2011) busca fundamentar as suas reflexões no mesmo Agamben e também em Barthes.

O escritor contemporâneo parece estar motivado por uma grande urgência em se relacionar com a realidade histórica, estando consciente, entretanto, da impossibilidade de captá-la na sua especificidade atual, em seu presente. [...] podemos entender que a urgência é a expressão sensível da dificuldade de lidar com o mais próximo e atual, ou seja, a sensação, que atravessa alguns escritores, de ser anacrônico em relação ao presente, passando a aceitar que sua “realidade” mais real só poderá ser refletida na margem e nunca enxergada de frente ou capturada diretamente. Daí perceberam na literatura um caminho para se relacionar e interagir com o mundo nessa temporalidade de difícil captura (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 10;11).

Pellegrini (2007, p. 151) entende por ficção contemporânea no Brasil a que foi produzida a partir do regime militar, quando houve mudanças importantes no mercado

literário.

Ocorre, como alertou Bosi (1996, p. 383), que o termo contemporâneo, elástico por natureza, “costuma trair a geração de quem o emprega”. Decidimo-nos, ainda assim, considerar a década de 1980 como nosso ponto de partida em termos de contemporaneidade literária no Brasil, pois nesse período houve a transição do regime militar para um governo civil (1985), além de ter sido vivido sob o peso de sérios problemas sociais, agravados por inacreditáveis índices inflacionários e planos econômicos malsucedidos. Os anos 1980 registraram, também, a intensificação dos índices de violência nas nossas grandes cidades. São dados da vida brasileira que, de uma certa forma, explicam o porquê do aparecimento, a partir da década seguinte e nos anos 00, de obras como *Cidade de Deus*, *Capão pecado* e *Eles eram muitos cavalos*, além de livros que, mesmo não sendo de ficção, realçaram a problemática da violência urbana, como o testemunhal *Estação Carandiru*, de Dráuzio Varela. Instalou-se na vida brasileira o que Sússekind (2005, p. 66) nomina como “imaginário de medo e violência”, originado da expansão do crime organizado e da apatia e incompetência dos governos para enfrentá-lo, gerando o sentimento de abandono e desproteção em diversos segmentos da sociedade. Esse é um cenário comum nos grandes centros urbanos do País a partir de 1980. Juntamente com uma maior visibilidade da pobreza, verificou-se uma criminalização do marginalizado social (SÜSSEKIND, 2005, p. 66). As elites começaram a se autosegregar, na tentativa de se proteger de uma sensação de ameaça representada, muitas vezes, por uma população que vive bem perto das suas moradias de alto padrão.

Estabelecida essa divisa relativa ao que é contemporâneo em literatura (ainda que precária), podemos, agora, problematizar o que a literatura contemporânea recebeu como herança dos períodos precedentes. Quanto ao legado modernista, os anos que se seguiram às experiências de algumas das vanguardas artísticas históricas do século XX realçaram um sujeito¹⁰ não apenas solitário, mas também cindido, e, mais que isto: cético com relação a quaisquer discursos ordenadores do mundo, quer sejam políticos ou religiosos, que comumente o querem domesticar e escravizar. É possível dizer que, particularmente na

¹⁰ Williams (2011, p. 389) situa na filosofia clássica alemã a origem dos usos modernos do termo *sujeito*. Para aqueles filósofos, ele consistiria na “mente ativa” ou no “agente pensante”. Pellegrini (2007, p. 147) observa que a ideia de sujeito foi problematizada, desde a década de 1890, pelas teorias freudianas sobre o inconsciente, o que, segundo a autora, impôs novos códigos de representação. O emprego atual do termo parece transitar entre a sua base filosófica, do agente ativo, e a psicanalítica, do ego e do superego, a depender dos contextos.

literatura produzida no final do século XX e na primeira década do século XXI, o foco ainda está nesse indivíduo e nas suas vivências limítrofes do mundo, e o romance ainda o representa realisticamente, mesmo que nas tramas isto resulte fragmentário, descontínuo e impreciso. É que os procedimentos do fazer romanesco e a ideia do que de essencial a diegese de um romance deve conter, remetem a uma arqueologia da sua própria forma.

Ao empreender o levantamento crítico da produção literária brasileira da década de 1970, Pellegrini (1996) sustenta que “qualquer modificação na sociedade se traduz numa modificação paralela das categorias literárias, ajustadas a uma visão de mundo reformulada, que transita por mecanismos expressivos adequados” (PELLEGRINI, 1996, p. 178).

A exemplo do que faz em outros de seus textos, a autora defende a ideia de que o romance se reformula e se preserva simultaneamente. Pode-se pensar que se trata, inclusive, de um movimento que mimetiza as dinâmicas da própria sociedade.

O que a crítica comumente tem interpretado como negativo nos romances do período que se utilizam das técnicas da reportagem jornalística e dos meios da indústria cultural, ao mesmo tempo que conservam traços da tradição narrativa realista, dando a tais recursos o caráter de subtração ao “intocável” gênero romanesco, na verdade são acréscimos que reformulam a forma-romance, pois a pureza simbólica da linguagem não dá mais conta de narrar um mundo que se torna inenarrável; não são perdas, são adendos, ao mesmo tempo origem, explicação das transformações pelas quais passa narrativa (PELLEGRINI, 1996, p. 178).

Candido (1987), também se atendo à narrativa brasileira da década de 1970¹¹, designa de “realismo feroz” a forma como a produção ficcional daquele momento retrata a violência urbana, a guerrilha, a criminalidade, o inchaço populacional das grandes cidades, os fluxos migratórios, a marginalidade econômica e social. Tudo isso abalaria a consciência do escritor e criaria novas expectativas no leitor (CANDIDO, 1987, p. 212). Mas, enfatize-se: o indivíduo e seus problemas estão no centro da discussão desses romances. E, novo ou feroz, o Realismo continua a ser, antes e apesar de tudo, uma forma de exprimir a perplexidade e as angústias do homem na sua tensa relação com o mundo.

Dentre os aspectos que poderiam ser apontados como característicos do romance

¹¹O ensaio é, originalmente, comunicação lida em um encontro ocorrido em 1979. Observe-se que João Gilberto Noll publicou sua primeira obra em 1980, ou seja, muito proximamente ao contexto dessa reflexão de Antonio Candido.

brasileiro contemporâneo, não como regra geral, uma vez que há grande profusão de temas e escolhas formais, estão a brevidade – algumas obras parecem contos expandidos; a narração autodiegética, no presente ou com a sensação de presente; uma contenção do excesso de experimentos de linguagem que marcaram a produção dos anos 1970; predomínio da linguagem referencial; temas relacionados à memória de um *eu* hipoteticamente biográfico ou à memória coletiva; metaficcionalidade; enredos pouco fantasiosos: realistas, melhor dizendo; a representação de cotidianos violentos. De todos os escritores contemporâneos, J. G. Noll parece-nos aquele cujas narrativas mais tensionam os limites do real, subvertendo-o, às vezes, tanto na operação das instâncias narrativas como na organização da diegese.

A crítica de sua obra é quase todo o tempo – e de forma reiterada – feita com base em termos como deambulação, deriva, nomadismo, errância, fragmentação, opacidade, desterritorialização, descontinuidade, diluição, etc., muitas vezes situados numa zona de obscuridade teórica e dando-nos a entender que se trata de um “novo” material, diferente de tudo o que até hoje se produziu na literatura brasileira ou, mais que isto, emblemático da contemporaneidade, este próprio termo sendo empregado também de maneira nebulosa, sem nenhuma delimitação.

O estudo que fazemos de *O quieto animal da esquina* e *Harmada*¹² quanto à focalização e às instâncias tempo e espaço, a partir do capítulo 5, já revelam que há neles a permanência de procedimentos narrativos muito próprios da forma romance. Mas, ao mesmo tempo, se dá uma “desrealização”, sobretudo quando se pensa na forma singular como estão postos os narradores e construídas as temporalidades e espacialidades.

É claro que há inovação nesse movimento de permanência. Tomando de empréstimo as palavras de Bosi (2002, p. 255), “nem tudo o que é dito novamente é simplesmente dito 'de novo'; *novamente* pode ser também advérbio de modo; dizer novamente: dizer de maneira nova.”

A síntese que empreendemos do processo histórico da forma romance pede uma metáfora que encadeie os três “momentos” e ofereça certa visualização didática do que cada um deles incorporou como permanência do anterior ou desenvolveu como singularidade. Encontramo-la na música. Assim, o romance clássico é como um grande concerto. Estão

¹² Doravante designados *Oqade* e *H*, respectivamente.

postas em cena todas as potências melódicas. A composição foi meticulosamente estudada. Não há nada em excesso nem em falta. O resultado – a apresentação da orquestra –, exalta o virtuosismo da criação sem revelar as suas entranhas. A ambição do compositor é de que essa música, se não pode sintetizar o mundo, ao menos dê ao público a ilusão de pertencimento à cena.

O romance moderno é ainda um concerto, porém um tanto estranho: é executado parcialmente. Muitas partituras se perderam nos bombardeios das horríveis Primeira e Segunda guerras mundiais. O público está de acordo com essa apresentação, pois também assistiu a tantos horrores que tem plena consciência de que a música do mundo jamais será a mesma. O concerto deixa o público perceber as partes que faltam, de tal forma que é menor o grau de ilusão proporcionado por esse concerto em relação ao clássico: aqui não há a intenção de apagar os vestígios que evidenciam o fato de a peça executada ser uma representação. Apesar de combalida, a orquestra busca e encontra recursos expressivos que fazem com que o concerto seja até mais vibrante do que os precedentes.

Já o romance contemporâneo é uma sinfonia de câmara. Os músicos ainda são virtuosos, mas o mundo não tem tempo e espaço para grandes apresentações. Em momentos extremos, o romance contemporâneo é ainda mais minimalista: é *solo* de piano numa estação de metrô. A música quase se perde em meio ao alarido. As peças são breves, muito breves. Há o emprego de menos recursos formais, talvez em virtude dessa economia. Mas é possível, a um ouvido mais atento, perceber que essa música traz ao fundo, como reminiscência, o rumor dos grandes concertos.

Qual das três expressões é a melhor? Impossível dizer. Cada uma delas é resultado das contingências históricas. Todas produziram grandes obras. O público escolherá o momento de se deixar envolver pela grandiloquência do concerto clássico, pelo engenho autorreferenciado do concerto moderno ou pela urgência dos acordes do pianista solitário, no frisson do metrô.

4 Romance e Realismo na literatura brasileira

Com a estética e o ideário realistas, o romance se converte, a partir de 1830, em instrumento para a análise da condição humana no mundo e no registro, em termos de realidade social e psicossocial, do despertar de uma classe trabalhadora que começava a se organizar e a se tornar consciente enquanto tal (HAUSER, 2003, p. 728-730). Há, no romance realista do século XIX, um projeto ético e político de crítica a uma ordem socioeconômica instaurada pela burguesia.

No caso do Brasil, a vinculação entre o gênero romance e o Realismo vem se mantendo e fortalecendo, ao mesmo tempo que incorpora novas formas e motivos. Esse processo histórico de consolidação do Realismo estabelece um percurso que vincula romances de épocas diferentes ao que se poderia chamar de empenho crítico.

A adoção de um posicionamento crítico em relação à problemática social do País torna-se característica da literatura brasileira no Barroco, com a poesia satírica de Gregório de Matos, passando pelo Romantismo, com poetas como Gonçalves Dias e Castro Alves, se intensifica no Realismo e passa a incidir com frequência na poesia e na prosa de ficção. Mas, no caso do romance brasileiro, é o Naturalismo que costuma ser apontado como matriz de enredos que retratam os setores economicamente desfavorecidos da sociedade, as populações que vivem em condições de extrema pobreza ou miséria nas periferias dos grandes centros urbanos, ou seja: a vida “nua e crua”, numa fotografia que amplifica seus aspectos mais rudes.

Foram os próprios rumos da política brasileira a partir do Segundo Reinado e nas primeiras décadas da República que contribuíram para o surgimento e a permanência de um quadro social constituído por milhões de indivíduos sem acesso às condições mínimas de vida – moradia, alimentação, educação e saúde –, por uma elite detentora dos meios de produção e também do poder e de uma classe média incipiente, pequena em número, mas que se acercou da máquina do Estado e dos cargos públicos.

O termo Naturalismo, designando uma estética e/ou uma escola literária, é controverso, pois tem significado e valoração diferentes de uma para outra sociedade. Hauser (2003) vê o Naturalismo como “a forma artística mais importante do século XIX”. Logo se percebe que o historiador denomina como Naturalismo o que outros autores chamam de Realismo. Ou seja:

ele não vê, como ocorre em outros contextos, um corte de especificidade no Naturalismo, uma configuração singular em relação ao Realismo. A crítica literária brasileira faz essa distinção. Aqui se fala, inclusive, em Realismo-naturalismo, termo que expressa a vinculação e a subordinação de uma tendência em relação a uma escola ou estética majoritária. De certa forma, todo escritor naturalista brasileiro é também realista, mas poucos realistas puseram em prática nas suas obras as teses naturalistas. Para que se faça essa diferenciação, é preciso que se tenha em mente o que há de particular, por exemplo, em um romance de Aluísio Azevedo. Quando se lê obras como as de Hauser, fica-se como a sensação de que, para os europeus, não há fronteiras estéticas entre as obras de Zola, Balzac, Flaubert ou Maupassant, como nós estabelecemos comumente, sem ver nisto nenhuma impropriedade, entre *Germinal* e *Madame Bovary*, ou entre alguns romances de Eça de Queiroz, como *O Crime do padre Amaro* e *O primo Basílio* quanto ao restante da produção europeia do período. Na leitura de Hauser, o conjunto da produção realista é compreendido como estando vinculado ao estudo e à discussão da realidade social.

[...] com Stendhal e Balzac o romance social torna-se o romance moderno e, a partir de agora, parece inteiramente impossível retratar um personagem isolado da sociedade e permitir seu desenvolvimento fora de um ambiente social definido. Os fatos da vida social penetram na consciência humana e daí não podem mais ser desalojados. As maiores criações literárias do século XIX, as obras de Stendhal, Balzac, Flaubert, Dickens, Tolstói e Dostoiévski, são romances sociais, qualquer que seja a outra categoria a que possam pertencer (HAUSER, 2003, p. 754).

A reflexão de Bosi (1996, p. 168) demonstra bem a tendência da crítica brasileira à atribuição de elementos estéticos e formais muito específicos para o Naturalismo. “O Realismo se tingirá de *naturalismo*, no romance e no conto, sempre que fizer personagens e enredos submeterem-se ao destino cego das “leis naturais” que a ciência da época julgava ter codificado[...]” (BOSI, 1996, p. 168).

Bosi elenca algumas características do romance naturalista brasileiro, especialmente o de seu expoente, Aluísio Azevedo (BOSI, 1996, p. 187). Essas características são a redução das criaturas ao nível animal; a natureza humana circunscrita ao fisiológico; a fatalidade da herança biológica e das leis naturais; a presença de seres anômalos e patológicos e de

personagens-tipos (BOSI, 1996, p. 172; 189; 191). Ou seja: o deslumbramento do século XIX com as ciências naturais, e uma cultura que se desenvolveu a partir disso, o cientificismo, parecem ganhar forma nos enredos desses romances. É o século de Darwin e das teses que surgiram depois dele, inclusive nas ciências humanas, como o determinismo social (postulando, grosso modo, que o meio é determinante para a vida do homem).

O determinismo reflete-se na perspectiva em que se movem os narradores ao trabalhar as suas personagens. A pretensa neutralidade não chega ao ponto de ocultar o fato de que o autor carrega sempre de tons sombrios o destino das suas criaturas. Atente-se, nos romances desse período, para a galeria de seres distorcidos ou acachapados pelo *Fatum*: o mulato Raimundo, a negra Bertoleza, Pombinha, o “Coruja”, de Aluísio Azevedo; Luzia-Homem, de Domingos Olímpio; Sérgio, de Raul Pompéia; os protagonistas de *A Normalista* e de *O Bom Crioulo*, de Adolfo Caminha; Padre Antônio, de Inglês de Sousa... (BOSI, 1996, p. 172-173).

Essa ideia de que o homem vive à mercê das determinações biológicas e sociais, além da presença de manifestações instintivas da sexualidade, municiaram a forte crítica negativa (às vezes com viés moralista) que o romance naturalista brasileiro sofreu ao longo do tempo, não somente com relação às obras que produziu, que foram poucas e qualitativamente irregulares, mas pela permanência de alguns desses elementos como temas de obras de outros períodos da literatura.

A partir do Naturalismo, as representações do sexo são constantes na literatura brasileira, figurando talvez como forma de resistência do indivíduo marginalizado¹³ contra as forças opressoras da sociedade, como instaurador de autonomia, ou inserido em contextos de violência, no qual é usado até mesmo como arma para impor a vontade e o prazer de um sobre o outro. Tem-se, por exemplo, um escritor como Jorge Amado, para o qual o sexo expressa a exígua margem de liberdade e de escolha que o indivíduo pode ter frente a tudo o que o

¹³ Empregamos neste estudo as palavras *marginalizados* e *marginais* cômicos de que há, na sociedade brasileira, um abismo semântico, político e jurídico a separar uma e outra. Marginalizados são aqueles que foram postos à margem da sociedade – isto é, não têm acesso a um bom nível de renda e conseqüentemente a uma boa qualidade de vida. Marginais são aqueles que também foram marginalizados, mas que, de uma forma ou outra, passam a investir contra a sociedade como foras da lei ou criminosos, pondo em risco a integridade física e patrimonial de outros indivíduos. O marginal estaria mais próximo do que os estudos marxistas designam como *lumpen*. A complexidade está no fato de que, embora o marginal seja um marginalizado, nem todo marginalizado é marginal, algo que as autoridades policiais, políticos, certos magistrados, boa parte da imprensa e da opinião pública relutam em aceitar: vide a forma como são tratados os habitantes das favelas do Rio e São Paulo.

cerceia. E há J. G. Noll, em cuja obra o sexo é instintivo, animalesco, sem afetividade, próximo às representações que dele faziam os naturalistas, mas, evidentemente, inserido em códigos mais específicos e tensos da violência urbana.

Outra leitura do Naturalismo, a de Antonio Candido (2010), nos permite compreender melhor o elo entre a problemática da representação realista, que vimos há pouco, e a permanência da crítica social na produção de escritores brasileiros de diferentes períodos.

[...] para o Naturalismo a obra era essencialmente uma transposição direta da realidade, como se o escritor conseguisse ficar diante dela na situação de puro sujeito em face do objeto puro, registrando (teoricamente sem interferência de outro texto) as noções e impressões que iriam constituir o seu próprio texto. [...] Mas nós sabemos que, embora filha do mundo, a obra é um mundo, e que convém antes de tudo pesquisar nela mesma as razões que a sustentam como tal (CANDIDO, 2010, p. 107).

Se o Realismo permanece sendo o mesmo e sendo outro, o comprometimento dos escritores com a discussão dos problemas brasileiros, reverberando na sua escrita, também se estende ao longo dos vários períodos da literatura brasileira. Schøllhammer (2004), discutindo a arte e a literatura contemporâneas¹⁴, sustenta que, “continuando as experiências dos anos 1970, persiste hoje, sustentado pela *sede de realidade* geral, um certo *neonaturalismo* [...]” (SCHØLLHAMMER, 2004, p. 223). Vários críticos percebem nitidamente essa permanência do Naturalismo: além de Schøllhammer, Candido, Carpeaux e Pellegrini (1996), entre outros. A questão é que nem sempre isso é visto como positivo, ou, melhor dizendo, há momentos em que a permanência de traços do Naturalismo na literatura brasileira é apontada como perniciososa. É esse o caso de Sússekind (1984), que, além de criticar o Naturalismo brasileiro no seu contexto de ocorrência, vê graves problemas na sua permanência na produção dos escritores da década de 1930 e na geração de 1970. Essa permanência seria negativa, segundo a autora, porque, no intuito preliminar de mostrar a realidade brasileira haveria um movimento subterrâneo e ideológico de ocultar a dependência e a falta de identidade inerentes ao País.

¹⁴ Depreende-se do texto do autor a atribuição do designativo de contemporâneas para obras publicadas na e a partir da década de 1970.

[O Naturalismo] Pressupõe que existe uma realidade una, coesa e autônoma que deve captar integralmente. Não deixa que transpareçam as descontinuidades e os influxos externos que fraturam tal unidade. Como o discurso ideológico, também o naturalista se caracteriza pelo ocultamento da divisão, da diferença e da contradição. E não é muito difícil reparar que não é só uma estética, mas uma ideologia naturalista o que se repete na ficção brasileira (SÜSSEKIND, 1984, p. 39).

Não identificamos na permanência um fato pernicioso ou uma “ideologia estética” (SÜSSEKIND, 1984, p. 40 e seguintes), e sim um comprometimento dos escritores com os problemas brasileiros, fazendo-os seguir na mesma senda de historiadores e sociólogos. Não se pode esquecer, também, que a década de 1930 teve a ditadura de Vargas (recrudescida para fascismo em 1937) e que a década de 1970 foi toda vivida sob a ditadura militar. O totalitarismo e a censura requeriam engajamento social e político dos escritores. Alguns caminharam nessa direção.

Desejando ou não, os escritores brasileiros de um dado período da história literária são tributários em relação aos de períodos precedentes. A literatura se faz com permanência, em incessante diálogo com o rumor de fundo, com rompimento e também, como lembra Pellegrini (2009a), com hibridismo: coexistência de distintos temas e formas. Mas não há uma tendência monolítica. Isto fica claro ao atentarmos à produção posterior a 1980, período não alcançado pelo estudo de Sússekind: o comprometimento social e político e o tom crítico quanto aos problemas do País não são ostensivos, nem estão presentes em todos os autores e obras. Compare-se, por exemplo, *Eles eram muitos cavalos* e *Budapeste*; *Cidade de Deus* e *Relato de um certo Oriente* ou *O filho eterno* e *Nove noites*. Não se identifica uma regra, código, estética ou ideologia únicos, como certamente havia quando Aluísio escreveu *O cortiço* e *Casa de pensão*.

A literatura mais recente (situemo-la: publicada a partir de 1980) não ostenta uniformidade ou regularidade no tratamento das questões brasileiras, como é o caso do escritor que focalizamos neste estudo: tais questões estão mais presentes em *O quieto animal da esquina* e *Harmada* do que estão, por exemplo, em *Acenos e afaços* e *Solidão continental*. Mas retomemos as considerações de Sússekind.

Quando se liam romances como *O Homem* de Aluísio Azevedo ou *A Carne* de Júlio Ribeiro a associação a monografias médicas sobre a histeria era inevitável. O que se lia como ficção, se dizia também ciência. Ler *O Homem* equivalia a ler um estudo sobre os sistemas histéricos. Assim como ler *O Cortiço*, segundo a crítica da época, talvez fosse o mesmo que “ver” um cortiço. O que se representava como ficção se apresentava também como documento (SÜSSEKIND, 1984, p. 65).

É da natureza do fabrico ficcional – e não exclusividade do Naturalismo – deformar ou reacomodar elementos do real para fazê-los mais impactantes na narrativa. Sabe-se, assim, que Aluísio Azevedo entrevistava médicos para colher informações sobre doenças e distúrbios psíquicos, mas, o que tomava forma nas suas narrativas não era “tal e qual” lhe fora descrito e sim uma reconfiguração.

A exemplo de outros ensaios que tiveram por alvo o Naturalismo brasileiro, o de Sússekind, não obstante o elevado nível de erudição e a sólida formação cultural ali implicados, é excessivamente rígido. Percebe-se que essa crítica desconsidera o contexto de produção dos romances naturalistas e a fragilidade do sistema literário brasileiro naquele momento. O estudo de Sússekind padece, ainda, de um mal de origem: condena o Naturalismo a priori.

Imprópria também nos parece a crítica de Brayner (1979), para quem, no “confronto inelutável entre escritor e historicidade, o nosso Naturalismo perdeu-se em protocolos e artifícios sem conseguir o encontro de *verdadeira natureza estética e social*” (BRAYNER, 1979, p. 48. O destaque é nosso). A questão que se pode colocar é: há uma essência que se poderia considerar verdadeira ou correta? A lucidez e a precisão de Candido (2000, p. 13) levaram-no a dizer que é necessário “ter consciência da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente, pois a mimese é sempre uma forma de poiese”.

A permanência da crítica social na literatura brasileira é um forte indicativo de que as obras de um período estão em contínuo diálogo com o rumor de fundo. Este rumor consiste na presença, em obras de um dado período, de traços formais ou temáticos que estabelecem correspondência/ filiação com parte ou com o conjunto da produção precedente. Um romance contemporâneo ecoa as suas matrizes, sejam elas modernistas, do Realismo ou do Naturalismo do século XIX. Há, em *Oqade* e *H*, bem como em vários outros romances

brasileiros contemporâneos, a permanência de traços naturalistas reconfigurados, como a representação da vida humana em situações-limite de degradação, a violência, a manifestação da sexualidade em estado bruto. O rumor de fundo perturba e tensiona o rumor de superfície, que é o da materialidade textual, e instaura um olhar retrospectivo. Não se trata do Realismo ou do Naturalismo realocados nas suas feições originais, mas de um neonaturalismo ou de um neorealismo.

O velho e o novo, o passado e o presente, o arcaico e o moderno coexistem no Brasil, não apenas na produção literária, mas na gênese da sociedade brasileira. O projeto moderno e/ou modernizador não foi levado a cabo, ou porque as condições políticas e econômicas não permitiram ou porque, contraditoriamente, os segmentos sociais incumbidos de modernizar o País eram os mesmos que sempre se comprometeram com as ideias e práticas arcaizantes. Como dizia Tom Jobim, o Brasil não é para principiantes.

Um romance do Modernismo brasileiro que ilustra essas contradições é *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade. Nele, a personagem Sousa Costa, integrante da elite “quatrocentona” de São Paulo, aparentemente homem civilizado e requintado, contrata uma professora alemã para ensinar a língua a seus filhos, mas o propósito verdadeiro é que ela inicie sexualmente o seu filho varão. Uma intenção que nada tem de moderna ou civilizada.

[...] aqui convivem aspectos *residuais* pré-modernos com traços *emergentes* pós-modernos, englobados numa *incompleta modernidade*, desde que na estrutura econômico-social coexistem realidades originadas em momentos diferentes da história, expressas no crescimento desigual da indústria e da agricultura, nas diferentes regiões do País. Pode-se falar, então, de uma nova forma de hierarquia, cujo poder se assenta na maior ou menor modernização tecnológica. A interiorização dessa dicotomia surge como um dilema que se expressa na convivência do novo e do velho, sempre presente, mas que hoje surge com aspectos e conotações “espetaculares”, enfatizando a idéia de ruptura irreversível, numa profundidade antes nunca atingida. Esse hibridismo, então, deve ser encarado como linha básica no mapeamento da narrativa brasileira contemporânea (PELLEGRINI, 2009a, p. 206-207).

Essas contradições também estão presentes em *Oqade* e *H*, romances que podemos considerar contemporâneos e, ao mesmo tempo, neonaturalistas¹⁵, subvertendo o real que

¹⁵ No caso dos romances de Noll, poder-se-ia falar também em “neorealismo”, mas, face às sutis diferenças que há na literatura brasileira entre o romance naturalista e o realista, que nos fazem distinguir claramente

representam. Voltaremos a isto na parte III.

um do outro, e face à própria natureza da representação na obra de Noll, afigura-se mais apropriado e preciso pensá-la em termos de neonaturalismo.

II

A NARRATIVA E A SUA MATERIALIDADE INSTÁVEL

5 Variações em torno do narrador e a configuração da matéria narrada em *O quieto animal da esquina* e *Harmada*

Antes de tentarmos empreender aqui uma *closed reading* dos dois romances em foco, entendemos ser relevante fazer breve percurso histórico dos narradores literários desde o romance clássico do século XIX, quando o gênero se consolidou, passando pelo período moderno – ou, dizendo mais precisamente, vanguardista – e chegando ao romance contemporâneo. Esse panorama se faz necessário para que possamos compreender melhor o que está implicado no arranjo que obras situadas na contemporaneidade dão às suas instâncias narrativas.

Em várias passagens do romance *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, a personagem Emma lamenta em silêncio os rigores da sua vida medíocre, ao lado de um homem sem ambições. Tudo o que a rodeia parece parte de uma atmosfera que lhe causa mal-estar. Tudo parece representar, de alguma maneira, a sua própria angústia profunda.

Auerbach (2001, p. 439) destaca o fato de o romance de Flaubert compor uma camada subjacente aos acontecimentos cotidianos, um *para além* da superficialidade, que faz com que haja um mundo em erupção debaixo daquele tédio aparente.

Para Flaubert, o peculiar dos acontecimentos quotidianos e contemporâneos não precisa estar nas ações e nas paixões muito movimentadas, não em seres ou forças demoníacas, mas no que se faz presente durante longo tempo, aquilo cujo movimento superficial não é senão burburinho vão; entretantes, por baixo ocorre um outro movimento, quase imperceptível, mas universal e ininterrupto, de tal forma que o subsolo político, econômico e social parece ser relativamente estável, mas, ao mesmo tempo, parece também estar insuportavelmente carregado de tensão. Todos os acontecimentos parecem modificá-lo muito pouco; mas, na concreção da duração, a qual Flaubert sabe sugerir tanto no acontecimento isolado [...] quanto no conjunto do panorama da época, mostra-se algo como uma ameaça oculta: é um tempo que, com a sua estúpida falta de escapatórias, parece carregado como um explosivo (AUERBACH, 2001, p. 439-440).

Há, em *Madame Bovary* e em outros romances importantes do período, ampla operação enunciativa e de composição ficcional – deslocamentos de perspectiva,

encaixamento de histórias, precisas delimitações espaçotemporais, descrições rigorosas, laboriosa caracterização moral e psíquica das personagens – que conferem a essas obras não só realce no plano estético, mas lhes dão também um fim pedagógico evidente e sério: trazer os homens para o núcleo duro do real, tirá-los do devaneio. As que puderam ir um pouco além fizeram isso também entretendo, mas sem jamais perder de vista a grandeza de seus propósitos.

Os narradores do romance moderno buscam outros efeitos estéticos e de sentido, que requerem, como observa Rosenfeld (1996, p. 91-92), a desmontagem da organicidade do tempo que vigia até então.

É digno de nota a grande quantidade de romances modernos narrados na voz do presente, quer para eliminar a impressão de distância entre o narrador e o mundo narrado, quer para apresentar a “geometria” de um mundo eterno, sem tempo (ROSENFELD, 1996, p. 92).

Relativamente ao romance *O Estrangeiro*, de Albert Camus, o teórico afirma que ostenta um *eu* “que nada tem a narrar sobre a sua vida íntima porque não a tem ou não a conhece – é um 'falso Eu', como foi chamado. Não tem dimensão interior, vive planando na superfície das sensações” (ROSENFELD, 1996, p. 94).

A arte moderna, segundo ainda Rosenfeld, tenta reposicionar o homem e o indivíduo, e a estrutura e a temática da obra de arte passam a expressar “a precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno” (ROSENFELD, 1996, p. 97).

Muitas coisas mudaram no século XX. As duas guerras mundiais fragilizaram o homem e o emudeceram diante do horror. Benjamin (1994) reflete sobre o narrador e se ressentido da perda da substância viva da arte de narrar. O faz na mesma sequência de outro conhecido ensaio, escrito na mesma época, no qual aponta a perda da aura pela obra de arte.

O espaço que a informação ocupou na vida humana no século XX é visto por Benjamin como uma das causas do declínio da narrativa. “[...] os fatos já nos chegam acompanhados de explicações”, lamenta (BENJAMIN, 1994, p. 203).

A narrativa breve, o conto, “não mais permite”, acresce ele, “essa lenta superposição de camadas finas e translúcidas, que representa a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia, como coroamento das várias camadas constituídas pelas

narrações sucessivas” (BENJAMIN, 1994, p. 206). A imagem das “camadas finas e translúcidas” resulta de um diálogo entre o pensamento de Benjamin e o de Paul Valéry.

Esse ensaio já antecipa uma série de questões que estiveram no centro dos debates sobre filosofia, artes e literatura, como o papel que cabe ao artista na sociedade e a que lugar a representação artística pode aspirar em um mundo regido pela lógica de mercado.

Silviano Santiago (2002), ao problematizar o narrador pós-moderno, visita o texto de Benjamin e afirma que, em virtude da modernização da sociedade e da conseqüente incomunicabilidade entre as pessoas, já não se consegue narrar a partir da própria experiência (SANTIAGO, 2002, p. 45).

[...] 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 platéia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante” (SANTIAGO, 2002, p. 45).

Embora a ideia da impossibilidade de narrar a própria experiência seja discutível, essa não presença do narrador na própria matéria que narra é algo muito significativo quando se pensa os narradores de J. G. Noll. Esse será o eixo central do capítulo 6.

Os conceitos de pós-modernidade, pós-modernismo e pós-moderno são muito controvertidos e a discussão em torno deles é bastante congestionada. Nem sempre é identificável a existência de um narrador pós-moderno, mas, sim, de temas e recursos formais desdobrados do modernismo: a quebra da ordem cronológica e da representação tradicional do espaço, assim como a descrença na possibilidade de conter a entropia da vida, comuns a tantas obras modernistas, ainda se fazem presentes em obras publicadas nos últimos 30 anos. Como optamos por estabelecer para o escritor e as obras que estudamos o referencial da contemporaneidade (que também suscita muitas questões), faremos um percurso que incursiona por vias diferentes em comparação ao debate sobre o pós-modernismo.

Passemos, assim, aos romances *Oqade* e *H*. O primeiro aspecto que deve ser considerado sobre os seus narradores é que constroem a matéria narrada em uma língua contemporânea. Isto significa que o enquadramento normativo que há nela é o estritamente necessário. Resta uma linguagem que tenta estar o mais perto possível da coloquialidade

brasileira, com pronomes oblíquos iniciando orações, nenhum uso enclítico ou mesoclítico dos pronomes pessoais, diálogos quase sempre curtos, às vezes monossilábicos, gírias, léxico chulo, etc. Essa característica, presente de forma mais ou menos generalizada na literatura brasileira contemporânea (com nuances de um para outro escritor), no caso de J. G. Noll é constitutiva de sua dicção, de seu estilo e da *performance* dos seus narradores.

Na obra de Noll, não se pode dizer que essa transgressão da linguagem é radical. Talvez a natureza contida do tensionamento se deva à robustez poética do seu texto, à altura de nomes de relevo da nossa prosa de ficção, como Clarice Lispector e Raduan Nassar. A poesia, ainda que frequentemente requeira da língua mais do que ela tem a oferecer, manifesta o desejo de habitar as suas antigas e acolhedoras arquiteturas.

A economia de linguagem que se percebe em *Oqade* e *H* é, possivelmente, traço herdado da estética moderna. Muitas cenas dialogadas são breves, quase acidentados fônicos. É uma escrita que se faz na maioria do tempo com a matéria da referencialidade, próxima, por exemplo, da forma da notícia. Isso traz implicações, como veremos, para a velocidade da narração. Eis um exemplo de *Oqade*:

Acordei durante a noite, vozes lá fora, me levantei, fui até o canto da janela, vi uns brigadianos falando com uns caras que saíam de um Escort vermelho, o camburão com a luz em cima girando, eles estavam num caminho de terra todo esburacado à direita do prédio, o camburão tinha parado em diagonal na frente do Escort, um dos brigadianos começou a algemar os caras, o outro apontava a arma (NOLL, 2003b, p. 14).

Um traço característico de *Oqade*, ausente em *H*, está relacionado à sua ambientação gaúcha. As cenas dialogadas do protagonista e das outras personagens indicam a especificidade do falar sulista, como no discurso indireto livre reproduzido a seguir:

Estou exausto, ele disse. Vou dormir no hotel. Preciso que *fiques* no hospital com Gerda esta noite. Daqui a pouco *deves* ir, ele concluiu, e voltou a olhar em direção aos pés, ensimesmado (NOLL, 2003b, p. 54. Os itálicos são nossos).

O Rio Grande está inscrito na narrativa não apenas no emprego das pessoas verbais, mas também nas marcas da espacialidade, já que são mencionados lugares de Porto Alegre

(como veremos no capítulo 11). Faz-se sentir, sobretudo, no temperamento introspectivo, austero e metódico do casal de descendentes de alemães, intensificado pelo fato de Kurt e Gerda serem protestantes.¹⁶ Evocar a condição gaúcha, que tem elementos identitários muito pronunciados, ocorre em um contexto no qual o protagonista tenta se afirmar como sujeito e assegurar as regalias que lhe foram dadas. Não há, por parte dele, uma adesão ao “gauchismo”, uma vez que não dá mostras de estar consciente da singularidade da sua inserção em certo espaço geográfico e cultural, nem de possuir a necessidade de pertença a este espaço.

A velocidade, já aludida acima, é algo muito presente nos dois romances e se relaciona diretamente ao jogo de percepção presente/ passado, em processo *versus* concluído, implicando a ideia de tempo. Essa operação na cadeia temporal é imprescindível para o efeito de sentido de *Oqade* e *H* e por isto o propósito de estudá-la aqui, destacando-a das outras instâncias narrativas.

Em *Oqade*, cada acontecimento é narrado praticamente em um parágrafo. Nas primeiras 15 páginas não há uma única cena dialogada, salvo breve discurso indireto livre do narrador dirigido a uma jovem moradora do prédio, Mariana, que, em seguida, ele vem a estuprar.

O estupro é narrado na mesma velocidade que a narração empregara até ali, com economia de linguagem e intercalação de frases. Não há nenhuma marca textual que privilegie o episódio ou realce a violência, e ela resulta, assim, naturalizada.

De repente me dei conta de que eu estava tão perto da guria cantando que quase podia sentir o hálito dela, eu não dizia nada, ela parou de cantar, notei que havia um paredão cheio de pontas a nos tapar do prédio, fulminei um beijo, ela caiu comigo na terra úmida, a minha língua entrava por um rumor surdo na boca da guria, na certa um grito se eu retirasse a minha boca – e agora já era tarde demais, eu precisava sufocar aquele grito, quando o meu pau entrou gozei, e o rumor surdo, o grito que eu sufocava esmagando a minha boca contra a dela cessou, e eu me levantei.

Entreí no apartamento, a minha mãe dormia no sofá puído com a luz acesa, fui para o quarto, me joguei na cama, adormeci (NOLL, 2003b, p. 14).

¹⁶Possivelmente luteranos, o que é possível se depreender da forma do culto religioso que ocorre quando o protagonista ainda está na clínica – a igreja luterana preserva parte da ritualística católica. Outro índice está no fato de Kurt fazer uso de álcool, o que é admitido pelos luteranos.

Outros momentos que ilustram o ritmo da narração são o do aprisionamento do protagonista, o da sua apresentação ao delegado e o da sua introdução na cadeia.

Subi a Borges, peguei o ônibus de volta, nesse instante ele passava pela lomba dos cemitérios, lá de cima eu via mais uma vez a Glória, as torres da igreja, tossi, cuspi pela janela, me benzi furtivo, eu ria para dentro, puxei o cordão da campainha, desci, cumprimentei um vizinho que trazia o filho do colo, peguei uma espécie de picada que levava ao prédio, senti o cheiro de eucalipto, eu já estava na clareira do prédio, vi um camburão e dois brigadianos conversando com um cara que me viu e disse, é este o homem.

Havia cinco presos na cela onde me enfiaram. Eu nunca tinha visto gente tão estragada como aqueles cinco, eram cicatrizes, às vezes buracos pelo corpo todo, bocas completamente desdentadas, um deles lábio leporino sem costura, pior do que a falta dos dentes era o toco apodrecido de um canino frouxo que sangrava.

Mas antes eu ficara horas esperando o delegado, os policiais me revistaram todo, pegaram dos meus bolsos um monte de papéis com poemas meus, espalharam os papéis sobre a mesa do delegado, quando o homem chegou foi logo me perguntando se eu tinha irmãos, o pai e a mãe vivos, e quando contei do sumiço de meu pai, quando disse que com o sumiço do meu pai a minha mãe e eu fomos caindo na miséria, que tive de abandonar o colégio e batalhar sustento, o delegado parece que se interessou de verdade, inclinou-se na minha direção, me deu uma pancada no ombro e gritou que eu contasse tudo a respeito dessa época, que só podia ser, que era aí sim que tudo tinha começado.

–Vá em frente – ele falou impaciente (NOLL, 2003b, p. 16-17).

Há uma mudança brusca de cena, do prédio invadido onde se dá a prisão para o interior da cela. Tem-se, na prática, uma edição cinematográfica: o cinema, principalmente o hollywoodiano, emprega esses cortes. Mas há uma diferença importante: o embaralhamento da sequência narrativa. Depois de narrar a sua entrada na cela, o narrador autodiegético recua para o momento do interrogatório. É um episódio que, pela lógica da narração, é anterior ao da cela, mas a narrativa o encadeia de outra forma. No dito “cinemão” não haveria essa analepse¹⁷ na mesma sequência. O narrador nos faz entrever que está contando o que ocorreu num tempo diferente e fora do encadeamento lógico, como se estivesse se corrigindo, narrando fora de ordem algo que não poderia ser esquecido.

Neste momento da nossa reflexão cabe-nos apresentar alguns conceitos da narratologia para aclarar o que está sendo dito relativamente às instâncias narrativas. Genette (1995) diz

¹⁷ Para Genette, a retrospectção, o recuo temporal. O mesmo que *flashback* no cinema (cf. GENETTE, 1995, p. 47-65 e também REIS e LOPES, 2011, p. 29-31).

empregar a palavra narrativa em seu sentido mais comum, de *texto narrativo*. Assim, define história, que também chama de diegese, como o “significado ou conteúdo narrativo” (GENETTE, 1995, p. 25). Narrativa é, para ele, “o significante, enunciado, discurso ou texto narrativo em si” e a narração, “o acto narrativo produtor e, por extensão, o conjunto da situação real ou fictícia na qual toma lugar” (GENETTE, 1995, p. 25).

Ao longo do tempo a narratologia foi agregando outros sentidos a esses termos. Há acentuadas divergências terminológicas entre alguns teóricos dessa linha. Mesmo os estudos recentes que se fundamentam no sistema narratológico de Genette, como o dos suíços Kaempfer e Zanghi (2003), ostentam certo tensionamento das definições de origem, embora se perceba que a essência da conceituação está preservada. Recorrer a esses estudos é produtivo no sentido de se perceber como a narratologia vem sendo empregada atualmente, inclusive na análise de filmes, como é o caso do livro de Gaudreault e Jost (2009).

Para Kaempfer e Zanghi (2003), a história ou diegese é a intriga, com as personagens situadas em um dado universo espaçotemporal (veja-se também nesse sentido REIS e LOPES, 2011, p. 107-108). Narrativa (*récit*, em francês), ainda segundo Kaempfer e Zanghi, é a organização da história, particularmente quanto às variações temporais e quanto ao modo de acesso concedido ao mundo narrado, limitado ou não a um ponto de vista interno. Narração é a enunciação narrativa, que corresponde às perguntas: “Quem fala? Qual é o estatuto da voz que é a origem das narrativas, que responde pelos enunciados narrativos?” (KAEMPFER e ZANGHI, 2003).

Reis e Lopes (2011) propõem uma subordinação dos conceitos, o que torna menos complexo o emprego da terminologia (esta complexidade deriva, é claro, da proximidade conceitual e/ou etimológica entre um termo e outro).

Constitui um dado adquirido pela **narratologia** a descrição da **narrativa** em dois planos fundamentais de análise: o da **história** e o do **discurso**, cuja articulação se consuma no acto da **narração** [...] (REIS e LOPES, 2011, p. 272. Os destaques são do texto original).

Lefebve (1980) acentua o sentido de diegese como ficção. Afirma que temos acesso ao mundo da narrativa, “este mundo suposto real” (LEFEBVE, 1980, p. 171), somente pelo discurso. Seu livro foi escrito entre 1968 e 1970, anteriormente ao ensaio de método de

Genette, que é de 1972. Esse sentido de ficcionalidade também é central no sistema de Genette, mas Lefebve parece compreendê-lo mais flexível e porosamente, como veremos adiante.

Há, pois, em simultâneo distinção e ligação estreita entre, de um lado, o discurso verbal que nos instrui sobre esse mundo, a *narração* (também se diz, por vezes, a enunciação) e esse próprio mundo: lugares, tempo, personagens, acções [...], a *narrativa propriamente dita*, ou a “*ficção*” [...], ou a *diegese* (LEFEBVE, 1980, p. 171. Os destaques são da obra).

A diegese é, segundo ele, o mundo representado (1980, p. 186). E acrescenta que toda história que narra um crime discute o problema do crime de forma geral, e, da mesma forma, “as coisas da diegese que nos são mostradas apelam para a nossa experiência geral dessas coisas” (LEFEBVE, 1980, p. 193). Faz, em seguida, uma afirmação importante quanto às relações que se pode estabelecer entre as categorias narrativas e os fatores externos à obra. “[...] como sabemos”, diz, “a diegese está longe de se limitar à intriga (situação e funções). Estende-se ao domínio das personagens, do cenário, dos valores e da ideologia, sem que se possa fixar exactamente os seus limites”, acrescenta (LEFEBVE, 1980, p. 210).

Concluídas essas considerações, retomamos os romances. *Oqade* e *H* chamam a atenção por aquilo que a crítica costuma designar de opacidade, sem definir bem do que se trata. Essas zonas de opacidade ou de indeterminação se constituem de situações específicas que não ficam claras para o leitor e também não são explicadas pelo narrador, parecendo que ele próprio não as compreende. Estão representadas, nas duas obras, pela ambiguidade quanto ao tempo da narração e o da diegese, pelos episódios autônomos de *H*, cacos literalmente “colados” na diegese, mas também por ocorrências específicas, como esta, de *Oqade*:

Escutei chamarem o homem de Kurt. De vez em quando Kurt virava para mim e falava qualquer coisa em português. Contou que ali eram todos *tardios*. Sim, *tardios*, foi isso que ouvi bem claro. E que estavam reunidos por ser um momento muito especial. A cada informação eu mexia a cabeça, tentando demonstrar um interesse respeitoso.

Quando eu ia perguntar que momento era esse, puxaram o braço de Kurt e começaram todos a cantar. Pelo jeito, um hino religioso alemão (NOLL, 2003b, p. 26-27. O destaque em itálico é nosso.).

Os episódios autônomos aos quais nos referimos há pouco, redutos de opacidade, aparecem na narrativa de *H* desde o princípio. Deitado na lama, o protagonista dialoga com um garoto. A fusão do corpo do protagonista com elementos da natureza parece nos remeter ao mito da criação do homem no Gênesis. Os episódios se sucedem, como em sonho ou delírio. O mais extenso é o que mostra o protagonista embrenhando-se na mata e mergulhando em seguida em um rio, onde é acompanhado de um homem manco, que desaparece na travessia e não é mais encontrado.

Não há conexão lógica entre um episódio e outro, nem com o restante da narrativa. A narração está voltada para o seu próprio engenho, sem satisfazer a qualquer reivindicação de sentido que o leitor por ventura lhe faça. É algo muito diferente do delírio de Brás Cubas, por exemplo, encaixado coerentemente em uma matéria narrada também metaficcional, mas com uma forte correspondência entre a memória e a experiência de defunto-autor. Ocorre, com os episódios de *H*, o que designaríamos de inconstância de cena, em contraponto ao que Vasconcelos (2002, p. 54) chama de “solidez de cenário”, associando-a ao romance inglês do século XVIII.

Na narrativa de *H*, esses episódios têm vida própria e só podem ser organizados pelo leitor em um plano simbólico: o do mito judaico-cristão da criação ou o da pulsão sexual, por exemplo. Mas essa simbologia é intrusa na diegese, não se pode organizar a partir dela a sequência da narrativa, estabelecer nexos entre um momento e outro ou obter uma significação de águas profundas. Essa impossibilidade tem origem no fato de que todos os episódios até o terremoto são autônomos. A narrativa só principia como plano encadeado e sequenciado, ou seja, como *fábula*¹⁸, como relato que vincula e subordina os episódios e os encaminha para o desfecho, a partir da chegada do protagonista ao asilo. Os episódios autônomos e o cerne do relato são, obviamente, parte da diegese, que engloba toda a matéria narrada, independentemente de sua natureza ou de se conectar ou não a uma cadeia lógica.

Após a morte do patrão, tio da sua mulher, que o troca por um homem bem mais jovem, o protagonista de *H* deixa a cidade em um ônibus de torcedores de um time local de

¹⁸ O termo, na acepção aqui utilizada, é empregado por Mieke Bal (1990; 2009) e deriva do conceito desenvolvido pelos formalistas russos para “referenciar o conjunto dos acontecimentos comunicados pelo texto narrativo, representados nas suas relações cronológicas e causais” (REIS e LOPES, 2011, p. 157). A fábula é o resultado da ordem lógica e cronológica de motivos que possibilitam a progressão “regular e coesa” dos eventos narrados (Id. *ibid.*).

futebol e logo se vê em um estádio, na geral, torcendo por aquele clube e tomando uísque servido por um garçom, algo incomum em arquibancadas de estádios “reais”. É o último episódio autônomo, que, além de não estabelecer vínculos com outros, ostenta uma euforia que destoa do restante da matéria narrada. Embora haja essa euforia, não há pontos de tensão em nenhum episódio. Disso deriva uma ausência de densidade psíquica do narrador-protagonista e das demais personagens. Os narradores autodiegéticos de outros romances brasileiros, como *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro* e *São Bernardo*, ou de narrativas que mesclam focalização interna fixa e múltipla¹⁹, como *Crônica da casa assassinada*, trazem informações que nos permitem conhecer as personagens, por meio delas próprias ou pelo que é dito por outrem. Isso não ocorre em *H*, nem tampouco em *Oqade*.

Além dessa particularidade na configuração dos narradores, há, nas cenas autônomas de *Oqade* e *H* – pela sua forma e pelo estranhamento que produzem no interior das diegeses –, a evocação da sua própria natureza ficcional, o que dá aos dois romances um caráter metanarrativo. Demonstraremos a seguir como ambos explicitam esse procedimento, tão característico da literatura contemporânea, mas também presente nas grandes obras do passado, como *Dom Quixote*, as já aludidas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o drama *Seis personagens à procura de um autor*, de Pirandello, o romance *Niebla (Nuvem)*, de Unamuno, o romance – ou experimento de romance – *Museo de la novela de la eterna (Museu do romance da eterna)*, do argentino Macedonio Fernández, enfim, são muitos exemplos, em distintas épocas da história da literatura universal. Embora não seja algo absolutamente novo para a literatura, foi na modernidade que a metanarrativa se integrou de forma generalizada aos romances, novelas, contos, às peças teatrais e ao cinema. Na literatura contemporânea, a metaficcionalidade parece extrapolar o âmbito do texto, da narrativa propriamente dita, para se integrar ao próprio ato produtor, a narração. Parece-nos ser esse o caso de *Oqade* e *H*. Principiemos por verificar como ela aparece nas narrativas, já que no capítulo seguinte se mostrará que também está implícita na narração, no seu jogo de perspectivas.

Em *H*, o narrador-protagonista encontra um amigo em um terreiro de galos de rinha e

¹⁹ São termos empregados por Genette. Focalização interna é o estabelecimento do ponto de vista de uma personagem integrada à ficção. A focalização interna pode ser fixa, quando a focalização aparece centrada numa só personagem, normalmente o protagonista (REIS e LOPES, 2011, p. 170), ou múltipla, quando o mesmo episódio é evocado várias vezes pelo ponto de vista de diferentes personagens, como nos romances epistolares (GENETTE, 1995, p. 188).

revela a ele que foi ator de teatro e está o tempo todo representando (NOLL, 2003a, p. 24). Essa afirmação do narrador já instaura na diegese um movimento de “voltar para trás o dorso fraturado para contemplar as próprias pegadas”: metaficcionalidade. “[...] 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, 2003a, p. 24). Nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o narrador autodiegético zomba da credulidade do leitor, mas não precisa provar nada porque está morto e é, portanto, inimputável; em *Dom Casmurro*, o narrador autodiegético se insinua como inconfiável; em *H*, é como se dissesse: eu sou produto de uma obra de ficção, não sou confiável.

Ainda em *H*, após a ocorrência do terremoto, o protagonista, ferido, fala com alguém que logo se dá conta de se tratar dele mesmo.

Sabem?, a partir daí eu já falava despudoradamente com alguém – não, não havia ninguém aparentemente a me escutar no outro lado de mim, mas quando acordei do tremor de terra comecei a falar, a princípio sem me dar conta de que do outro lado de mim realmente vinha uma presença difusa que estava a me ouvir.

Não, essa audição informe nada respondia, mas dela emanava um latejar estranho, como se me engolfasse a cada vibração, de forma limpa, exata, não me permitindo dúvidas de que aquele movimento era como que a expressão possível de uma resposta, ou melhor, a expressão possível de um puro entendimento ao que eu dizia.

Esta representação invisível, é certo, deixava um gosto insuficiente, mas ela me fazia dizer, e repetir: cara, oh cara!

E foi falando com este aí que fui me levantando com muito esforço... as juntas, os ferimentos me doíam, mas eu falava com este aí, retinha os olhos nas crianças a brincar, e falava coisas como estas: está doendo, mas eu vou sair daqui, olha, estou me levantando, cara, estou indo lá naquela fila, vou perguntar para que ela foi formada, olha, não vou malbaratar esta rala força que ficou comigo, cara, pode acreditar, vou devagar, não vou desperdiçar nem um pouquinho o meu escasso alento, oh cara, vê como eu caminho, oh! (NOLL, 2003a, p. 25-26. É nosso o destaque em itálico.).

Perceba-se que a pergunta logo no início do período se destina ao público, aos leitores: “Sabem?” Ali se atinge o nível extradiegético²⁰, um dos três níveis narrativos do sistema

²⁰ Termo da narratologia de Genette. Refere-se ao exterior da narração, dentro da própria diegese. O “nível extradiegético será aquele em que se situa o narrador 'exterior' à diegese que narra, colocando-se quase sempre (mas não obrigatoriamente) numa posição de ulterioridade que favorece essa posição de exterioridade” (REIS e LOPES, 2011, p. 290-291).

narratológico de Genette, “aquele em que um narrador pode a todo momento comentar ou julgar o tema de sua narração”²¹ (KAEMPFER e ZANGHI, 2003. Tradução nossa.).

Vejamos, a seguir, exemplos do nível extradiegético em uma crônica machadiana, em um romance e um conto de Mário de Andrade e um romance da literatura brasileira contemporânea (FUKS, 2011) .

1

Conheci ontem o que é celebridade. Estava comprando gazetas a um homem que as vende na calçada da Rua de S. José, esquina do Largo da Carioca, quando vi chegar uma mulher simples e dizer ao vendedor com voz descansada:

–Me dá uma folha que traz o retrato desse homem que briga lá fora.

–Quem?

–Me esqueceu o nome dele.

Leitor obtuso, se não percebeste que “esse homem que briga lá fora” é nada menos que o nosso Antônio Conselheiro, crê-me que és ainda mais obtuso do que pareces (ASSIS, 14 de fevereiro de 1897. O destaque é nosso).

2

Não vejo razão pra me chamarem vaidoso se imagino que o meu livro tem neste momento cinqüenta leitores. Comigo 51. Ninguém duvide: esse um que lê com mais compreensão e entusiasmo um escrito é autor dele. Quem cria, vê sempre uma Lindóia na criatura, embora as índias sejam pançudas e ramelentas.

Volto a afirmar que o meu livro tem 50 leitores. Comigo 51. Não é muito não. Cinqüenta exemplares distribuí com dedicatórias gentilíssimas. Ora dentre cinqüenta presenteados, não tem exagero algum supor que ao menos 5 hão de ler o livro. Cinco leitores. Tenho, salvo omissão, 45 inimigos. Esses lerão meu livro, juro. E a lotação do bonde se completa. Pois toquemos pra avenida Higienópolis.

Se este livro conta 51 leitores sucede que neste lugar da leitura já existem 51 Elzas. É bem desagradável, mas logo depois da primeira cena, cada um tinha a Fräulein dele na imaginação. Contra isso não posso nada e *teria sido indiscreto se antes de qualquer familiaridade com a moça, a minuciasse em todos os seus pormenores físicos, não faço isso*. Outro mal apareceu: cada um criou Fräulein segundo a própria fantasia, e temos atualmente 51 heroínas pra um só idílio.

51, com a minha, que também vale. Vale, porém não tenho a mínima intenção de exigir dos leitores o abandono de suas Elzas e impor a minha como única de existência real. *O leitor continuará com a dele*. Apenas por curiosidade, vamos cotejá-las agora. Pra isso mostro a minha nos 35 atuais janeiros dela. [...] Fräulein não é bonita, não. Porém traços muito regulares, coloridos de cor real. *E agora que se veste, a gente pode olhar com mais franqueza isso que fica de fora e ao mundo pertence, agrada, não, não*

²¹ “celui d’où un narrateur peut à tout moment commenter ou juger ce qui fait l’objet de sa narration”.

agrada? Não se pinta, quase nem usa pó-de-arroz. A pele estica, discretamente polida com os arrancos da carne sã. O embate é cruento. Resiste a pele, o sangue se alastra pelo interior e Fräulein toda se roseia agradavelmente (ANDRADE, 1991, p. 57-58. Os destaques são nossos).

3

Me lembro que uma feita, diante da irritação enorme dele comentando uma pequena que o abraçara num baile, sem a menor intenção de trocadilho, só pra falar alguma coisa, eu soltara:

–Paciência, Rico.

–Paciência me chamo eu!

Não guardei este detalhe para o fim, pra tirar nenhum efeito literário, não. Desde o princípio que estou com ele pra contar, mas não achei canto adequado. Então pus aqui porque, não sei... essa confusão com a palavra “paciência” sempre me doeu mal-estavelmente. Me queima feito uma caçoada, uma alegoria, uma assombração insatisfeita (ANDRADE, 1993, p. 93. O destaque é nosso.).

4

[...] ciente de que por enquanto convém deixar de lado locubrações teóricas, Sebastián realiza um breve e automático meneio de cabeça, de um lado para o outro, e logo se põe a meditar sobre o problema mais premente: sabe que não pode deixar seu personagem permanecer ali, estático e com os olhos pregados na parede branca, sob o risco de perder a tão requisitada verossimilhança. Ninguém que chega a um apartamento em plena madrugada, exaurido por três horas de aeroporto e outras três num incômodo avião, com os ombros doídos pela mala que carrega e que contém todas as roupas que vestirá nos próximos dias e uma quantidade excessiva de livros que decerto nem irá tocar, fica parado em frente à porta de entrada sem efetuar qualquer movimento a não ser o dos errabundos pensamentos. A consciência de que é preciso dar um rumo ao personagem, de que essa já duvidosa existência se esvairia se ele permanecesse inerte e impedisse a construção da trama ao fluir dos verbos, domina os pensamentos de Sebastián e, contraditoriamente, ratifica sua incerteza (FUKS, 2011, p. 20).

Na crônica de Machado, como é frequente ocorrer na obra do escritor, o narrador se dirige ao leitor, repreendendo-o. No romance e no conto de Mário, os narradores explicam o seu processo de composição.

No caso de *Amar, verbo intransitivo* (trecho 2), o narrador provavelmente parodia a nota “Ao leitor” das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, na qual o narrador autodiegético (defunto autor Brás Cubas) afirma que seu livro não terá os 100 leitores de Stendhal, nem 50, nem 20, nem dez, talvez cinco. O narrador se intromete na diegese para dizer que ele próprio, autor, assim como os leitores, têm o direito de imaginar como quiserem a personagem

Fräulein: os planos da narração, da diegese e da leitura se confundem e o leitor passa a tomar ciência da narração em processo. O narrador ainda faz uma remissão ao presente diegético e vaticina como a personagem será recebida pelo público: “E agora que se veste, a gente pode olhar com mais franqueza isso que fica de fora e ao mundo pertence, agrada, não, não agrada?”

O narrador heterodiegético de Julián Fucks (4) também explicita a enunciação de um romance que está sendo escrito pela personagem Sebastián – o tema da diegese é o trabalho de escrita desse romance. O momento da narração, a entrada da personagem no antigo apartamento de sua família, recria fielmente o que fizera o próprio Sebastián pouco tempo antes, na história de Fucks: o romance dentro do romance é autobiográfico. E o paratexto, na forma de um comentário crítico contido na orelha do volume, sugere que há muitos elementos da própria biografia de Julián Fucks na narrativa. São quatro manifestações do nível extradiegético. E os textos de Mário de Andrade e Fucks ilustram também procedimentos metanarrativos.

No trecho de *H* reproduzido anteriormente, além da incursão no nível extradiegético, o narrador-protagonista faz um desdobramento da sua *persona*: “Esta representação invisível.” É a instauração de outro artifício enunciativo. Não se trata de um duplo²², mas do indício de que há outra voz narrante no discurso, desdobrada daquela que se anuncia como autodiegética. É sobre ela que nos deteremos no capítulo 6.

O asilo no qual o protagonista de *H* vive longo período de estagnação (estimado em 14 anos do tempo na diegese) é habitado por seres miseráveis, abandonados em virtude da velhice ou por terem uma nódoa grave no seu passado, como Lucas, que atropelou e matou num farol um garoto que limpava o vidro dianteiro do seu carro.

O narrador-protagonista converte-se num contador de histórias dramatizadas, que prendem a atenção dos outros internos. Ele usa sua experiência como ator para dar força aos relatos. Ao se deitar, depois dos serões, seus olhos recapitulam a narrativa, como se ela “fosse

²² A problemática do duplo é ampla e tomada sob múltiplas perspectivas, a depender da área em que o estudioso se referencie, como literatura, sociologia, mitologia, psicanálise, etc (cf. CUNHA, Duplo.). É possível até mesmo se dizer que há, atualmente, uma sobreposição de sentidos para esse termo, com o risco de se tornar difuso e incompreensível. Para os propósitos deste estudo, limitamo-nos a nos circunscrever ao conceito mais comum de duplo, que é o de projeção do indivíduo numa entidade autônoma com a qual se identifica (Id. *ibid.*). Em algumas obras literárias é frequente esse aspecto da autonomização do duplo, que chega a ter atuação decisiva nas tramas. É essa a distinção que identificamos quanto a *H* para afirmar que não se verifica, ali, a existência de um duplo, mas sim de outra voz narrante.

um fluido que saísse de mim, fininho, em direção a um mundo ainda desconhecido, onde todas as histórias seriam protegidas da maresia do esquecimento, qual um arquivo do tempo” (NOLL, 2003a, p. 39-40). Nessa ação de narrar e dramatizar, o protagonista faz da arte uma forma de resistência contra a insanidade. A arte da narrativa é exibida em processo, na sua substância de linguagem. Detendo o poder da palavra no asilo, o protagonista adquire também um poder envolto em aura mística.

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, 2003a, p. 40. Os destaques são nossos.).

Observe-se como o narrador de *H* discute a própria narração: seus procedimentos, suas técnicas, o que tem de improviso, de intuição.

Vários momentos de introspecção do narrador de *Oqade* são de escrita poética, como este que se vê a seguir, no qual ele marca o ritmo dos versos:

Peguei o guardanapo na tal lanchonete do aeroporto, e comecei a anotar a poesia batendo com os dedos sobre o balcão o ritmo apressado destes que seriam os últimos versos que eu botaria num papel: O tiro no jardim em frente/ A unha empedernida crispando a terra morna – e assim ia por mais seis ou sete versos (NOLL, 2003b, p. 63).

Se a criação linguística está em questão nas duas diegeses, a enunciação também problematiza a linguagem na sua forma de compor e arranjar a matéria. Nos episódios da primeira parte de *H* tem-se a sensação de descontinuidade, ilogicidade, incompletude e indeterminação. Esses signos estão relacionados, como vimos, à estruturação narrativa: não há conexão entre os episódios autônomos e a fábula que começa no asilo. O leitor tem, assim, a sensação de que não há história, ou de que não se trata de um romance.

Depois da fuga do asilo com Cris e da chegada à capital do país, Harmada, os episódios se configuram como discursos vazios de significado, meros virtuosismos de

linguagem, enunciados que não exprimem, a rigor, nada além de nada, “linguagem invertebrada que não quer ir a ponto algum”. Em vários desses momentos o narrador-personagem narra o conteúdo de peças teatrais, tanto o monólogo encenado por Cris como as peças nas quais ele próprio atuou. A futilidade, a falta de densidade dramática e o artificialismo que se percebem na descrição dessas peças denunciam a ironia no discurso do narrador, crítico com relação à arte e à linguagem descompromissadas. Eis um exemplo:

O cego afirmava: Se não enxergo, melhor para mim que me poupo de ver o que se convencionou chamar de formas, esta exibição que não passa de excremento das coisas. Os verdadeiros seres são aqueles limpos de figuras, aqueles seres que ficam em refúgio, longe das linhas, curvas ou retas, dos volumes, das cores. Os verdadeiros seres se frutificam na ausência, pois tornam-se sumarentos, apetitosos e nutritivos por estarem apartados da cerrada selva do instinto visual. Não quero dizer que sim nem não, mas desconfio que os cegos foram feitos para servirem de mão-de-obra pioneira no campo desta outra visão, a que se liberta enfim das formas.

Este cego terminava como uma espécie de faquir, ele tinha dominado grande parte das imposições da matéria, quase um puro espírito, e como tal perdera a capacidade para a linguagem humana; quando muito instigado a falar ele poderia conceder, mas já não usava palavras, explorava sons remotos – um outro personagem, o discípulo do cego, quase no epílogo, anuncia que *finalmente tínhamos chegado à linguagem invertebrada, ou seja, aquela que desconhece qualquer viga mestra, aquela que não quer ir a ponto algum*, aquela que em microexplosões se liquefaz na tela do cego (NOLL, 2003a, p. 65. Os destaques em itálico são nossos.).

A recepção crítica de *H* na Argentina realçou a ênfase dada pelo romance à perda do poder expressivo da linguagem. Bastante perspicaz e bem arquitetada, pecou apenas por não ter percebido ou não ter dado a devida importância ao sentido irônico que subjaz essa representação.

Na literatura de João Gilberto Noll aparece um estado particular de linguagem: uma linguagem invertebrada. Porque quem a expressa o faz sem o objetivo de comunicar sentidos estabilizados, estados de ânimo fixos ou estados de coisas substanciais. Nessa linguagem rigorosamente errática, cada uma de suas frases se apresenta como imprevisível. Mas o que deseja, então, quem a expressa? Explorar 'sons remotos', que se dissolvem em correntes de encanto à medida que são emitidos. Uma linguagem que se resolve em uma série de microexplosões. Os narradores dos livros de Noll se apresentam a nós como seres expostos a oscilações que não podem localizar nem em si mesmos nem no mundo. Aqui a memória se perde, a faculdade de conservar

o vestígio do passado no presente perde o efeito, a continuidade do tempo se anula (LADDAGA, 2008. A tradução é nossa.)²³.

A prosa de Noll se situa em um universo fronteiro ao das cidades invisíveis de Calvino, no qual a narrativa não reivindica apenas a suspensão da incredulidade, mas o redimensionamento do sentido de real para nele desnudar a ficção: os discursos que sustentam o prestígio autoral e os saberes consagrados têm substância ficcional e precária, tanto quanto qualquer fábula, historieta ou epopeia.

²³ “En la literatura de João Gilberto Noll aparece un estado de lenguaje particular: un lenguaje invertebrado. Porque quien lo habla, lo hace sin el proyecto de comunicar sentidos estabilizados, estados de ánimo fijos o estados de cosas sustanciales. En este lenguaje estrictamente errático cada una de sus frases se presenta como imprevisible. Pero ¿qué quiere, entonces, quien lo habla? Explorar 'sonidos remotos', que a medida que se emiten se disuelven en corrientes de delicia. Un lenguaje que se resuelve en una serie de microexplosiones. Los narradores de los libros de Noll se nos presentan como seres expuestos a fluctuaciones que no pueden localizar ni en sí mismos ni en el mundo. Aquí la memoria se pierde, la facultad de conservar la huella del pasado en el presente se cancela, la continuidad del tiempo se anula”.

6 Narradores narrantes e narrados

Retirado da clínica por Kurt e inserido como agregado na propriedade rural daquele homem, em dado momento o narrador-protagonista de *Oqade* pratica exercícios e vê Kurt e o empregado, Otávio, travando uma luta. Vejamos a seguir como essa passagem é narrada.

Uma cerração, botei as mãos nos bolsos e saí a caminhar, alguns pardais comiam a bosta ainda quente de um cavalo que se afastava por um pasto, vi uma barra de ginástica, corri, dei algumas cambalhotas em volta da barra, me pendurei pelos braços, algumas flexões até a altura do pescoço, prenúncio de suor, com os braços esticados me balancei, por fim saltei, resvalei, caí, bati a mão na outra, me levantei, corri, subi uma pequena elevação, percebi que do outro lado, ao pé da elevação, dois homens lutavam, e eram Kurt e Otávio estes dois homens, mesmo naquela cerração dava para ver que estavam machucados aqui e ali, sangue num canto da boca de Kurt, no ombro, do braço de Otávio escorria um fio que daquela distância coberta de cerração se mostrava mais preto que vermelho. Eles lutavam em silêncio, às vezes caíam e rolavam juntos, se feriam mais (NOLL, 2003b, p. 32).

Há um sequenciamento de ações expresso por verbos intransitivos e orações justapostas que imprime velocidade ao episódio. Perceba-se que ação praticada pelo protagonista parece estar sendo observada de fora: tal grau de detalhamento da sequência narrativa é próprio de um ponto de vista externo. Essa maneira como a narração está sendo focalizada, algo que se pode constatar nos dois romances, cria um fato inusitado (mas não inédito) quanto à composição literária: o narrador se apresenta e se situa na narração como autodiégético, postado como protagonista, mas o seu efeito de sentido no plano da narrativa corresponde ao de um narrador heterodiegético, ausente do episódio que narra. Essa transfiguração é perceptível, também, em uma cena dialogada na qual Otávio se dirige ao protagonista – a mais extensa da diegese. Vejamos:

–Desde que o vi pela primeira vez, montado no seu cavalo, quando me olhou de cima levemente estrábico e perguntou se eu não queria trabalho, desde aí passei a ser seu cão farejador, aquele que experimenta antes para poupar o dono de qualquer cilada, pois, se em alguma viagem, num lugar desconhecido ele estranhasse o cheiro da comida, pedia que eu desse a

primeira garfada e verificasse se estava tudo em ordem, mesmo com as mulheres, algumas como que degustei para ele previamente como um vinho, era o pavor do veneno que pode se esconder em tudo, então que eu fosse antes e testasse, essa a desconfiança mortal que sempre o acometeu, e para saná-la me deu casa e comida, me pagou algumas viagens, não me tirou da coleira a vida toda (NOLL, 2003b, p. 36).

Uma reconstituição tão fidedigna da fala do outro não chega nem mesmo a ser verossímil, face à situação do narrador autodiegético: ele é um observador comprometido com a narração, temporal e espacialmente. Isso diminui o seu campo de visão e a sua capacidade de reter todos os pormenores do episódio. A fala de Otávio assim reconstituída seria mais apropriada a um narrador heterodiegético e à focalização externa, alguém que testemunha algo e o narra posteriormente, procurando organizá-lo e dotá-lo dos elementos constitutivos da narrativa.

Os episódios autônomos de *H* têm muitos desses desdobramentos ou transfigurações. Vejamos um exemplo.

Eu era aquele homem no espelho, eu era quase um outro, alguém que eu não tivera ainda a chance de conhecer.

Saí com uma velha maleta, um pouco menos que maleta, quase chegando a uma pasta.

Fui para a rodoviária. Sentei num banco. O gerente da rodoviária me viu, sentou-se ao meu lado. Era um homem conhecido na região, falavam que bicha. Ele disse: você está muito suado. Eu disse: sim, estou. Ele disse: a vida nos prega surpresas. Eu disse: o teor alcoólico das nossas definições é inegável. Ele disse: você quer um banho, uma cerveja?, eu moro aqui em cima, no próprio prédio da rodoviária. Eu disse: um banho sem dúvida, depois vejo quanto à cerveja (NOLL, 2003a, p. 34).

Neste episódio há marcas discursivas ainda mais explícitas de uma narração espectadora, situada a certa distância do protagonista e da outra personagem. As delegações alternadas de pessoa – “eu disse”, “ele disse”–, em lugar do discurso direto, produzem no *eu* o efeito de lhe neutralizar o protagonismo, a faculdade de contar a “sua” história. Aquele que enuncia a si mesmo é uma representação vazia do sujeito, sem nome, sem memória, sem passado. Dessa forma, quando declara “eu disse”, essa evocação não tem força para afirmá-lo em cena. A “pessoa” poderia ser substituída por outra e, de fato, há outra voz na cena: o narrador heterodiegético que narra o *eu* desde outra perspectiva, assiste-o em atuação.

Lembremo-nos de que Silviano Santiago afirmou, sobre o narrador dito pós-moderno, em trecho já citado por nós no capítulo 5, que este narrador “narra a ação enquanto espetáculo a que assiste [...] da platéia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante” (SANTIAGO, 2002, p. 45).

Essa transfiguração do narrador de *Oqade e H* é parte de uma estrutura narrativa se a pensamos como traço reiterativo na produção de J. G. Noll, e, dessa forma, poderíamos vê-la como marca de estilo. Mas, se afigura também *desestruturante* no interior da matéria narrada, pois faz precária e difusa a identidade da voz que narra e instável a percepção quanto ao tempo e ao lugar a partir dos quais está narrando. Toda a informação relacionada a quem narra – e desde onde – é importante nos romances clássicos do século XIX, e mesmo em muitos romances modernos, pois proporciona ao leitor a sensação ilusória de estar vivendo aquela vida de papel, integrando-se àquelas experiências. Em *Oqade e H* essa informação está enevoada: pouco sabemos a respeito do que está sendo narrado. Não sabemos sequer se há algo ainda por narrar: talvez nos percamos do narrador e desapareçamos no rio caudaloso, como aconteceu ao manco no início de *H*. Dalcastagnè (2012, p. 88), referindo-se ao *Relato de um certo oriente*, de Milton Hatoum, afirma que “a sensação do leitor é de estar perdido no meio dos acontecimentos”.

Adentrar nos domínios do ponto de vista, visão, foco narrativo, foco de narração, ângulo visual, perspectiva narrativa ou focalização – são várias denominações possíveis, a depender da filiação teórica – significa não apenas estar em meio a um interminável conflito de sistemas e terminologias, mas, acima de tudo, frente a formas bem distintas de compreender os fatos da literatura, cada uma delas com sua história e seu percurso teórico.

O problema da perspectiva narrativa, mais do que qualquer outro problema narratológico, polarizou os estudos literários nas últimas décadas entre os dois espíritos de Pascal: a *finesse* em expansão da crítica e a geometria redutora da linguística (COHN, 1983, p. vi, com tradução nossa.)

²⁴.

²⁴ “The problem of narrative perspective, more than any other narratological problem, has polarized literary scholarship in the last decades between the two pascalian spirits: the proliferating *finesse* of criticism and the reductive *géometrie* of linguistics”.

Como vamos nos estender sobre outro aspecto da problemática focal, é o momento de iluminar este termo e os que dele derivam. Partamos do princípio de que a focalização é um dos modos de regulação da informação ficcional. Genette (1995, p. 160) sustenta que “[...] pode-se contar *mais ou menos* aquilo que se conta, e contá-lo *segundo um ou outro ponto de vista*” (os destaques são da edição).

[...] a “representação”, ou, mais exatamente, a informação narrativa tem os seus graus; a narrativa pode fornecer ao leitor mais ou menos pormenores, e de forma mais ou menos directa, e assim parecer [...] manter-se a maior ou menor *distância* daquilo que conta (GENETTE, 1995, p. 160. O destaque é do original).

Bourneuf e Ouellet (1976, p. 112) explicam que Genette retomou a tipologia de Pouillon, em *O tempo no romance*, a respeito da perspectiva ou ângulo de visão a partir do qual se narra. Pouillon emprega “visão por detrás”, “visão com” e “visão de fora”. Genette renomeou esses termos no seu sistema narratológico, de tal forma que ali temos focalizações “zero”, “interna” ou “externa”. Na narrativa não focalizada ou com focalização zero, “o narrador é 'onisciente', diz mais do que sabe qualquer personagem” (GAUDREAULT e JOST, 2009, p. 166). A narrativa com focalização interna pode ser *fixa*, quando os acontecimentos são filtrados pela consciência de uma só personagem (GAUDREAULT e JOST, 2009, p. 166); *variável*, quando a personagem focal muda no decorrer do romance (2009, p. 166-167) e *múltipla*, quando o mesmo acontecimento é evocado várias vezes pelo ponto de vista de várias personagens (2009, p. 167). A narrativa apresenta focalização externa quando não concede ao leitor ou espectador conhecer os pensamentos ou sentimentos do herói (GAUDREAULT e JOST, 2009, p. 167).

É óbvio que a problemática da focalização não se esgota na mera ação distributiva desses termos e na sua associação aos textos. Há outros pontos a serem considerados. Alguns deles, embora estejam presentes nas obras de vários teóricos da narratologia, são abordados distintamente por um e por outro. É o caso das categorias eu narrante e eu narrado, o *eu* do presente que se transfigura em *eu* do passado, que Franz Karl Stanzel emprega no seu sistema narratológico como parte da discussão em torno da perspectiva narrativa (focalização, para Genette). Por outro lado, Genette, fundamentado no filólogo austríaco Leo Spitzer, que

desenvolveu as categorias eu narrante e eu narrado em um estudo de estilística de 1928, insere-os no capítulo *Voz do seu Discurso da narrativa*. Como as outras partes do ensaio, *Voz* se referencia na gramática do verbo. A voz implica o tempo em que decorre a narração em relação ao tempo da história, o nível narrativo no qual se situam os participantes da narrativa e a pessoa que narra.

Para Genette, então, eu narrante e eu narrado demarcam tempo e pessoa, sendo que o eu narrante é o actante que instaura o eu narrado na diegese, por meio de analepses. No capítulo 8 refletimos sobre eu narrado/ eu narrante nessa abordagem vocal de Genette.

Souza (2003) se valeu das duas categorias no enfoque de Stanzel, associadas, portanto, à perspectiva narrativa, para estudar o deslocamento de uma para outra no romance *Dom Casmurro*. Ele enfatiza que, no romance narrado em primeira pessoa, “o eu narrante (o narrador) e o eu narrado (protagonista) são um e o mesmo” (SOUZA, 2003, p. 151). Há um distanciamento temporal entre o narrador e o protagonista e essa distância “implica metamorfose existencial” (SOUZA, 2003, p. 151). Essas características se relacionam às três possibilidades de se narrar um romance na primeira pessoa: pelo ponto de vista “do narrador ironicamente distanciado de si mesmo”; pelo ponto de vista do protagonista “emocionalmente envolvido” e pela focalização alternada ou simultânea do narrador e da personagem central (SOUZA, 2003, p. 151).

O eu narrante e o eu narrado de *Dom Casmurro* são um e o mesmo. Ocorre que, devido à metamorfose resultante da distância temporal, o narrador difere tanto do protagonista Bento Santiago, que se torna um outro eu, e tão outro, que assume a alcunha de *Dom Casmurro* como denominação apropriada à condição póstuma do sujeito abstraído das vicissitudes dramáticas da vida pretérita (SOUZA, 2003, p. 152).

Em vários momentos de *Dom Casmurro*, ocorre o que Souza chama de desdobramento do eu narrante no eu narrado, a ponto de o velho Casmurro sentir, pela evocação da memória, a mesma emoção vivenciada no passado por Bentinho, o *eu* jovem. O eu narrante opera um movimento oscilatório de perspectiva que ora aproxima ora afasta esse *eu* do presente daquele *eu* do passado (SOUZA, 2003, p. 154).

Desdobrado em eu narrante e eu narrado, Bento Santiago se representa dentro e fora dos eventos narrados. Quando adentra o palco dos acontecimentos, assume uma perspectiva interna e se comporta como ator passionalmente arrebatado pelo impacto das emoções. Quando se abstrai do tablado, adota uma perspectiva externa e se apresenta como espectador ironicamente distanciado de si mesmo e dos demais personagens. Os domínios existenciais diferenciados do protagonista e do narrador, que se manifestam na alternância das perspectivas interiores e exteriores ao universo ficcionalmente representado, subvertem a concepção tradicional da narrativa de primeira pessoa (SOUZA, 2003, p. 156).

Souza defende que há, em *Dom Casmurro*, uma cisão entre o eu da história e o eu da narração (2003, p. 162), problematização que também integra o sistema teórico de Stanzel. “O narrador singularizado como defunto autor *se comporta como dramaturgo que representa os outros eus, e não o próprio eu*”, acrescenta (2003, p. 163. O destaque é nosso.).

Pensamos que é exatamente isso que está em questão nos dois romances de Noll: o narrador em primeira pessoa (autodiegético) não se narra, é focalizado externamente. Trata-se de um processo cênico investido de certo grau de complexidade. Como se sabe pelas suas entrevistas à imprensa, J. G. Noll é apreciador de cinema. Provavelmente foi ali, como espectador, que ele desenvolveu a habilidade de construir narradores espectadores das cenas que narram, das quais têm a pretensão de serem eles os protagonistas. Em *Oqade* e *H*, o que Souza (2003) denomina de desdobramento e nós preferimos chamar de transfiguração²⁵ do eu narrante em eu narrado, atua no sentido de assegurar ao narrador autodiegético uma mínima presença de palco, pantomimas e falas emprestadas, pois nenhum desses narradores das histórias de Noll tem a densidade dramática ou a tensão das grandes narrativas do passado que lhes possibilitem dar à diegese sustentação a partir da sua própria substância. Quando o eu narrante se transfigura no eu narrado, o segundo tem a possibilidade de existir em cena. De existir e de ir em busca de uma possível identidade que o presente lhe interdita, já que no limbo do aqui e agora não há nada que desaliena do imediatismo e da linguagem referencial. Em *Oqade*, sair de si, desligar-se do seu eu de agora, é como executar um ritual xamânico ou

²⁵ Desdobrar-se, no sentido de se fracionar em dois, é apropriado para **Dom Casmurro**, mas não para os romances de Noll que estudamos aqui. O narrador Casmurro é “um e o mesmo”, o narrante guarda a memória do narrado, Bentinho. O eu narrante dos romances de Noll é a transfiguração do seu eu narrado, ou seja, torna-se outro, por isto o discurso do eu narrado não parece ser dele próprio. Isto tem proximidade com o que já citamos de Rosenfeld (1996, p. 94), na sua reflexão sobre **O estrangeiro**, de Camus. Afirma que o *eu* daquele romance “nada tem a narrar sobre a sua vida íntima porque não a tem ou não a conhece – é um ‘falso Eu’ [...]. Não tem dimensão interior, vive planando na superfície das sensações”.

recitar um mantra aspirando àquilo que lhe falta: a poesia, a autonomia, a energia vital. Em *H*, atuar como ator e narrador no asilo é a tentativa desse eu transfigurado de resistir pela arte, de manter a sanidade.

As transfigurações do eu narrante em eu narrado nos dois romances aludem à natureza do fazer artístico: escrever e atuar são exercícios de transcendência, de busca e encontro de si, rompendo o ciclo de domesticação e silêncio. Como artifício do narrar, procedimento narrativo, essas transfigurações não implicam ali apenas tempo e pessoa. Não se circunscrevem, portanto, somente às cadeias de relações entre ordem, duração e voz, mas também ao modo, ou seja, à focalização.

Ao estudar a mudança de primeira para terceira pessoa²⁶ que Franz Kafka fez no seu manuscrito de *O castelo*, Cohn (1983; 1985) chega a algumas conclusões que nos ajudam a compreender o porquê de a narração de *Oqade* e *H* transfigurar um narrador autodiegético em heterodiegético e como isso repercute no efeito de sentido das narrativas. O manuscrito de *O castelo* começa com focalização interna e bruscamente adota uma focalização externa, ou seja, passa do discurso interior à narrativa impessoal (COHN, 1985, p. 119). Como se sabe, na versão final, cuidada por Max Brod, foi feita a uniformização do texto e há somente o narrador heterodiegético, o famoso K., presente na maioria dos textos de Kafka. Cohn identifica no texto do manuscrito o uso de um procedimento narrativo que ela denomina de monólogo narrativizado²⁷. No seu artigo é citado um trecho do manuscrito, do qual extraímos o excerto abaixo, com as passagens em que ocorre o monólogo narrativizado destacadas em itálico.

Barnabé se detém de repente. *Onde nós estávamos? Não poderíamos avançar mais? Barnabé se despediria de mim? Ele não seria bem-sucedido* (COHN, 1985, p. 115. Tradução nossa.)²⁸.

²⁶ A autora não utiliza integralmente a terminologia de Genette.

²⁷ Cohn desenvolveu o conceito no seu livro **Transparent minds**. Seria um modo híbrido, que “associa certos traços da narrativa e certos traços da citação” (“associe certains traits du récit et certains traits de la citation”) (COHN, D; GENETTE, G., 1985, p. 102). Designa uma técnica de narração que permite a uma personagem ficcional narrar seus pensamentos íntimos de forma imediata e “que se vincula sobretudo ao que não é discursivo na vida interior das personagens” (“qui s'attache surtout à ce qui dans la vie intérieure des personnages n'est pas discursif”) (Id. *ibid.*). É um ponto de divergência entre Cohn e Genette. O teórico francês sustenta, no **Nouveau discours du récit**, que o seu termo *monólogo reportado* e o de Cohn, monólogo narrativizado, tratam o pensamento da mesma forma: como discurso. Cohn, em carta dirigida a Genette, discorda (COHN, D; GENETTE, G., 1985, p. 102).

²⁸ “Barnabé s'arrête soudain. *Où étions-nous? Ne pouvait-on plus avancer? Barnabé allait-il prendre congé de*

Se em lugar do monólogo narrativizado o narrador em primeira pessoa de Kafka tivesse citado diretamente as suas inquietações interiores, pondera a autora, ele estaria impondo ao texto “a marca indelével da polaridade passado/ presente implicada na narração em primeira pessoa”²⁹ (COHN, 1985, p. 116, com tradução nossa.). Ela sugere como essa mesma passagem citada anteriormente poderia se configurar com citação direta:

Eu ignorava, então, que nós já nos encontrávamos diante da porta da casa de Barnabé. Enquanto ele tardava, eu me perguntava: “Onde nós estamos? Não podemos avançar mais? Barnabé vai se despedir de mim?” (COHN, 1985, p. 116. Tradução nossa.)³⁰.

Porém, ressalva Cohn, “ao empregar [...] o monólogo narrativizado, não subsiste nenhum indício dessa natureza”³¹ (COHN, 1985, p. 116, com tradução nossa). Aliado aos marcadores temporais, o emprego do monólogo narrativizado na versão primitiva de *O castelo* é “a mais explícita manifestação estilística do recolhimento total do narrador no seu eu anterior”³² (COHN, 1985, p. 116. Tradução nossa).

Isso resulta em uma *Icherzählung* sem *Icherzähler*, uma narrativa gramaticalmente – mas não estruturalmente – na primeira pessoa. É o motivo pelo qual a substituição de “K.” por *ich* (eu) pôde ser feita no manuscrito sem o mínimo problema. De fato, no romance em terceira pessoa, o apagamento do narrador, longe de ser um fenômeno raro, é a marca estrutural de uma situação narrativa bem conhecida [...] priorizada por críticos como Percy Lubbock, Henry James ou Friedrich Spielhagen e ilustrada de maneira mais sistemática em romances como *Os embaixadores*, de James, *O retrato do artista quando jovem*, de Joyce, e *A morte de Virgílio*, de Broch (COHN, 1985, p. 116. Tradução nossa)³³.

moi? Il n'y réussirait pas”.

²⁹ “[...] la marque indélébile de la polarité passé/ présent qu'implique la narration à la première personne”.

³⁰ “J'ignorais alors que nous nous trouvions déjà devant la porte de la maison de Barnabé. Tandis qu'il s'arrêtait, je me demandais: “Où sommes nous? Ne peut-on plus avancer? Barnabé va-t-il prendre congé de moi?”

³¹ “Grâce à l'emploi [...] du monologue narrativisé, il ne subsiste plus aucun indice de cet ordre”.

³² “[...] la manifestation stylistique la plus explicite du repliement total du narrateur sur son moi antérieur”.

³³ “Avec les indicateurs temporels, l'emploi du monologue narrativisé constitue dans la version primitive du *Château* la manifestation stylistique la plus explicite du repliement total du narrateur sur son moi antérieur. Il en résulte une *Icherzählung* sans *Icherzähler*, un récit grammaticalement mais pas structurellement à la première personne. C'est pourquoi la substitution de “K.” à *ich* a pu se faire sur le manuscrit sans le moindre problème. De

Enquanto a versão primitiva de *O castelo* era desprovida dos seus signos distintivos da narrativa de focalização interna, passava a ostentar os signos que caracterizam a narrativa de focalização interna (COHN, 1985, p. 117).

Respondendo a uma carta de Cohn que continha ressalvas a alguns pontos do seu *Nouveau discours du récit*, Genette comentou o estudo feito por ela sobre a mudança de instância narrativa no manuscrito de Kafka:

[...] os rascunhos de *O castelo* me trazem [...] duas confirmações sobre dois pontos decisivos e sem dúvida relacionados: a independência relativa do modo e da voz e a possibilidade de uma focalização externa em narração homodiegética (COHN e GENETTE, 1985, p. 109. A tradução e o destaque são nossos.)³⁴.

Cohn observa que não há nenhum impedimento para que um texto seja escrito simultaneamente na primeira e na terceira pessoa, mas não há como ser “igualmente bem sucedido e convincente em uma e outra”³⁵ (COHN, 1985, p. 126. Tradução nossa.). O romance em primeira pessoa, em virtude de ter uma estrutura “essencialmente subjetiva” (1985, p. 126), é um caso à parte no universo ficcional.

Enquanto o romance em terceira pessoa postula a existência de personagens fictícias em um mundo mimético, o romance em primeira pessoa postula a realidade mais ou menos dissimulada de um falante que relata acontecimentos postos como reais em relação a si próprio (COHN, 1985, p. 126, com tradução nossa.)³⁶.

fait, dans le roman à la troisième personne, l'effacement du narrateur, loin d'être un phénomène rare, est la marque structurelle d'une situation narrative bien connue: c'est celle que privilégient des critiques comme Percy Lubbock, Henry James ou Friedrich Spielhagen, et qu'illustrent de la manière la plus systématique des romans comme *les Ambassadeurs* de James, le *Portrait de l'artiste* de Joyce, *la Mort de Virgile* de Broch".

³⁴ “[...] les brouillons du *Château* m'apportent [...] deux confirmations sur deux points décisifs et évidemment liés: l'indépendance relative du mode et de la voix, et la possibilité d'une focalisation externe en narration homodiegétique”.

³⁵ “[...] “également réussi et convaincant à l'une et à l'autre”.

³⁶ “Tandis que le roman à la troisième personne postule l'existence de personnages fictifs dans un monde mimétique, le roman à la première personne postule la réalité plus ou moins feinte d'un locuteur qui relate des événements posés comme réels par rapport à lui-même”.

Em outro momento (COHN, 1983), a perspectiva narrativa foi abordada pela autora englobando também a questão da representação do universo psíquico, já que considera o período de 100 anos situado entre 1850 e 1950 como o do apogeu do “realismo psicológico” (COHN, 1983, p. vi). “Ao contrário do que se poderia esperar [...], o narrador em primeira pessoa tem menos livre acesso à sua psique do que o narrador onisciente da terceira pessoa ficcional tem em relação à psique de suas personagens”³⁷ (COHN, 1983, p. 144. Tradução nossa). “Seria um grave erro”, observa, “adotar o caso de *O castelo* como prova da irrelevância da pessoa gramatical para a estrutura e significação de um romance”³⁸ (COHN, 1983, p. 171. Tradução nossa).

Kafka certamente não se preocuparia em fazer essa trabalhosa mudança no meio do percurso se pensasse que ela não teria nenhuma consequência para sua ficção. Ele deveria saber, de forma mais ou menos consciente, que K. tinha vantagens sobre *eu*. E as desvantagens das técnicas retrospectivas para a interpretação da consciência podem ter contribuído em parte para a sua decisão (COHN, 1983, p. 171. Tradução nossa)³⁹.

Há muitos pontos de convergência entre a forma como Cohn problematiza a focalização e o desenvolvimento da narração em *Oqade* e *H*. O narrador de Kafka fez uma alteração focal e deixou de externar suas reflexões íntimas. Isto criou o distanciamento entre narrador e personagem próprio da focalização externa. A existência das duas instâncias no mesmo manuscrito é um experimento que permite agora vislumbrar como ambas repercutem nos efeitos estético e de sentido da matéria narrada. Atentemos para um episódio de *H* no qual incide uma mudança focal.

–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

³⁷ “Contrary to what one might have expected [...], the first-person narrator has less free access to his own past psyche than the omniscient narrator of third-person fiction has to the psyches of his characters”.

³⁸ “It would be a grave error [...] to take the case of *The Castle* as proof of the unimportance of grammatical person for the structure and meaning of a novel”.

³⁹ “Kafka would surely not have bothered to make this laborious change in midstream, had the thought that it was of no consequence to his fiction. More or less consciously he must have know that there were advantages for the K. over the I, and the drawbacks of the retrospective techniques for rendering consciousness may have had a share in this decision”.

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, já num aparente repouso, ela que não demandava a sua presença, *ela que não tinha necessidade nenhuma de vir está agora aqui*, presa a uma forma, olhem, meus irmãos, *olhem para mim e vejam onde tudo foi dar* (NOLL, 2003a, p. 40-41. Os destaques são nossos.).

O que se assenta na narrativa como performance de ator é, no contexto da narração, uma construção discursiva requintada. O narrador autodiegético se prepara para narrar o momento da própria concepção. Ao fazê-lo, transfigura-se em eu narrado, assume outro modo focal – a focalização externa e a voz de um narrador heterodiegético. Ao se transfigurar no eu narrado, esse eu narrante já é um outro: não é *sua* aquela matéria que está sendo gestada, é a de um outro, a ponto de se referir a ela com o distanciamento que a nova situação requer: “ela que não tinha necessidade nenhuma de vir está agora aqui”. Quando declara: “olhem para mim e vejam onde tudo foi dar”, é a ele, eu narrante, que está se referindo. Ali retomou a sua condição de narrador autodiegético. Houve um movimento que o transfigurou e reconfigurou em menos de dez linhas da narrativa. Foi estruturada uma cadeia da sintaxe narrativa mobilizando quatro das grandes categorias do sistema de Genette: a ordem, a duração, o modo e a voz.

7 Tempo narrado, tempo vivido

A vida é aquilo que acontece enquanto você está planejando o futuro.
John Lennon

O tempo não para.
Cazuza

O tempo humano é representado na literatura contemporânea como cisão, e cindido é o homem frente à impossibilidade de interagir com o mundo nos termos em que este se lhe oferece: tendo de responder a exigências crescentes de produção e consumo, ao mesmo tempo em que as relações interpessoais se desumanizam e “mediatizam”. Talvez por isso, em tantas obras literárias contemporâneas, o tempo figure impreciso e desacreditado quanto ao seu propósito de ordenar a vida. Há, de fato, cisões consideráveis que não passam despercebidas, como a do romance póstumo e inacabado *O grande (La grande)*, do argentino Juan José Saer, publicado em 2005: a personagem central desaparece de sua cidade sem dar explicações e reaparece 30 anos depois, tentando reatar os fios desconectados da vida que ficou para trás.

Há algo na representação do tempo em um romance como *Oqade* que fica inexplicado, incompleto. O leitor jamais obtém qualquer informação precisa quanto à passagem do tempo em meses e anos, como acontece em *H*, no qual o tempo decorrido é quantificado depois de ter sido omitido ao longo de boa parte da narrativa. Em *Oqade*, o decurso do tempo é assinalado no corpo das personagens, nas marcas do envelhecimento ou da degradação causada por doenças (como ocorre a Kurt, Gerda e Otávio). Vejamos o episódio a seguir, que transcorre na clínica na qual o protagonista está internado.

Eu de cabelos compridos, com uma barba crescida – nunca a deixara antes crescer. Algum tempo tinha se passado, agora eu via, e não pouco tempo: aqueles cabelos longos e a barba bem espessa eram alguns sinais dele (NOLL, 2003b, p. 26).

Temos então, um indício de que o protagonista passou meses ou até mesmo alguns anos na clínica. Eis essa inscrição do tempo no corpo de Kurt:

Kurt envelhecera mais, agora eu enxergava bem. Como?, me indaguei, e sacudi a cabeça *sem entender aquela estranha dose de envelhecimento*. Desde quando, hein? (NOLL, 2003b, p. 54. O destaque é nosso.).

Novamente a manifestação de surpresa do narrador autodiegético em relação ao tempo decorrido, parecendo anestesiado quanto à percepção desse tempo. Mais uma vez o corpo é o registro da temporalidade. O protagonista não se referencia nos parâmetros comumente utilizados para marcar a passagem do tempo, já que não consegue se desalienar do presente. Por outro lado, o exercício de tentar afirmar sua identidade pela recuperação do passado é insatisfatório: sua memória é um mosaico com fragmentos que ou não constituem uma unidade ou trazem de volta um período de sua vida do qual ele deseja se distanciar até a amnésia, ou seja, a juventude, os tempos da Glória, os companheiros de subalternidade, o prédio invadido, a prisão.

Ao observar Gerda moribunda no leito de hospital no Rio, o protagonista manifesta aquele mesmo espanto que tivera com relação ao corpo de Kurt:

Notei que envelhecera como Kurt nos últimos tempos. E quanto tempo se passou?, me fiz essa pergunta a observar uma parede penumbrosa que provocava sonolência (NOLL, 2003b, p. 55).

Nas páginas finais da narrativa, tudo é desolação e melancolia. Depois da perda de Gerda, Kurt já não tem motivação para continuar vivo. Não faz planos. O assombro com a ação do tempo – silenciosa, sorrateira, devastadora – arruína aqueles homens. Em *Oqade*, mais do que em *H* ou em outros romances da literatura brasileira contemporânea, o tempo é Tântatos, representação da morte. Um paralelo possível seria com o final de *S. Bernardo*, de Graciliano Ramos, e com todo o furor dos relatos polifônicos da *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso.

Em *Oqade* e *H*, os narradores autodiegéticos (transfiguráveis) tentam criar uma racionalidade interna quanto à dinâmica temporal por intermédio dos seus corpos. Em *Oqade*, sobretudo, essa busca da racionalidade desemboca no seu oposto imediato, com a irrupção violenta do desejo. Eros, ali, é aparentado de Tântatos. Veja-se o episódio brutal em que, ainda à beira do leito de Gerda, o protagonista atende a um pedido dela e, deitando-se sobre seu

corpo agonizante, deixa entrever que consuma o ato sexual (NOLL, 2003b, p. 57-58). Gerda morre logo depois. Mais tarde, sozinho com Kurt na sede da propriedade rural, o protagonista se deixa submeter em seu quarto, “como um homem” (NOLL, 2003b, p. 86-87). Tudo é insinuado, mas ao mesmo tempo é muito evidente: são corpos agônicos, esmagados pelo tempo e pelo desespero.

As referências temporais inscritas nos corpos das personagens são as únicas que emergem da narração. Funcionam como aquelas peças de cenário no teatro moderno que têm a sua existência apenas presumida. Também o protagonista, ao enveredar pela manifestação da sexualidade embrutecida, procura indagar se de fato existe.

A reflexão que Hauser (2003) desenvolve sobre a arte moderna parece-nos trazer pontos pertinentes para se pensar a representação e a enunciação do tempo nas narrativas de Noll. Interessa-nos especialmente o momento em que Hauser discute o *Ulisses*, de Joyce, “enciclopédia da civilização moderna” (HAUSER, 2003, p. 969).

A ênfase recai por toda a parte na interrupção do movimento, no “*continuum* heterogêneo”, no quadro caleidoscópico de um mundo desintegrado. O conceito bergsoniano de tempo sofre uma nova interpretação, uma intensificação e um desvio. O acento recai agora na simultaneidade dos conteúdos da consciência, na imanência do passado no presente, na convergência constante dos diferentes períodos de tempo, na fluidez amorfa da experiência interior, na imensidade sem limite da corrente de tempo onde a alma singra, na relatividade de espaço e tempo, ou seja, na impossibilidade de diferenciar e definir os meios através dos quais a mente se move. Nessa nova concepção de tempo quase todos os elementos da tessitura que forma a substância da arte moderna convergem: o abandono do enredo, a eliminação do protagonista, a renúncia à psicologia, o “método automático de escrita” e, sobretudo, a montagem técnica e a combinação de formas temporais e espaciais do filme (HAUSER, 2003, p. 970).

Ao ler esse somatório de características do texto artístico na sua mais radical experimentação moderna, como não deixar de pensar que tudo isso ainda se faz muito presente na narrativa de um escritor como J. G. Noll? Ao mesmo tempo, há, em sua escrita, um estado de abandono do moderno, não no sentido de substituí-lo por uma experiência sucedânea, mas de se sentir deserdado: a heterogeneidade e a simultaneidade coabitam com a ausência de substância, aquela mesma substância à qual aludimos no capítulo 1, dentro do pensamento de Lukács (2009). O texto contemporâneo de Noll traz em seu interior o espírito

moderno, mas já não é aquele combatente de antes: as duas grandes guerras mundiais, as crises do capitalismo, o sentimento de descrença em tudo e em todos – até na capacidade da arte de representar – e a utopia urbana transformada no horror dos subúrbios miseráveis fizeram desaparecer as causas pelas quais valia a pena lutar e correr todos os riscos.

Hauser fala na experiência do tempo moderno vivida como “consciência do presente” (HAUSER, 2003, p. 975) e do “fascínio da simultaneidade” com que os homens compartilham as mesmas experiências diversas e desconexas. A contemporaneidade trouxe outras questões igualmente complexas para serem vivenciadas pelo homem e representadas na literatura.

A forma como o homem contemporâneo percebe o tempo vivido e compartilha essa experiência (ou, solitário e emudecido, a guarda para si, o que é mais usual) “se tornou urgente e vazia na mesma medida” (KEHL, 2009, p. 171). O livro de Kehl está focado nas manifestações depressivas e na experiência contemporânea do tempo, circunscrita quase que somente à experiência da velocidade (KEHL, 2009, p. 17).

O depressivo é, para a autora, alguém que se recusa a se inserir no tempo do outro; é, assim, um desajustado quanto à imposição de urgência em todas as coisas que lhe é feita pela sociedade capitalista, um resistente autodestrutivo “às modalidades de gozo oferecidas” (KEHL, 2009, p. 18) e alguém que vivencia o seu próprio estado como de estagnação. Instaura-se nesse sujeito uma crise que é de comunicabilidade, no sentido de que não consegue compreender a dinâmica imediatista e produtivista dos discursos alheios nem tampouco expressar a natureza da dor causada em si pela percepção de um vazio existencial. Mas a crise consiste, acima de tudo, em uma fratura da própria subjetividade, que passa a operar ensimesmada, a fugir da expectativa gerada pelo outro.

Essa breve exposição do quadro depressivo já nos permite perceber que não se trata de um problema circunscrito somente a alguns indivíduos que desenvolvem essa doença: a sociedade em seu todo, com o consumismo, a publicidade, a autoajuda, os planos de carreira, as receitas para o melhor corpo e o melhor sexo, etc., fomenta no sujeito a ideia do mundo a partir de si, que no limite (social e psiquicamente patológico) se tornará um mundo contra si. A mesma sociedade que gera a doença recrimina o doente, o considera inapto, improdutivo, parasitário. Esse doente é alguém desprovido de energia e motivação para “acertar o passo”

com o mundo. Está à mercê de um tempo vazio, incompreendido e inenarrável. A depressão rompe os nexos existenciais e subtrai aos indivíduos a potência geradora de discursos. Nem todos os seres humanos são depressivos, mas, submetidos às normas e concursos insanos da sociedade predatória, todos são candidatos a submergir nela em um momento ou em outro (KEHL, 2009, p. 16-22).

As depressões contemporâneas são parte, segundo Kehl (2009, p. 22), do “mal-estar na civilização”, aludindo ao conhecido texto de Freud. “A depressão é sintoma social”, afirma, “porque desfaz, lenta e silenciosamente, a teia de sentidos e de crenças que sustenta e ordena a vida social desta primeira metade do século XXI” (KEHL, 2009, p. 22).

O diagnóstico não poderia ser mais preciso: “o tempo é uma construção social” (KEHL, 2009, p. 111). “Toda ordem social é marcada, à sua maneira, pelo controle do tempo; essa talvez seja a face mais invisível e mais onipresente do poder” (2009, p. 111). Acrescentaríamos que o tempo é um regulador social: dependendo de como as pessoas o utilizam, de como se relacionam com ele em termos de produtividade, é-lhes conferido um status ou um rótulo depreciativo, é-lhes franqueado acesso a uma certa qualidade de vida ou imposta uma vida cheia de restrições.

Nos romances de J. G. Noll em foco neste estudo, a temporalidade vazia, o “tempo que não passa”, tal como é percebido pelo indivíduo depressivo (KEHL, 2009, p. 116), parece subtrair da experiência que os protagonistas têm do “seu” tempo as vias comunicantes com o tempo histórico, coletivo. Os eventos do mundo ficam ao largo ou estão ausentes. Talvez os narradores de Noll representem os desajustes dos homens com a vida contemporânea, com o *hic et nunc* (aqui e agora), na forma de sua inserção alienada no tempo, assim como os depressivos representam a sua saturação relativamente à ordem do mundo na forma da sua própria paralisia e silêncio. O mundo contemporâneo abomina a ordem lenta. Por isto estão de fora da racionalidade do presente a leitura de romances extensos e de textos filosóficos, as refeições sem horário para terminar, as roupas de alfaiataria e, obviamente, os depressivos, gente do tempo lento. O narrador de *H*, na sua longa estada no asilo, não tem de prestar contas do seu tempo: está fora do mercado de trabalho, desconectado das relações humanas “normais” e das mídias “integradas”. Por isso pode contar histórias que não têm um propósito determinado, não corroboram para a lógica produtivista do tempo.

Pude ir ficando lá dentro por uma única razão: na média de três, quatro noites por mês eu costumava reunir os albergados da instituição para lhes contar, não raro lhes dramatizar o que eu dizia serem episódios vividos ou testemunhados por mim.

Esses serões aconteciam depois do jantar, no próprio refeitório. As mesas eram arrastadas para junto das paredes, as cadeiras então formavam fileiras de uma respeitável platéia. Eu subia numa escrivaninha bem antiga, forrada na parte superior com um tapete preto, e contava, contava o que a minha lembrança feroz conseguisse arrancar, como um trator que fosse rasgando o mato, por onde desse, aqui, ali, abrindo trilhas, limpando às vezes o terreno com meticulosa astúcia, até chegar naquela senda sucinta, espantosamente íntima, que conseguia iluminar de uma só vez o que fora relatado com tantas marchas e contramarchas até ali.

Eu saía esgotado desses relatos. Ao final, com uma certa precisão de gestos, eu pulava da escrivaninha, e logo ficava cercado pela minha audiência, queriam saber novos detalhes a respeito da história que eu acabara de narrar. Depois, entrava debaixo do chuveiro, a água fria me confortava, e então ia para a cama, eram as noites onde o sono caía com maior destreza, deitava e pimba: os meus olhos, ao contrário das noites maldormidas, se desfaziam com uma rapidez louca da visão de fora, não sendo incomum, nessas ocasiões, que eles no seu lado avesso recapitulassem a narrativa da noite, ponto a ponto, como se esta narrativa fosse um fluido que saísse de mim, fininho, em direção a um mundo ainda desconhecido, onde todas as histórias seriam protegidas da maresia do esquecimento, qual um arquivo do tempo.

Eu voltara a ser ator, eu voltara a merecer, merecer aquela casa que me abrigava, merecer a passiva ingestão que me mantinha em pé (NOLL, 2003a, p. 39-40).

A narração dessas histórias que surgem em estado bruto, sem elaborações e reelaborações, nos remete à “lenta superposição de camadas finas e translúcidas” das protonarrativas às quais Benjamin (1994, p. 206) se referiu saudosamente no ensaio já comentado no capítulo 5. Narrativas do tempo lento, fortes o bastante para mobilizar a atenção e os sentimentos da audiência. Tomado pela compreensível desesperança frente à barbárie à qual por fim sucumbiu, Benjamin considerou extintas essas narrativas. Se comparamos dois momentos muito diferentes de *H*, o dos relatos no asilo e o da retomada da carreira de ator em Harmada, vemos que as peças teatrais que o narrador comenta – e já citamos – resultam de condições de produção também distintas: as histórias do asilo se opõem à temporalidade do mundo e exprimem as inquietações e o desejo humano de resistir à “maresia do esquecimento” (leia-se morte), “qual um arquivo do tempo.” Já os dramas de

Harmada são experimentos vazios do tempo vazio, apressados ajuntamentos sígnicos que não remetem a nenhum significado e nem tampouco aos próprios signos: aprisionam a linguagem na esterilidade e na futilidade. A sociedade contemporânea produz e põe à venda muitos relatos assim, nos discursos da arte, da política, da economia, da religião, da mídia, do direito, da ciência, etc. O ritmo acelerado da vida impede que sejam percebidos na sua fragilidade estrutural e na sua motivação enganadora.

Não é somente nas narrativas literárias que Kehl pensa ao discutir a relação do homem contemporâneo com o tempo: é nos testemunhos, nas conversas, enfim, em tudo o que hoje costuma ser recriminado como “perda de tempo”.

O tempo lento e distendido, em que nada acontece, nem está para acontecer, permite aos que escutam histórias uma receptividade descontraída, condição para que as narrativas se incorporem ao vivido na qualidade de experiência transmitida (KEHL, 2009, p. 143).

O mundo do tempo acelerado exalta a vivência e desacredita a experiência, daí a vida ser percebida como vazia (KEHL, 2009, p. 161). A desmoralização da experiência, aludida por Benjamin, seria a impossibilidade de compartilhar uma vivência “da qual não se tira lição alguma, excluída do campo humano de produção de sentido” (KEHL, 2009, p. 166). A obra de J. G. Noll se insere nessa problemática. Rocha (2001, p. 51) afirma que a apreensão do mundo pelos narradores autodiegéticos dos romances de Noll se dá de tal maneira que a realidade, “se é experimentada, não se transforma em experiência, já que não é elaborada subjetivamente”. Trata-se da ausência de uma pedagogia do ser. Está na ficção e também no mundo dito real.

Além de privilegiar uma vida presentificada e desmemoriada, a contemporaneidade propõe oposições entre velho e novo, obsoleto e moderno determinadas pelos produtos e pelas tecnologias. São referências externas ao homem. A impossibilidade de estar em dia com elas e com toda a cadeia simbólica produzida ao seu redor gera angústia, temor e solidão, as formas inenarráveis do sofrimento humano no mundo atual. Em certa medida, a alienação do trabalho fabril, ilustrada pelo filme “Tempos modernos”, de Chaplin, foi transposta para a vida cotidiana. A linha de produção acelerada e repetitiva alardeia a saciedade pela via do consumo – tempo “útil” –, mas gera em larga escala a paralisia e o adoecimento – tempo vazio.

O tédio que se produz em meio ao tempo urgente da vida moderna (e contemporânea) corresponde a um tempo vazio, *desprovido da contrapartida onírica*. Esse tempo que não passa, paradoxalmente, é o contrário da temporalidade dilatada do ócio, cuja duração possibilita uma modalidade menos urgente, mais prolongada, de prazer. O tempo que não passa, característico dos diversos tipos de depressão, apresenta-se aos sujeitos como tempo sem memória e sem devir, um duro presente comprimido entre dois instantes idênticos a todos os anteriores, que hão de passar sem deixar nada atrás de si (KEHL, 2009, p. 187-188. O destaque em itálico é da obra.).

Tanto em *Oqade* quanto em *H*, o passado captura a experiência: o presente da diegese é um falso presente de um pseudotempo, está em movimento retrospectivo, no qual se configura um eu narrado, executando deslocamentos na cadeia temporal. O eu narrante não permite que o presente se aproprie da experiência pretérita, e só informa o leitor sobre esse presente no final da narrativa. Daí a percepção, principalmente em *H*, de que passado e presente estão sendo vividos num mundo pós-cataclísmico no qual não há memória situacional. Tudo se vive na superfície, como observou Rosenfeld (1994), sobre *O Estrangeiro*.

Com narradores que tentam alienar o leitor e se alienar em relação ao tempo, *Oqade* e *H* subvertem a lógica social que disciplina esse tempo. Se na sociedade de classes o ócio é visto como pernicioso e parasitário e se recrimina quem perde tempo ou deixa de ocupá-lo com atividades produtivas, o narrador-personagem de *Oqade* tem uma vida marcada pela estagnação, pela ausência de rumos, o que ao final se transforma no desejo de que o protetor morra para ele usufruir de seus bens. Trata-se, ali, de um marginalizado. Inserido em um contexto que se lhe afigura como salvação, já que poderia estar preso ou morto, o narrador-personagem se vê, no entanto, impedido de traçar ele próprio a sua história. Ele é coadjuvante da história de outrem e só lhe resta tentar tirar partido dessa situação. É como se os preceitos morais que a sociedade utiliza para disciplinar o tempo e a conduta dos indivíduos, tão presentes no senso comum brasileiro e tão reverberados pelas instituições e pelos meios de comunicação de massa, estivessem sendo desacreditados. Ou seja: a própria sociedade não dota todos os seus membros das condições materiais efetivas para estar à altura das suas exigências quanto à produtividade e ao comportamento ético. Por isso talvez haja esse

“desperdício de tempo” em *Oqade* e em *H*. Perder tempo é desqualificá-lo na perspectiva da sua utilidade como fim econômico e aquisição de *status*. A imobilidade, ao mesmo tempo que vitimiza o sujeito, é a sua resposta (ainda que inconsciente) a um sistema que o oprime e marginaliza.

Em *H*, como em *Oqade*, a instauração do eu narrado e a concomitância de vários tempos verbais também aprisiona o presente em um passado incerto e o efeito de sentido é o alienar-se do tempo. Também se pode ver nisso um procedimento que subverte uma ordem social ali representada. Mas o desfecho opõe uma nítida distinção quanto ao romance anterior: o narrador-personagem de *H* deixa a sua condição de marginalizado e ascende socialmente, tendo inclusive seu talento de ator reconhecido. Há o “aburguesamento” do protagonista, representado pelo seu acesso a certo bem-estar social, a produtos e serviços que o dinheiro pode comprar. A personagem já não se solidariza com a miséria alheia. O próprio tom da narração muda: a narrativa pós-asilo é monocórdia, as cenas dialogadas têm frases curtas, marcadas pela linguagem referencial, e os temas das conversas entre o narrador-personagem, Cris e Bruce são frequentemente fúteis. O narrador de *Oqade* termina sem a sua arte e pensando em sobrevivência. O de *H*, recupera a sua arte e ela lhe traz o “sucesso”, ou seja, a autossuficiência financeira.

João Gilberto Noll se declarou, em entrevista recente, como escritor do indivíduo e da presentificação, o que demonstra o grau de consciência que possui desse aspecto da sua produção.

Eu não sou um escritor histórico, sou um escritor do indivíduo, e muito preocupado com o presente, ou, melhor do que o presente, com a presentificação dos atos desse personagem. Eu queria que o leitor tivesse a impressão de que aquela ação do romance está acontecendo nesse momento. São duas coisas que acho que são fortes aí: o escritor do indivíduo e o escritor do presente (MOREIRA, 2013).

A forma vertiginosa como o tempo está representado em *Oqade* e *H* atua eficazmente como procedimento narrativo, pois faz com que o leitor deixe de perceber os mecanismos que ocultam movimentos complexos como passado do presente, passado reiterativo e futuro do passado, materializados pelo emprego dos tempos verbais. Essa vertigem revela, também, a operacionalização de categorias narrativas que implicam sobretudo o modo e voz que narra.

Talvez possamos pensar essa questão retomando Lukács (2009), que vê o tempo “implicado na forma”.

Somente no romance, cuja matéria constitui a necessidade da busca e a incapacidade de encontrar a essência, o tempo está implicado na forma: o tempo é a resistência da organicidade presa meramente à vida contra o sentido presente, a vontade da vida em permanecer na própria imanência perfeitamente fechada. [...] No romance, separam-se sentido e vida, e portanto essencial e temporal; quase se pode dizer que toda a ação interna do romance não passa de uma luta contra o poder do tempo (LUKÁCS, 2009, p. 129).

Embora não se possa dizer que nos romances de J. G. Noll haja algo que indicie uma busca pela essência, mesmo como ideal, não há dúvida de que a representação do tempo (e conseqüentemente do real, ou de alguma coisa que ainda se possa entender dessa forma) continua sendo a aceitação de um sentido que transita entre a obra e a vida.

Talvez os dois romances de Noll sejam experiências intervalares entre os resíduos do real e o fictício, mas sem se comprometer de forma rígida com o ideal historicamente constituído da representação realista. Isto não significa a não convergência entre obra e mundo, entre a história que se narra e a vida, e sim que essa obra goza de certa autonomia quanto ao *nosso* tempo, ao *nosso* espaço. Como pontua Genette, “a narrativa diz sempre menos do que aquilo que sabe, mas faz muitas vezes saber mais do que aquilo que diz” (1995, p. 196). O tempo nas narrativas de J.G. Noll é estruturado, mesmo no que possa vir a aparentar de mais entrópico. É a partir da operacionalização desse tempo discursivo que o plano da expressão passa a metaforizar o do conteúdo, que o discurso tem o seu ponto de convergência com a história, essa história comum do dia a dia, dia após dia, ano após ano, em que um jovem sem-teto lava as mãos sujas de graxa no último dia no emprego, perambula pelas ruas da sua cidade a compor poemas e muito tempo depois se despede da poesia com um último poema intitulado “O quieto animal da esquina”, tão ficcional e tão possível quanto Harmada e Pedro Harmada.

8 O tempo na densidade narrativa

Nosso percurso teórico neste capítulo parte da abordagem linguística do tempo como “função do discurso” (BENVENISTE, 2006), passa pelo instrumental da narratologia, nas cadeias de relações entre ordem, duração e voz (GENETTE, 1997) e pelo estudo dos tempos verbais (WEINRICH, 1974; FIORIN, 1996). Mostra-se, assim, como essa estruturação do tempo discursivo desestrutura a ideia de tempo no plano da história em *Oqade e H*.

Historicamente, o manejo do tempo é um dos artifícios constitutivos do gênero romance pelo menos desde o Renascimento (WATT, 1990). Isso se deu porque o romance, para tornar a narrativa verossímil e dar ao leitor a sua “ilusão de mimese” (GENETTE, 1995, p. 162), teve de atar o herói a um tempo particionado, regulado, policiado: tempo fabril. Nada mais coerente com o mundo pós-Revolução Industrial. Para Watt, o enredo do romance firma a relação de causalidade entre a experiência passada e o evento presente, o que dá coesão à sua estrutura (WATT, 1990, p. 22-23).

Bourneuf e Ouellet sustentam que, a partir do século XX, o tempo na literatura já não é somente um tema, mas o próprio assunto do romance (1976, p. 170). Na narrativa romanesca está formalizado o desejo por um tempo “reduzido, condensado, intensificado e idealizado”, podendo se reduzir a um momento, a um instante “vital” (BOURNEUF e OUELLET, 1976, p. 174). Essa dinâmica temporal tende a ficar mais evidenciada no conto, face à sua brevidade.

Na parte de seu dicionário que consagraram ao tempo do discurso, Ducrot e Todorov (2007) afirmam que não há relação entre a ideia de tempo que um verbo exprime gramaticalmente e o tempo, na sua acepção mais ampla. “O fato de um verbo estar, do ponto de vista gramatical, num tempo do passado, não traz [...] qualquer informação e não constitui sequer um esboço de datação” (DUCROT e TODOROV, 2007, p. 284). Reportam-se aos estudos de Benveniste sobre o tempo, nos quais opôs *tempos do discurso* (presente, futuro, passado composto e mais-que-perfeito) e *tempos da história* (pretérito perfeito, imperfeito, condicional, mais-que-perfeito, prospectivo). Outro estudo citado, o de Harald Weinrich (1974), divide os tempos em discursivos (comentadores) e narrativos.

Ducrot e Todorov, a exemplo de outros teóricos da linguagem e da literatura, fazem

distinção entre o *tempo da história* (ou tempo contado ou representado), próprio do universo evocado, o *tempo da escritura* (ou da narração), ligado à enunciação, e o *tempo da leitura*, representação do tempo demandado pela ação de ler. Todas essas temporalidades seriam *internas*, inerentes ao texto, mas também haveria os tempos *externos*: o *tempo do escritor*, o *tempo do leitor* e o *tempo histórico*, ou seja, “o tempo que constitui o objeto da história enquanto ciência” (DUCROT e TODOROV, 2007, p. 285).

Genette (1995) organiza o tempo da narrativa de forma semelhante, só que o faz a partir de três aspectos matriciais: a história ou diegese, a narrativa e a narração (GENETTE, 1995, p. 25; FIORIN, 1996, p. 229-230), termos que já definimos no capítulo 5. Genette identifica, portanto, um tempo do universo diegético ou da história, um tempo da narrativa (ou enunciado) e um tempo da narração (ou enunciação), sendo que cada aspecto possui uma temporalidade distinta, todas internas ao texto e estabelecidas a partir do enunciado (FIORIN, 1996, p. 230).

Genette diz que vai analisar as relações entre essas três temporalidades, para detectar aquilo que julga realmente significativo no estudo do tempo, ou seja, as discordâncias dos traços temporais pertencentes a cada um desses aspectos. Na verdade [...], Genette estuda as relações entre o tempo da narrativa e o da história, analisando as discordâncias entre os traços temporais dos acontecimentos na diegese e os traços correspondentes na narrativa (FIORIN, 1996, p. 230).

Benveniste (2006), a exemplo de Ducrot e Todorov, se concentra no estudo das implicações linguísticas do emprego do tempo, as mais produtivas para a análise do discurso narrativo. Para ele, “o tempo linguístico está ligado ao exercício da fala, é função do discurso” (BENVENISTE, 2006, p. 74).

Este tempo tem seu centro – um centro ao mesmo tempo gerador e axial – no *presente* da instância da fala. Cada vez que um locutor emprega a forma gramatical do “presente” (ou uma forma equivalente), ele situa o acontecimento como contemporâneo da instância do discurso que o menciona. É evidente que este presente, na medida em que é função do discurso, não pode ser localizado em uma divisão particular do tempo crônico, porque ele admite todas as divisões e não se refere a nenhuma em particular (BENVENISTE, 2006, p. 74-75).

Fundamentado em Benveniste e na sua reflexão sobre a subjetividade na linguagem, Fiorin (1996) afirma que o *eu* organiza o discurso em torno de si, caracterizando-se como instância não apenas subjetiva, mas investida de intencionalidade, como a caracterizaram Greimas e Courtès, no *Dicionário de semiótica* (GREIMAS apud FIORIN, 1996, p. 42).

Como a pessoa enuncia num dado espaço e num determinado tempo, todo espaço e todo tempo organizam-se em torno do “sujeito”, tomado como ponto de referência. Assim, espaço e tempo estão na dependência do *eu*, que neles se enuncia. O *aqui* é o espaço do *eu* e o presente é o tempo em que coincidem o momento do evento descrito e o ato da enunciação que o descreve. A partir desses dois elementos, organizam-se todas as relações espaciais e temporais (FIORIN, 1996, p. 42).

Pouillon (1974) reflete sobre a representação do tempo na ficção a partir da ideia de duração, que Genette retoma no *Discurso da narrativa*. Para Pouillon, o tempo da narrativa se estabelece sobre o paradoxo da duração (velocidade).

[...] é por intermédio do passado que o tempo chega a existir para mim; ao que parece, o passado representa a sua dimensão essencial. No presente, pelo contrário, eu permaneço inconsciente do tempo que se vai escoando; é o paradoxo da duração: ela dura, como indica a palavra, mas só depois de ter durado me-é dado senti-la; é somente depois de morto o tempo que chego a perceber que ele esteve vivo. Por conseguinte, viver apenas no presente significa ignorar o *tempo*; melhor ainda: equivale a perdê-lo, pois significa não tirar proveito da memória; daí o pessimismo com relação a uma vida que, para realizar-se, deve ignorar as condições em que o faz (POUILLON, 1974, p. 143. O itálico é da obra.).

Outro teórico que refletiu sobre a representação no tempo na perspectiva desse “viver apenas no presente” foi Jameson (1985). Ele afirma, lendo Lacan, que a experiência humana com o tempo é um dos efeitos da linguagem: é ela que, tendo passado e futuro, dá ao homem ao possibilidade de adquirir aquilo que lhe faculta a sensação “de uma experiência vivida e concreta do tempo” (JAMESON, 1985, p. 22). Mas o indivíduo esquizofrênico, aquele que, segundo Lacan, vivencia uma desordem de linguagem – a impossibilidade de usá-la de forma articulada – não compartilha do sentido que as outras pessoas têm do *continuum* temporal. Assim, vive preso a um presente perpétuo, “com o qual os diversos momentos de seu passado

apresentam pouca conexão e no qual não se vislumbra nenhum futuro no horizonte (JAMESON, 1985, p. 22). “Em outras palavras”, prossegue, “a experiência esquizofrênica é uma experiência de materialidade significativa isolada, desconectada e descontínua, que não consegue encadear-se em uma seqüência coerente” (JAMESON, 1985, p. 22).

Articulando essa discussão com a análise do período nominado de pós-moderno no sistema social e nas artes, Jameson sustenta que ele se caracteriza pelo fim do sentido da História e pela perda, por parte do sistema social contemporâneo, da sua “capacidade de preservar o próprio passado”, pondo-se, então, a viver em um presente perpétuo, “em uma perpétua mudança que apaga aquelas tradições que as formações sociais anteriores, de uma maneira ou de outra, tiveram de preservar” (JAMESON, 1985, p. 26).

Essa presentificação da vida social e psíquica foi representada pelas grandes obras da literatura moderna. É com o *roman-fleuve* de Marcel Proust, romance do tempo por excelência, que Pouillon justifica esse sentido de perda contido no tempo da narrativa: “[...] somente mais tarde [...], tomados de espanto, tal como o narrador, verificamos que o tempo transcorreu e que o que ainda julgávamos presente está agora perdido” (POUILLON, 1974, p. 144). Tal aturdimento do leitor e do próprio narrador frente à percepção tardia da passagem do tempo está fortemente associado à experiência de leitura de *Oqade* e de *H*.

A literatura não está alheia à presentificação do discurso, mas o problema é que, sobretudo com as experimentações modernas e as posteriores, o emprego simultâneo dos tempos verbais dá lugar a uma percepção precária do presente, pois o narrador (principalmente o autodiegético) não pode contar com a memória, não crê nela ou faz com que não creiamos. Nessas obras, mais do que em quaisquer outras, o tempo da narrativa é, de fato, *pseudotempo* (GENETTE, 1995, p. 32).

Nunes, em seu estudo sobre o tempo ficcional (2003, p. 23), discute as noções de ordem (sucessão, simultaneidade), duração e direção, fundamentado em autores como Pouillon, Genette, Bal e Ricoeur, entre outros.

É, sem dúvida, no plano da história que o tempo na obra literária é outro que não o real. Entretanto, o tempo da história, que denominamos *imaginário*, depende ainda do tempo real, que subsiste na consecutividade do *discurso* em que aquele se funda, e à custa do qual aparece ou se *descola* [...], na medida de sua apresentação através da linguagem (NUNES, 2003, p.

27. Os itálicos são da obra.).

Na seção de seu livro dedicada a andamento e voz, Nunes (2003) discute a referenciação qualitativa do tempo, implicando em diferença de velocidade, algo que nos interessa especialmente para a compreensão da forma como se estrutura e representa o tempo nos dois romances de J.G. Noll. Genette emprega os termos duração e velocidade no *Discurso da narrativa*, embora tenha afirmado sua preferência pelo segundo no *Nouveau discours du récit* (1983). Bal (1990; 2009) emprega apenas o termo duração e distingue dois tipos de duração das fábulas⁴⁰: a de crise, no qual a fábula se condensa num curto espaço de tempo e a de desenvolvimento, no qual ela decorre num período maior e apresenta desenvolvimento, ou seja: mudança em crescendo, em processo (BAL, 1990, p. 46).

Em si mesmas, nenhuma destas duas formas tem claras vantagens sobre a outra. Diz-se, às vezes, que um desenvolvimento será mais realista, mais conforme com a experiência da “vida real”. Isto parece duvidoso, para dizer pouco. A realidade também apresenta momentos de crise, momentos nos quais, em um breve instante, a vida das pessoas ou de toda uma nação dá uma guinada decisiva. Além disso, depende do ponto de vista pessoal sobre literatura que se prefira um maior grau de semelhança. Parece possível, contudo, que a preferência por uma destas formas implique uma certa concepção de fábula, e, muitas vezes, da realidade (BAL, 1990, p. 46. Tradução nossa.)⁴¹.

⁴⁰ É importante fazermos, aqui, uma distinção dos termos empregados por Bal e por Genette, uma vez que neste estudo se dá ênfase à categorização formulada pelo segundo. Bal emprega o termo fábula como foi proposto pelos formalistas russos, correspondendo ao substrato pré-literário, ao produto material da imaginação, aos “acontecimentos comunicados pelo texto narrativo, representado nas suas relações cronológicas e causais” (REIS e LOPES, 2011, p. 157). Esse material se destina a ser transformado em intriga (trama, enredo), ou seja, em composição literária, arranjo da fábula de acordo com processos de estruturação estética (Id. *ibid.*). Na categorização proposta por Genette, a ideia de fábula estaria representada pelo termo diegese, que o narratólogo francês associa, no *Discurso da narrativa*, à história. Atente-se para o fato de história ter o sinal trocado em Bal e em Genette. Para a primeira, história é o produto final de um ordenamento do texto, de um arranjo estético (BAL, 1990, p. 57). Genette chama esse produto final de narrativa (*récit*).

⁴¹ “En sí mismas, ninguna de estas dos formas tiene claras ventajas sobre la otra. Se ha dicho a veces que un desarrollo será más realista, más acorde con la experiencia de la “vida real”. Ello parece dudoso por decir poco. En la realidad también se presentan momentos de crisis, momentos durante los cuales, en un breve instante, toma un giro decisivo la vida de personas o de toda una nación. Depende, además, del punto de vista personal sobre literatura el que se prefiera un mayor grado de similitud. Sí parece, sin embargo, posible que una preferencia por una de estas formas implique una cierta concepción de la fábula, y, a menudo, de la realidad.”

Os exemplos que Bal oferece de fábulas com duração baseada em desenvolvimento são os romances de viagem e os de duração de crise são a tragédia clássica e as novelas que se inspiram nela, além de muitos romances e contos modernos e contemporâneos, como o romance francês *La modification (A modificação)*, de Michel Butor, de 1957 (BAL, 1990, p. 47).

Relativizando a distinção entre crise e desenvolvimento, a teórica diz que uma forma se imiscui à outra. “Uma fábula tende a um maior ou menor grau de uma delas, ou fica no meio termo”⁴² (BAL, 1990, p. 47. Tradução nossa.). Mas, eleger a duração de crise ou de desenvolvimento tem implicações na estruturação da fábula. Bal aponta a duração de desenvolvimento como propensa à apresentação, em ordem histórica, de todo o material que pareça necessário, daí o fato de os romances de desenvolvimento serem com frequência bastante extensos. A escolha de uma duração de crise pressupõe uma restrição: só são apresentados breves períodos da vida do *actor*⁴³ (BAL, 1990, p. 47).

[...] em uma progressão, o significado global se constrói lentamente, a partir da cadeia de acontecimentos. [...] Em uma crise, o significado é central e dá forma ao que poderíamos denominar de elementos circundantes. A crise é característica típica dos actores e de suas relações (BAL, 1990, p. 47-48. Tradução nossa)⁴⁴.

Portanto, podemos inferir que a diegese com duração de crise se constitui mais do muito que está ausente do que do pouco que está presente: são desses períodos breves, dispostos às vezes de forma caótica, fragmentária, que emerge o sentido.

[...] Uma informação incompleta e nunca consumada deixa vazios na fábula construída, e com isto nos confunde quanto à impressão que temos dela. É também importante o surgimento de um paralelismo e o fato de que a acronia, a impossibilidade de estabelecer uma cronologia precisa, é geralmente o resultado de uma interferência de diversas linhas de força (BAL, 1990, p. 49. Tradução nossa).⁴⁵

⁴² “Una fábula tiende a un mayor o menor grado de una de ellas, o se queda en medio”.

⁴³ Optamos por grafar assim, como na edição espanhola aqui utilizada, por se tratar do termo proposto por Greimas, não correspondente de todo ao designativo tradicional *personagem* (REIS e LOPES, 2011, p. 21).

⁴⁴ [...] “en un desarrollo, el significado global se construye lentamente a partir de la cadena de acontecimientos. [...] En una crisis, el significado es central e informa lo que podríamos denominar los elementos circundantes. La crisis es representativa característica de los actores y de sus relaciones”.

⁴⁵ [...] “una información incompleta que nunca se dé, deja vacíos en la fábula construida, y con ello confunde

O tempo está imerso na densidade narrativa, que muitas vezes não nos permite nos situar quanto à sua enunciação. Em *Oqade*, o narrador, ao se situar num presente incerto e ao narrar em movimento retrospectivo, desorienta o leitor com relação ao tempo: aquilo que se percebe como passado é um passado distante ou recente? Algo ainda mais complexo se dá em *H*: ao sabermos pelo próprio narrador quanto tempo decorreu de certo episódio, nos damos conta de que a duração correspondeu a muitos anos do tempo da história, enquanto a nossa percepção foi de dias ou semanas.

Genette (1995) discute no capítulo *Voz*, mais especificamente na seção que concerne à pessoa do discurso, os actantes⁴⁶ eu narrante e eu narrado. Genette buscou-os no filólogo austríaco Leo Spitzer⁴⁷. Já apresentamos as duas categorias no capítulo 6, mas ali implicadas na focalização, e como parte de outro sistema narratológico, o de Stanzel. Na abordagem de Genette, embora associadas à pessoa, ambas impactam significativamente a percepção do tempo na matéria narrada.

O eu narrante seria, no sistema de Genette, o narrador homodiegético⁴⁸ ou autodiegético que conduz a analepse, ou seja, situa-se num presente hipotético e conta o que sucedeu consigo no passado. Este eu do passado é o eu narrado.

Analisaremos agora alguns trechos dos romances quanto à forma como se configuram as analepses (movimentos retrospectivos) e incide o eu narrante sobre o eu narrado. Princípios com *Oqade*.

a. Um caldo escuro escorrendo das minhas mãos debaixo da torneira, eu tinha perdido o emprego, me despedia daquela graxa difícil de sair (NOLL, 2003b, p. 7).

b. O prédio embaixo tinha um grande vão cheio de colunas, já era

la impresión que de ella tengamos. Es también de importancia aquí la aparición de un paralelismo, y el hecho de que la acronía, la imposibilidad de establecer una cronología precisa, es a menudo el resultado de una interferencia de diversas líneas”.

⁴⁶ O **Dicionário de semiótica** define actante como aquele ser ou coisa que “realiza ou que sofre o ato, independentemente de qualquer outra determinação”. O narrador é um actante de comunicação, i. é., de enunciação (GREIMAS A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. Tradução Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto, 2008. p. 20; 21.).

⁴⁷ Os conceitos de eu narrante (*erzählendes Ich*) e eu narrado (*erzähltes Ich*) estão originalmente em SPITZER, Leo. *Le style de Marcel Proust*. In: _____. **Études de style**. Paris: Gallimard, 1970.

⁴⁸ Homodiegético é, para Genette (1995, p. 244), o narrador presente como personagem na história que conta. Se além de presente ele for a personagem principal, será, como seu viu anteriormente, autodiegético.

escuro quando cheguei, e como todos os fins de tarde lá estavam eles encostados nas colunas, um bando de rapaziada e gurias, quase todos sem trabalho como eu, um pouco pálidos, debaixo da iluminação fraca, eu costumava dar uma parada, ouvir, meter meu palpite se desse, um rumor de que a polícia, os brigadianos poderiam vir em tropas e nos tirar à força dos apartamentos, a qualquer segundo poderia acontecer, risadas dos que não queriam ficar naquele papo, agora a minha vez de pegar o baseado baboso, dois ou três com uma seringa escondida se afastando lá para atrás do prédio, onde havia pedaços informes de uma obra paralisada bem no início, que a gente chamava de ruínas (NOLL, 2003b, p. 10-11).

c. [...] me veio a lembrança de uma canção que a rapaziada costumava cantar nos tempos da Glória, mas eu não conseguia avançar do primeiro verso, e mesmo aquele único verso foi como que se diluindo na minha cabeça, em alguns minutos se desfez, na verdade parecia que de repente o meu destino tinha me ultrapassado, a mim e a todas as canções que costumavam sair de cor da minha boca, de tal modo que chegaria um tempo em que eu viraria para trás e não teria mais nada que reconhecer. Daqui a pouco não precisarei mais mover uma palha para evitar o meu passado, pensei com desafogo (NOLL, 2003b, p. 46-47).

d. [...] resolvi cortar a minha barba crescida desde os tempos da minha internação na clínica lá em São Leopoldo, com o barulho das tesouradas ia repetindo uma espécie de mantra, um som que depois nunca mais consegui lembrar, mas que ali parecia ter sido meu desde o útero, e eu o repetia na frente do espelho, com a minha cara pouco a pouco se despindo daquela barba que caía em flocos sobre a pia, eu o repetia e aquilo me tornava confiante, o que me estava sendo dado me seria para sempre, era só ir me acostumando com o silêncio de todos os motivos que me faziam estar ali e não mais como invasor num prédio miserável, e tudo estaria bem, e por isso repetia o meu mantra e tinha a cara agora novamente lisa à espera do resto que seria ainda melhor (NOLL, 2003b, p. 50-51).

São perceptíveis as marcas enunciativas da analepse: os verbos no pretérito imperfeito, que predominam nos trechos acima. Todavia, o tempo verbal com mais ocorrências em *Oqade* é o pretérito perfeito.

Perceba-se, em *b*, o uso do verbo *ser* no lugar de estar, “já *era* escuro quando cheguei”, marca de discurso indireto livre e do jogo que o narrador faz com o tempo, pois o verbo *ser* nesse contexto é marca de oralidade presente: quem fala é o eu narrado. Temos novamente o discurso indireto livre e a voz do eu narrado em “agora a minha vez de pegar o baseado baboso.” Está presente este *agora*, dêitico⁴⁹ adverbial textual com referência

⁴⁹ Dêitico, segundo Dubois e outros (1986), é todo elemento linguístico que faz referência, num enunciado, à situação em que ele é produzido; ao seu momento (tempo e aspecto do verbo) e ao falante (modalização). São dêiticos os pronomes demonstrativos, os advérbios de lugar e de tempo, os pronomes pessoais, os artigos, constituindo os aspectos indiciais da linguagem (DUBOIS et al., 1986, p. 167.).

temporal, estratégia enunciativa a que o narrador de *H* também recorre para desacreditar o tempo como passado ou presente, para afirmá-lo como pseudotempo. Em *c*, “nos tempos da Glória” remete ao período em que o narrador, então com 19 anos, morou com a mãe num prédio abandonado da capital gaúcha. Mas esse tempo não é marcado cronologicamente, apenas na memória do eu narrante. O mesmo ocorre em *d*, com “desde os tempos da minha internação na clínica lá em São Leopoldo”. *Lá* é também dêitico, e é até mais temporal do que espacial, pois uma das questões que o narrador se colocará no final do discurso é: quanto tempo se passou? São Leopoldo e a clínica importam enquanto tempo, não lugar.

Vejamos, então, trechos de *H*.

e. Relampejava, nós dois caminhávamos por uma estrada de terra, e ele me oferecia um lenço, que parecia branco debaixo daquela noite escura, para que eu limpasse o suor que me entrava pelos olhos, o seu ele acabara de limpar com o lenço que me oferecia agora, o homem expressava à sua maneira um gesto de solidariedade, ali, a me oferecer o lenço empapado do seu suor, agradeci, lhe devolvi o lenço e puxei a gola da minha camisa, com ela limpei o suor da testa, nariz, queixo, o homem tinha um defeito na perna, ele mancava, não mancava tanto a ponto de eu ter de diminuir consideravelmente a velocidade dos meus passos para que pudéssemos ir lado a lado, não, eu caminhava normalmente, ou quase, ele puxava da perna naquela marcha média e nada ali lhe parecia pesar muito, até que nos embrenhamos por um matagal úmido, escorregadio, o que lhe dificultava, claro, o andar, o homem num determinado momento chegou a pegar em mim para não cair, um bicho urrou lá dentro do matagal, perguntei o que era para testar a sua familiaridade com o ambiente, ele respondeu que era um subá, como?, interoguei, subá, uma ave noturna, ele disse, nesse instante já estávamos à beira de um rio levado por uma correnteza, uma frondosa copa de paineira sobre nossas cabeças, e lá, na outra margem do rio, na ponta de uma alta e íngreme ribanceira um homem pescava com um anzol, não se via quase nada dele, a não ser que usava um chapéu e uma capa escura quase até os tornozelos, o homem manco ao meu lado me disse lá, é ele, ele quem?, perguntei, está sempre ali pescando à noite, o homem respondeu, fale baixo, não faça barulho, o manco disse [...] (NOLL, 2003a, p. 10-11).

Trata-se de um longo trecho que corresponde, integralmente, a quase duas páginas. É um fluxo de consciência atenuado pelos verbos *declarandi* ou *dicendi* (de declaração) no discurso indireto livre do narrador, como *interoguei*, *perguntei*, *disse*, *respondeu*. Temos novamente a dêixis temporal, como em *Oqade*: “acabara de limpar com o lenço que me oferecia *agora*”: voz atribuída pelo eu narrante ao eu narrado.

Genette (1995, p. 33), no seu estudo sobre as relações de velocidade, ou seja, “relações entre a duração variável (dos) acontecimentos, ou segmentos diegéticos, e a pseudo-duração [...] da sua relação na narrativa”, apresenta duas categorias: a isocronia e a anisocronia⁵⁰. “Uma narrativa”, diz Genette, “pode passar sem anacronias, mas não pode proceder sem *anisocronias*, ou, se se preferir [...] sem efeitos de *ritmo*” (GENETTE, 1995, p. 87). Pausa, sumário e elipse são signos da anisocronia. Vamos nos ater, aqui, à elipse, entendida por Ceia como a “omissão de palavra(s), ideias ou factos que se subentendem” (CEIA, *Elipse*), ou como corte de lapsos de tempo mais ou menos extensos, por Reis e Lopes (2011, p. 119).

Pode-se ver, então, que o sumário, o alongamento, a cena, a pausa e a elipse são figuras retóricas avalizadoras do estatuto fictício do texto, na ordem dos efeitos estéticos decorrentes das diferenças de andamento, e que exercem, como mecanismos básicos da economia de tempo – da relação e do ajuste dos acontecimentos narrados –, uma função estruturante. Consideradas em conjunto com as mudanças operadas pelas anacronias, também mostram que uma das funções da narrativa, segundo afirma Christian Metz, é *cambiar* (*monnayer*) um tempo por outro, e que por isso ela é, “antes de tudo, um sistema de transformações temporais” (METZ apud NUNES, 2003, p. 35-36).

Genette (1995, p. 106-109) subdivide as elipses em *explícitas*, *implícitas* e *hipotéticas*. Explícitas são as elipses identificadas no discurso por expressões como “um ano depois.” As implícitas são as que não têm presença declarada no texto e precisam ser inferidas pelo leitor a partir das informações que lhe foram dadas ao longo da história. Hipotéticas, por fim, seriam as elipses que não podem ser localizadas e que mais tarde se mostram analepses, como (utilizando os mesmos exemplos fornecidos por Genette) “viagem à Alemanha”, “serviço militar”, etc.

Analisemos, então, as ocorrências de elipses nos romances, primeiramente em *Oqade*.

f. Eu de cabelos compridos, com uma barba crescida – nunca a deixara antes crescer. Algum tempo tinha se passado, agora eu via, e não pouco tempo: aqueles cabelos longos e a barba bem espessa eram alguns sinais dele (NOLL, 2003b, p. 26).

⁵⁰ Isocronia é o nome dado por Genette ao processo que confere ao discurso da narrativa “duração idêntica à da história relatada” (CAMPATO junior. Tempo.). Anisocronia é como o teórico designa o procedimento em que há alteração, no discurso, da ordem da história. Essa alteração é verificada a partir do tempo de leitura (Id. *ibid.*).

g. Pois Kurt se tornara praticamente um velho final – e eu, se parasse para me perceber, veria sem erro um homem e não mais aquele guri que Kurt tirara da cadeia.

Um período tinha se passado desde o dia em que Kurt me trouxera para junto dele, e agora não havia mais dúvida, este período tinha sido maior do que eu chegara a supor.

E me perguntei, uma onda de arrepio passando pelo couro cabeludo: por que o meu atraso diante desta duração?

De qualquer maneira, se eu tentasse sanar o atraso, se virasse a memória do avesso para reconstruir este tempo, quem iria avalizar a minha perícia? (NOLL, 2003b, p. 61)

Em *f*, os cabelos e a barba são sinais do tempo. A decrepitude de Kurt, em *g*, é também um sinal de que o tempo passou para o narrador, numa dimensão da qual ele não se apercebeu antes, nem tampouco o leitor. Elipses implícitas. E em *g* se evidencia melhor a variação de duração entre o tempo dos episódios narrados e o tempo que o narrador leva para narrá-los. Está-se, então, no âmbito do andamento, conceituado por Nunes (2003) como referencial qualitativo do tempo, “que importa em diferença de velocidade (vagaroso ou lento/ célere ou rápido)” (NUNES, 2003, p. 33).

Marcas do tempo histórico presentes no discurso funcionam para fazer o leitor intuir que houve uma mudança na duração da diegese, pois se instaura um passado: as marchas dos sem-terras e o comício de Lula às vésperas do segundo turno das eleições presidenciais.

Passemos a *H*.

h) Eu olhava agora pela janela. Daquele mesmo quarto de hotel. Mas Amanda e sua trupe já tinham partido. [...] Há quantos dias Amanda se foi?, me perguntei. Fiz os cálculos, há quase duas semanas (NOLL, 2003a, p. 22).

i) Pois neste asilo fiquei por muitos anos (NOLL, 2003a, p. 36).

j) Sinto um gosto de sangue na boca. Estou sentado no chão num canto do apartamento vazio e sinto um gosto de sangue na boca. Vou até o banheiro, me olho no espelho. Sai sangue do meu nariz, um fio de sangue entra pela boca. Quando pequeno me acontecia o mesmo. Sangue escorrendo do nariz. Abro a torneira, me inclino, limpo. Sento na privada, ponho a cabeça para trás, como eu fazia há quarenta anos ou mais (NOLL, 2003a, p. 81).

k) Não me incomodo em repetir. Desta vez eu falo como se estivesse decidindo pela minha restauração total, eu, que fiquei aqueles anos todos num asilo de mendigos vendo vários dos meus dentes se dizimarem, eu agora tenho um dinheiro no banco para poder chegar ali, pagar, sair não só com dentes novos mas eu próprio um homem novo [...] (NOLL, 2003a, p. 63).

l) O telefone tocou. Era uma jornalista. Queria saber até quando iria a temporada do espetáculo. Conteí que, pelo contrato com o teatro, haveria mais quatro meses.

Depois ela me fez mais perguntas.

–Você foi ator até uns vinte e poucos anos atrás...

–Sim, até uns vinte e poucos anos atrás... (NOLL, 2003a, p. 78)

O narrador de *H* faz com que a passagem do tempo seja desvelada por meio de elipses como estas: “fiquei por muitos anos” (*i*); “como eu fazia há quarenta anos ou mais” (*j*); “fiquei aqueles anos todos num asilo de mendigos” (*k*); “até uns vinte e poucos anos atrás” (*l*).

Quando Cris, a filha de Amanda, aparece no asilo onde vive o narrador, ela já está com 14 anos de idade. O leitor é informado, então, que a peregrinação do protagonista desde o início da história até aquele momento lhe consumiu esse tempo: 14 anos. Damo-nos conta da narração como elíptica, processo que implicou o emprego simultâneo de vários elementos do engenho narrativo. O tempo, mais que sumariado, foi esvaziado da sua carga de memória e historicidade. Deixou de ser percebido, assim, como medida da finitude humana. Mas a diegese de *H* desfaz repentinamente esse efeito e o tempo readquire a sua feição original. Retomando a análise de Pouillon de há pouco, “o que ainda julgávamos presente está agora perdido” (POUILLON, 1974, p. 144).

Outro episódio que instala o tempo cronológico na diegese é o da entrevista à jornalista em Harmada, na qual o protagonista confirma que fora ator há “uns vinte e poucos anos atrás” (NOLL, 2003a, p. 78). No mesmo episódio, surge pela primeira e única vez em toda a diegese um referencial de época. O protagonista diz à jornalista que “a primeira montagem do mundo desta peça foi agora em 82, em Berlim” (NOLL, 2003a, p. 80). O advérbio de tempo *agora* indica a proximidade do presente da narração quanto ao ano de 1982, revelando a permanência do movimento de transfiguração modal e vocal do eu narrante em eu narrado, com a diferença de que o eu narrante está situado provavelmente no nível extradiegético.

“[...] tenho a sensação de que a minha vida parou”, afirma o protagonista, parecendo finalmente experimentar o tempo fora da sua representação estática (NOLL, 2003a, p. 81).

Se para Benveniste (2006, p. 76) o único tempo da língua é de fato o presente (implícito), Hamburger (1986) defende a tese da atemporalidade da ficção, ou seja, de que

“não experimentamos como passado o enredo narrado num romance” (HAMBURGER, 1986, p. 65).

Não podemos equiparar o presente fictício dos personagens de um romance à experiência do não-passado, *i. e.*, não podemos introduzir um elemento temporal designado por “presente fictício” na vivência de um enredo de romance, que não tem relação alguma com a vivência de tempo do leitor (e autor) (HAMBURGER, 1986, p. 65).

É uma tese discutível, embora ela a construa com argumentos sólidos. Hamburger diverge de Weinrich (1974) e das teses do seu exaustivo estudo *Tempus*, que, segundo ela, teria negado conteúdo temporal aos tempos verbais ao classificá-los, numa base filológica, em mundo narrado e mundo comentado.

Outra tese de Hamburger é a de que o pretérito é esteticamente mais adequado que o presente histórico, pois este chamaria a atenção de maneira insistente para o fato de se tratar de uma situação fictícia e isto perturbaria a ilusão que a ficção busca como essência. Semanticamente, o pretérito exprimiria “facticidade inequívoca” (HAMBURGER, 1986, p. 84), enquanto o presente seria equívoco e ambíguo. Mas, como vimos, o romance moderno e também o contemporâneo buscam justamente chamar a atenção sobre os seus procedimentos, explicitar o seu caráter ficcional ou metaficcional.

Weinrich (1974) apresenta os tempos verbais divididos em grupo I (tempos comentadores ou do mundo comentado) e grupo II (tempos do mundo narrado). No original alemão, os verbos que referenciam esse estudo foram os do francês. Na edição espanhola, utilizada neste estudo, os tempos passaram a ser, para o grupo I, o presente, o pretérito composto e o futuro e para o grupo II, o perfeito simples ou indefinido, o imperfeito e o mais-que-perfeito. Weinrich se fundamentou em pesquisas que mostram que os verbos do mundo comentado prevalecem na imprensa, na poesia, no teatro, no ensaio biográfico, na crítica literária e no tratado filosófico, enquanto os tempos do mundo narrado prevalecem nos romances, nos contos e nas novelas curtas, exceto nas partes dialogadas (WEINRICH, 1974, p. 67). Para ele, há situações comunicativas que são narrativas e não-narrativas. “[...] há tempos gramaticais do comentar e do narrar”⁵¹ (1974, p. 69. Tradução nossa.). O emprego de

⁵¹ “[...] hay tiempos gramaticales del comentar y del narrar”.

um tempo ou outro mobiliza uma atitude do ouvinte.

Quando o falante emprega os tempos do grupo II, o ouvinte sabe que tem de receber a informação como relato, porém ignora que tenha de relacioná-la com o passado. [...] A diferença entre eu canto e eu cantava não está no fato de que na informação (semântica) “cantar” acrescentamos no primeiro caso a informação “no presente” e no segundo a informação “no passado”. Em expressões como “ele canta” e “ele cantava”, e somente com base nos tempos, não aprendemos nada sobre o tempo do “cantar”. Os tempos presente e imperfeito (e os correspondentes em outros idiomas) nos informam melhor sobre o modo como temos de ouvir. Dizem-nos se “cantar” vai ser comentado ou narrado. Isso é importante para o ouvinte. Ele reagirá de forma distinta em um caso e no outro (WEINRICH, 1974, p. 76. Tradução nossa)⁵².

Weinrich observa que o espanhol, o francês e outras línguas diferenciam os dois tempos da narração, os pretéritos perfeito e imperfeito. E lembra que Pouillon (1974) considera o *imparfait* do francês uma exceção como tempo do relato, a exemplo do que faz Hamburger (1986) com o *präteritum* alemão. Esse imperfeito não estaria dizendo que o acontecimento passou porque, precisamente, o *romancista*⁵³ nos quer fazer tomar parte nele (WEINRICH, 1974, p. 77). E Weinrich concorda com a tese de Pouillon de que o pretérito imperfeito de tantos romances não significa que o romancista esteja no futuro de sua personagem, mas que não é esta personagem que nos *mostra*⁵⁴.

A distinção de Weinrich pode à primeira vista parecer pouco adequada à narrativa contemporânea, que insinua desconhecer as fronteiras do mundo comentado e do mundo narrado, mas não se pode esquecer que uma das características da literatura do século XX é a mistura de gêneros e linguagens. Então os dois mundos se interpenetram. Nesse sentido,

⁵² “Cuando el hablante emplea los tiempos del grupo II, el oyente sabe que ha de recoger la información como relato, pero ignora que haya de relacionarla con lo pasado. [...] La diferencia entre canta y cantaba no consiste en que a la información (semántica) “cantar” añadamos en un caso la información “en el presente” y en el segundo “en el pasado”. En expresiones como “canta” y “cantaba”, y sólo sobre la base de los tiempos, no aprendemos nada sobre el tiempo del “cantar”. Los tiempos presente y imperfecto (y los correspondientes en otros idiomas) nos están informando más bien sobre el modo como tenemos que escuchar. Nos dicen si el “cantar” va a ser comentado o narrado. Para el oyente es importante. Reaccionará de forma distinta de un caso al otro”.

⁵³ Weinrich, como Auerbach, Hamburger e outros teóricos e críticos alemães não explicitam a diferença entre autor e narrador, embora demonstrem em seus textos estar conscientes da separação entre as duas instâncias de produção do texto narrativo.

⁵⁴ A tese formulada por Genette, a partir de Spitzer, é outra, como já demonstramos: a de que estão presentes no discurso as instâncias narrativas do *eu narrante* e do *eu narrado*. E não se trata de estar no futuro da personagem, mas em outra estação do pseudotempo narrativo.

Weinrich discorre sobre os tempos verbais do mundo comentado que se apresentam como metáforas temporais dos tempos do mundo narrado. O discurso direto no interior da narração seria uma forma conhecida de metáfora temporal que se desloca do grupo I (mundo comentado) para o grupo II (mundo narrado). É o caso do emprego do presente histórico como metáfora temporal da narração (WEINRICH, 1974, p. 161). Tratam-se, para ele, de metáforas temporais da “narração tensa”.

No estilo direto são encontráveis os tempos do grupo I, inclusive quando se volta a narrar com tempos do grupo II, o que resulta em uma narração de segundo grau que está encaixada nos tempos do comentário. Geralmente o narrador prefere o estilo direto quando quer obter uma presença mais imediata e uma participação mais íntima do leitor. O estilo direto é mais vivo que o indireto. *É possível que por um momento provoque no leitor ou no ouvinte a ilusão de que está realmente ouvindo um discurso ou um diálogo.* Por isto se explica uma certa necessidade que o narrador ou o leitor sentem de imitar, ou ao menos insinuar, as vozes das pessoas que falam diretamente (WEINRICH, 1974, p. 159-160. O itálico é nosso; a tradução é nossa.)⁵⁵.

O discurso direto traz, de fato, a cena para perto do leitor e, na contemporaneidade, ganha destaque com narradores que interferem na duração.

Para Weinrich, os tempos comentadores, ao passarem como metáforas a um contexto narrativo, levam consigo um fragmento de seu mundo e trazem para o relato um pouco da tensão, compromisso e seriedade do mundo comentado (WEINRICH, 1974, p. 167). “A linguagem”, afirma, “não gosta somente de perspectivas, mas também de ilusões de perspectiva”⁵⁶ (1974, p. 167. Tradução nossa).

Analisemos de que forma essa questão se dá em *H*. Restringimo-nos a ele porque *Oqade* ostenta uniformidade dos tempos do mundo narrado, enquanto o narrador de *H* promove *deslocamentos* do mundo comentado para o narrado.

⁵⁵ “En el estilo directo se encuentran los tiempos del grupo I, incluso cuando vuelve a narrarse con tiempos del grupo II, con lo que resulta una narración de segundo grado que está encajada dentro de los tiempos del comentario. Generalmente el narrador prefiere el estilo directo cuando quiere conseguir una presencia más inmediata y una participación más íntima del lector. El estilo directo es más vivo que el indirecto. Es posible que durante un momento provoque en el lector o en el oyente la ilusión de que, realmente, está oyendo un discurso o un diálogo. Por ello se explica una cierta necesidad que el narrador o el lector sienten de imitar, o al menos insinuar, las voces de las personas que hablan directamente”.

⁵⁶ “El lenguaje no sólo gusta de perspectivas, sino también de ilusiones de perspectiva”.

m. O homem *era* dado a gracinhas. Se eu pudesse, *murmurei* para a presença invisível que passara a me acompanhar naquele dia: seu eu pudesse – mas eu não *posso*, e me *recolho* agora a este prato de sopa.

Um olho vazando remela me *olha* sorrateiro atrás de uma árvore. Um olho só, não *vejo* o outro escondido atrás do tronco. Vazando remela, mas *agora* percebo não se tratar exatamente de remela [...] (NOLL, 2003a, p. 27. Os grifos são nossos.).

n. Jane não *está* em casa. Só Deus sabe onde se *meteu* com o gato que me *ajudou* a carregar o caixão.

Deixei um bilhete para Jane. Poderia não ter deixado palavra nenhuma. Mas eu *estava* ali, a escrever aquelas desembestadas palavras, que não fariam a menor diferença em canto nenhum do mundo em qualquer situação (NOLL, 2003a, p. 34. Os destaques são nossos.).

Os quatro primeiros parágrafos de *H* são com os verbos no presente. Em seguida, o narrador se põe a narrar com os verbos no pretérito perfeito e imperfeito, intercalando momentos em que emprega o presente, como em *m* – onde também há os dêiticos temporal e espacial *agora* e *este*, presentificadores – e em *n*, onde é bem visível a coocorrência de tempos.

Essa estruturação discursiva realça o hibridismo característico da escrita moderna, que o mundo moderno não inventou, só reconfigurou. Se pensarmos estritamente em termos dos mundos de Weinrich, está presente nas partes de *H* reproduzidas acima, e em toda esse discurso narrativo, na forma de tempos verbais, metáforas temporais e dêiticos, um complexo campo linguístico, ideológico e estético de fusão de formas e linguagens. Ali estão, amalgamadas, as linguagens jornalística, fílmica, teatral, da comunicação diária, para criar uma narrativa que é ambigualmente una e heterogênea, repleta de “ilusões de perspectiva”.

No episódio de *Oqade* em que, no quarto de hotel no Rio de Janeiro, o narrador-personagem se barbeia como quem recita um mantra, o momento de referência e o da enunciação são simultâneos, isto é, em termos narratológicos, a velocidade é sincronizada com os eventos narrados (cf. REIS e LOPES, 2011, p. 419). O mesmo ocorre quando, de volta à casa no Rio Grande do Sul, o narrador-personagem se põe a “ler” o que ocorre à sua volta e tenta encontrar uma forma de se dar bem. Mas, logo no início da diegese, o narrador-personagem lava as mãos na oficina da qual acaba de ser demitido. Em seguida, caminha sem rumo pelas ruas do centro de Porto Alegre. O tempo da narração não coincide com o da diegese: este último tem uma duração maior. O narrador opta por um “comportamento

selectivo, escolhendo os eventos a reter (e, desde logo, o seu desenvolvimento temporal), o que se traduzirá em uma narrativa de **velocidade** em certo sentido mais rápida do que a história” (REIS e LOPES, 2011, p. 419).

A narração de *Oqade* parece oscilar nesse movimento ambíguo, isocrônico e anisocrônico. Essa mesma configuração da ordem narrativa está presente em *H*. O episódio do mergulho no rio torna muito próximo o tempo da narração e o da diegese, mas, no episódio em que o narrador-personagem se relaciona com as duas mulheres da trupe teatral no hotel, a duração corresponde a dois dias da história, enquanto a narração se ocupa dela em apenas uma linha do texto. Esse processo se intensifica: meses, anos, fazendo de *H*, como *Oqade*, uma narrativa de discurso anisocrônico. É o emprego dos tempos verbais que configura o discurso dessa forma. “Esse uso”, ressalta Fiorin, referenciando-se em Benveniste e Weinrich⁵⁷, “representa no sistema temporal presente o que o imperfeito faz no subsistema do pretérito” (FIORIN, 1996, p. 251).

Oqade e *H* têm seu núcleo temporal na forma simples do pretérito perfeito. Há o entremeamento temporal com o imperfeito, o mais-que-perfeito e o presente do indicativo, além do pretérito imperfeito e do futuro do subjuntivo, impedindo que o leitor tenha referência segura quanto a estar em determinado tempo e lugar: além dessa vertigem dos tempos verbais⁵⁸, dêiticos espaçotemporais como *lá* e *agora*, já aludidos, indiciam deslocamentos do eu narrante para o eu narrado. Vejamos em *Oqade*.

o. O ônibus que me *levava* para casa passava *agora* na lomba dos cemitérios, eu cercado de cemitérios dos dois lados, na colina melancólica como se *escutava* no rádio, lá de cima *vi* como todos os dias o vale do outro lado, o bairro da Glória – cheio de telhados baixos, e a igreja feia com as torres naquele momento um pouco rosadas pela hora.

Me *veio* a cara da minha mãe me esperando no apartamento pequeno, de um quarto, as paredes de tijolos expostos, a lâmpada nua, e aquela mulher que só *parecia* me esperar, desde que o meu pai *sumira*, ela ali, sem mais nada a fazer que me esperar, vendo enquanto me *esperava* uma televisão em preto e branco que não *pegava* todos os canais (NOLL, 2003b, p. 10. Os grifos são nossos.).

⁵⁷ O estudo de Benveniste referido é o que se encontra no volume 2 de **Problemas de linguística geral**. O de Weinrich, neste contexto, é o **Tempus** (traduzido para o espanhol como **Estructura y función de los tiempos en el lenguaje**).

⁵⁸ Genette (1995), estudando a natureza e as implicações da voz que narra no romance, emprega a expressão “vertigem pronominal”, que tomamos de empréstimo parcialmente, usando-a em outro contexto.

p. *Lá* pela metade do vôo, com a bandeja já toda bagunçada rente ao meu peito, o copo de vinho entornado em cima da sobremesa, a aeromoça *passou* e me *sorriu*, como *estávamos* numa trepidação *devolvi* com um sorriso amarelo. Quando ela *passasse* de novo talvez lhe *revelasse* que eu *escrevia* poemas, o início de uma conversa em que ela *pudesse* se interessar por mim, pois eu *deveria* ter em mente que já *deixara* de ser um guri, que eu já *era* um homem na plenitude das minhas funções, *tinha* de encontrar uma mulher para a minha companhia [...] (NOLL, 2003b, p. 64).

q. Pela pista do aeroporto dois homens *empurravam* uma espécie de maca sobre a qual *ia* o caixão.

Era um dia de sol, uma ou outra nuvem.

Um homem de macacão branco que *vinha vindo* da pista, certamente um funcionário do aeroporto, me *olha* e *parece* que *entendeu*, porque ele *fechou* os olhos quando me *viu* e logo *jogou* a cara para o lado, como se *tivesse visto* o bastante, ainda *pode* observar que a sua expressão se *tornara* um tanto nauseada, e quando *olhou* novamente na minha direção o seu olhar se *mostrava* como que dormente, se *negava* a ver (NOLL, 2003b, p. 65).

Na maioria das ocorrências de *Oqade*, o pretérito perfeito simples surge expressando descontinuidade ou descompasso (FIORIN, 1996, p. 156) quanto ao momento de referência, como em *o*: “O ônibus que me *levava* para casa *passava agora/ lá de cima vi* como todos os dias o vale do outro lado/ me *veio* a cara da minha mãe”. Ainda em *o*, o dêitico temporal *agora* evidencia a presença do eu narrado. A justaposição do imperfeito (predominante no trecho) e do perfeito instaura o eu narrado como centro do discurso: trata-se de uma reminiscência que se situa no presente do passado e, como tal, é já um passado resolvido. O pretérito perfeito *vi/veio* “apresenta um acontecimento passado num momento determinado do pretérito, sem levar em conta a duração” (FIORIN, 1996, p. 156). Nesse estágio da narrativa o leitor ainda não tem como definir qual é o presente “fundador” porque tudo o que sabe provém de um narrador autodiegético desprovido de experiência de si. Nada se sabe sobre o presente no qual o eu narrante se referencia até que, já proximamente ao final da história, ele é situado nos dias que se seguiram à morte de Gerda, com Kurt decrépito e a atmosfera de decadência circundando a casa.

Oqade é a síntese reiterativa da incerteza do herói quanto à sua “solução de vida” e *H* é a história do herói que encontra essa “solução”. É um tempo que expressa a posterioridade do momento do fato em relação a um momento referenciado no passado, como vemos em *Oqade* e *H*:

Oqade

t. E eu, não era um novo agregado de Kurt? Não podia esquecer, ele já estava velho, eu *teria* pouco tempo para me dar bem, para não ficar como os dois, despido de tudo que me conseguisse refazer longe dali (NOLL, 2002b, p. 71).

u. Pois eu merecia pelo menos isso, uma vida satisfatória, na velhice me *sentaria* para observar a grama orvalhada do meu pedaço de terra [...] (NOLL, 2003b, p. 71 – os destaques são nossos)

H

v. [...] mas então *veríamos* pelo menos o dia amanhecer, e com um pouco de sorte um carro da polícia *pararia* para nos pedir documentos e *diríamos* as piores ofensas para os policiais, *vomitaríamos* em suas botas, e seríamos presos por desacato a autoridade, e das grades da cela *veríamos* uma revoada de pássaros migratórios, e aí sim *saberíamos* o quanto nos debatemos em vão, e nos *surprenderíamos* forçados a aprender, os dois, pacientemente, uma nova coreografia [...] (NOLL, 2003a, p. 91 – os itálicos são nossos)

Se *Oqade* e *H* são, em decorrência dos verbos que ali configuram o tempo, discursos repletos de incertezas quanto à resolução do passado, quanto ao que é passado e em relação a qual presente, e se nesses discursos o futuro é uma hipótese, uma suposição, tudo isto justifica estarem praticamente ausentes as formas do futuro do presente (simples e composto).

O estudo de Fiorin (1996) se atém às várias formas de subversão do sistema de tempo, ponto central na constituição da materialidade de certos discursos narrativos modernos e contemporâneos.

[...] quando se neutralizam termos da categoria do tempo, o efeito de sentido que se produz é o de que o tempo é pura construção do enunciador, que presentifica o passado, torna o futuro presente, etc. Assim, com esse procedimento, passa-se da ilusão enunciativa da naturalidade dos tempos do dizer e do dito, da quimera de que o tempo lingüístico é o tempo do mundo para a certeza de que o tempo é efeito de sentido produzido na e pela enunciação (FIORIN, 1996, p. 191).

Neste estudo entendemos que os vazios, as imprecisões nas referências temporais, as incompletudes de toda ordem originam os efeitos de sentido às vezes ausentes da materialidade lingüística do discurso narrativo, devendo ser construídos pelo leitor

posteriormente à percepção de que algo deveria estar ali e não está, e se não está há nisto certa intenção: linhas geométricas desenhadas imaginária e abstratamente em uma parede.

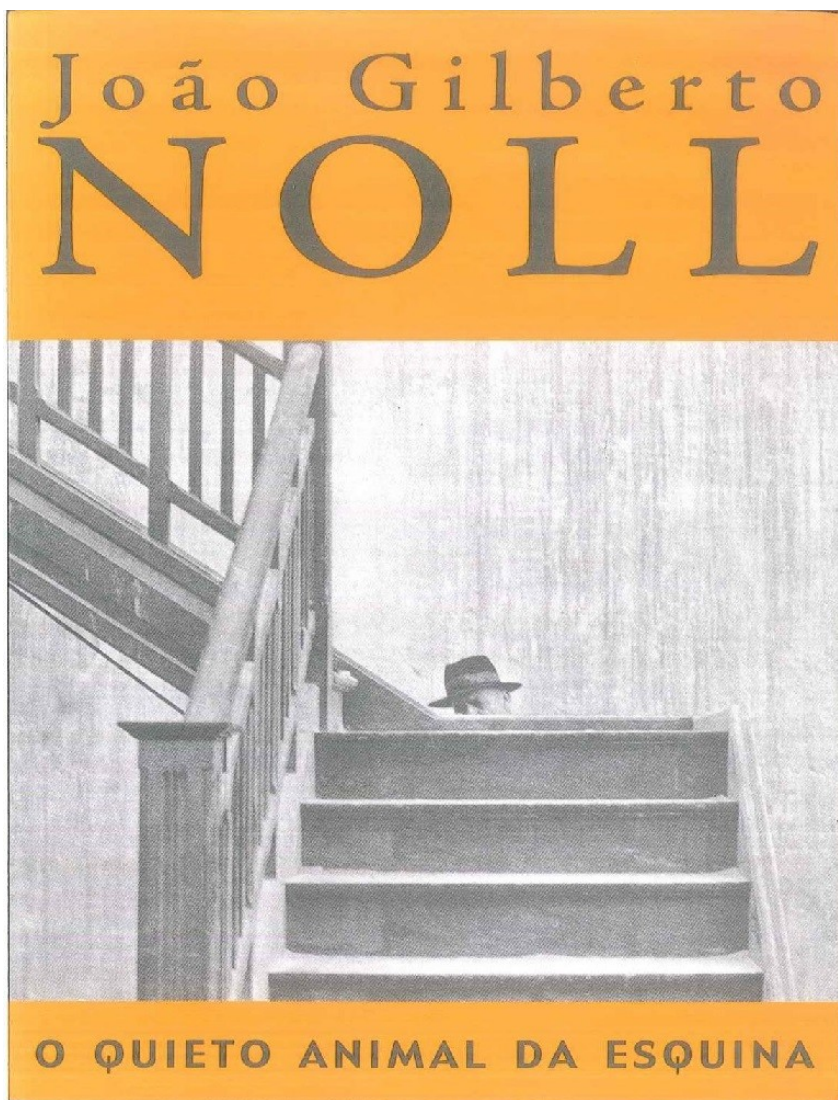
9 Espaço demarcado e espaço transitório

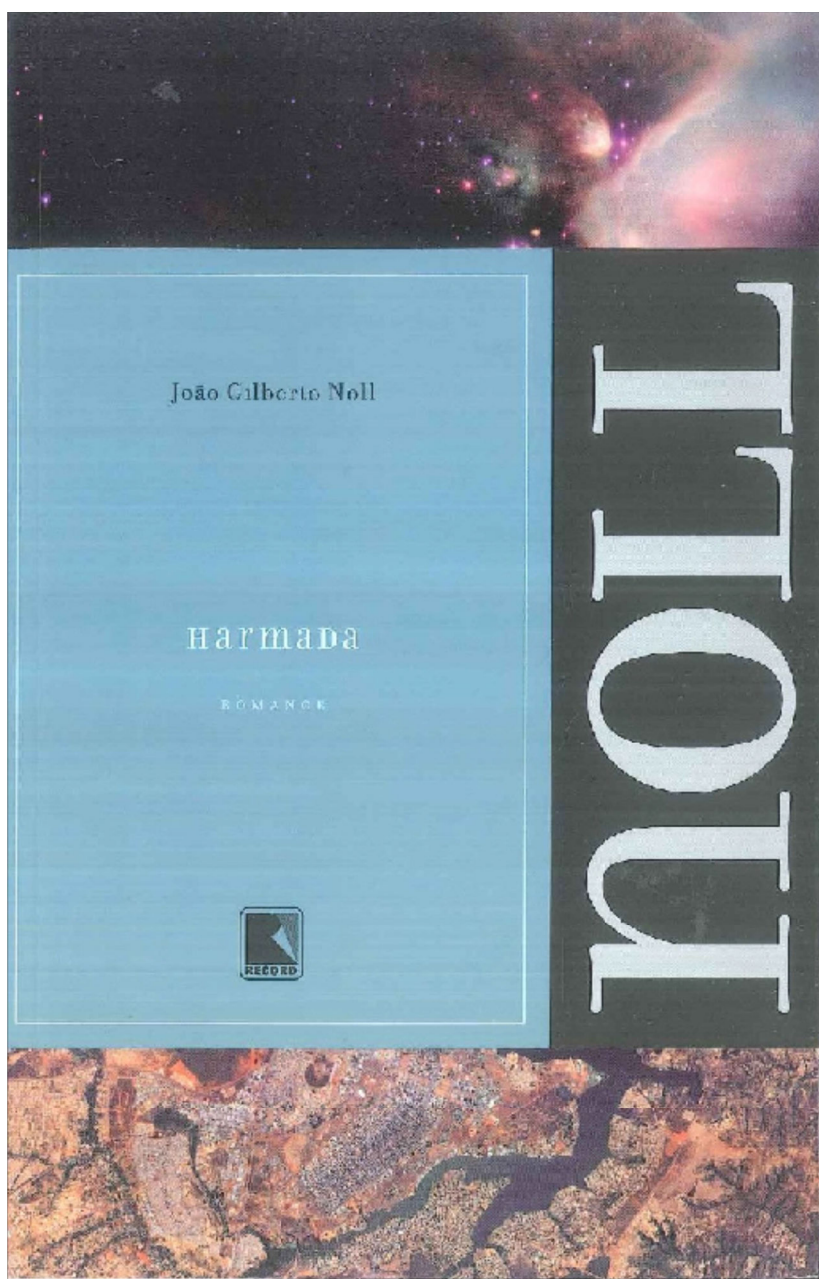
L'espace est un corps imaginaire comme le temps un mouvement fictif.

Paul Valéry

Principiamos esta reflexão por uma breve leitura das capas das edições de *Oqade* e *H*. Ambas exprimem ideias de temporalidade e espacialidade que remetem, de certa maneira, à sua problematização nas narrativas.

A foto que ilustra a capa de *Oqade*, na sua mais recente edição até o momento (Francis, 2003), comunica a perplexidade da escada labiríntica que mais parece tragar o indivíduo do que lhe dar acesso a algum lugar. É uma imagem que também não deixa de ser melancólica. O preto-e-branco, com suas gradações tonais de claro-escuro, parece imobilizar essa melancolia no tempo. Imobilidade e tempo: há um plano espaçotemporal condensado na imagem. Não se pode ignorar a óbvia referência espacial no título, *esquina*, que pode significar um lugar concreto ou abstrato: o perto, o logo ali, o contíguo, mas também, por analogia, a proximidade temporal, o aqui e agora.





Os lugares onde se desenvolvem os eventos narrativos podem parecer não ter relevância no cômputo final de uma diegese, mas não há dúvida de que contribuem para a aceitação, por parte do leitor, dos estatutos de ficcionalidade do texto. Tanto *Oqade* quanto *H* principiam com referências espaciais. No primeiro há a referência frequente a logradouros da

cidade de Porto Alegre, enquanto o segundo se ambienta quase todo o tempo em lugares fictícios, não nomeados ou nomeados, como Harmada. Lugares que, mesmo não sendo reais, são, todavia, *realistas*. Vejamos.

Oqade

Pelo centro de Porto Alegre, não existiam muitas variações, andava um bocado pela rua da Praia, tomava um cafezinho na Galeria Chaves, ia para a banca de revista na praça da Alfândega, folheava, folheava, subia até a Riachuelo, entrava num sebo, mais algum tempo de folhear, poesias, completamente duro para comprar mesmo que livros usados, o dinheiro quase a zero, eu muitas vezes como agora ia me sentar na Biblioteca Pública a alguns passos daquele sebo, pegava vidas de poetas, um mais estranho que o outro. [...] descí a Borges, peguei a rua da Praia, a Vigário José Inácio, entrei no cinema Carlos Gomes, sentei para ver um filme pornô. [...]

Saí do cinema quase tardinha, e fui devagar, tão devagar que me vi de repente parando na travessa Acelino de Carvalho, uma ruela fria que nunca banha o sol de tão estreita, só para pedestres, com uma constante cheiro de mijo, algumas barbearias de um lado, do outro três, quatro portas de saída na lateral do cinema Vitória, me vi ali parado, junto a uma das portas do cinema [...] (NOLL, 2003b, p. 8-9).

H

Vago pelo apartamento vazio. Da área de serviço se tem uma vista ríspida de Harmada: a enseada azul, onde o mar é escuro, cor de barro, e se abre para um horizonte rasgado, despido de ilhas (NOLL, 2003a, p. 81).

Todos os logradouros mencionados no trecho de *Oqade* existem, efetivamente. Rua da Praia é designação antiga, embora ainda em uso pela população: o nome oficial é hoje Rua dos Andradas. João Gilberto Noll, como se sabe, é porto-alegrense e é possível que a sua memória de juventude tenha subsidiado a composição dessas imagens da cidade.

Vários romances recentes têm espaços bem demarcados. Outros apenas estabelecem referências espaciais precárias, como também ocorre no cinema: ninguém ignora que o cenário conceitual de *Dogville* (filme de Lars von Trier, de 2003) representa de forma verossímil uma cidade, embora esse espaço seja estabelecido com marcações rústicas no solo.

Longe de ser indiferente, o espaço num romance exprime-se [...] em formas e reveste sentidos múltiplos até constituir por vezes a razão de ser da obra. [...] Balzac, como a maioria dos romancistas do século XIX, dá de chofre ao leitor as informações úteis ou interessantes sobre o local principal em que se situará a ação, permitindo-se introduzir outras descrições cada vez que se desloca. *A narrativa, portanto, imobiliza-se por algum tempo num “quadro” e depois retoma a sua progressão* (BOURNEUF e OUELLET, 1976, p. 131. O destaque é nosso).

A alternância, em *Madame Bovary*, entre momentos de vida provinciana imóvel de Emma e momentos raros e efêmeros de festa, corresponde, segundo Bourneuf e Ouellet (1976, p. 139-140), aos movimentos internos da personagem. O espaço traduz o mundo interior de Emma: em lugar de associá-la a palavras como *desespero, saudade, resignação e desânimo* (BOURNEUF e OUELLET 1976, p. 140), o narrador de Flaubert, com a focalização na personagem, constrói uma metáfora espacial: “O futuro era um corredor escuro que tinha, ao fundo, uma porta bem fechada” (FLAUBERT, 2007, p. 67).

É evidente que, no romance do século XIX, o espaço está associado às longas descrições de ambientes e, portanto, aos preenchimentos, já aludidos no capítulo 1, e que a experimentação pós-vanguardista com a escrita romanesca significou uma nova forma de representação do espaço. A partir daí, se associa o espaço no romance à percepção sensorial e à subjevidade das personagens, não à sua similitude com o real.

Discutindo o espaço na perspectiva da enunciação, e fundamentando-se nos estudos de Benveniste, “para quem a enunciação é a instância do *ego-hic-nunc* (eu-aqui-agora)”, Fiorin (1996, p. 263) sustenta que o espaço linguístico está sempre centrado em um *aqui*, possuindo suas próprias demarcações e limites. “[...] não é o espaço físico, analisado a partir das categorias geométricas”, afirma Fiorin, “mas sim aquele onde se desenrola a cena enunciativa” (FIORIN, 1996, p. 265-266).

A primeira frase de *H* já contém um dêitico espacial: “*Aqui* ninguém me vê” (NOLL, 2003a, p. 7. Destaque nosso.). Não se sabe onde é esse *aqui*, não está atribuído a um lugar específico. O narrador-personagem apenas nos dá índices de que se trata de um campo de futebol de terra, enlameado depois de chuva forte. Alguns parágrafos adiante, outra referência espacial indeterminada, outro dêitico: “[...] o sol nascia no horizonte de um rio qualquer por *ali...*” (NOLL, 2003a, p. 8. Grifo nosso.). O narrador-personagem mergulha nu nesse rio em

uma noite de mau tempo, em companhia de um homem manco, também nu. É um dos vários episódios insólitos da diegese, e dele o narrador-personagem sairá sem que a experiência adquira qualquer significado ou se conecte a outro episódio. A primeira referência a um nome de lugar se dá depois do terremoto, quando uma folha de jornal levada pelo vento se choca com as pernas do narrador-personagem e ele vê que se trata de uma página de anúncio de empregos, com uma oferta de trabalho em Harmada.

Para Fiorin (1996, p. 296), “do ponto de vista da manifestação lingüística, o espaço está no tempo.” Em *Oqade* e *H*, o *aqui* se conecta ao *agora* do narrador-personagem, ao andamento, à voz: os deslocamentos temporais são também espaciais. Em *H*, especificamente, há uma característica da representação espacial que a difere muito de *Oqade* e não deixa de ser coerente com o tom geral da diegese, na qual prevalece o insólito, o estranhamento: a representação de Harmada cidade se desloca para uma representação de país. Depois, já nas páginas finais, ambas as representações convergem para um sujeito humano, um homem que mora em Harmada e, no dia do aniversário da cidade, se apresenta ao narrador-personagem e ao garoto que o acompanha como Pedro Harmada, que vem a ser o fundador da própria cidade.

O semioticista russo Iuri Lotman (1978, p. 361) problematiza o espaço no texto artístico (narrativo e lírico) vendo nele a base de um paradigma ideológico-cultural.

Mesmo ao nível supratextual, ao nível da modelização puramente ideológica, a linguagem das relações espaciais mostra ser um dos meios fundamentais para dar conta do real. Os conceitos “alto-baixo”, “direito-esquerdo”, “próximo-longínquo”, “aberto-baixo”, “delimitado-não delimitado”, “discreto-contínuo”, são um material para construir modelos culturais sem qualquer conteúdo espacial e tomam o sentido de “válido-não válido”, “bom-mau”, “os seus-os estranhos”, “acessível-inacessível”, “moral-imortal”, etc (LOTMAN, 1978, p. 361).

Lotman identifica pares opositivos como *alto* (longínquo-salvação)/ *baixo* (próximo-mal) em poemas russos do século XX, sendo que o *baixo* figura como antítese do *alto* (sublime). No substrato dessas antíteses estaria até mesmo a tradição religiosa.

Exemplificando com poemas de Nicolai Zabolotski⁵⁹, Lotman afirma que “também a superfície terrestre – *espaço usual da vida quotidiana* – desempenha o papel de uma oposição imóvel ao 'alto' ” (1978, p. 366). Desse *aqui* o teórico abstrai outra oposição relevante: entre mundo material (restritivo) e mundo imaterial, da criação, do pensamento.

A ausência de liberdade, de escolha, é uma particularidade do mundo material. Opõe-se-lhe o mundo livre do pensamento. Uma tal interpretação desta oposição, característica de todo o Zabolotski do início e de uma parte importante dos poemas do fim, determinou o facto de ele ter arrumado a natureza do lado do mundo baixo, imóvel e servil. Esse mundo está cheio de tédio e de não liberdade e opõe-se ao mundo do pensamento, da cultura, da técnica e da criação que dão a escolha e a liberdade de estabelecer leis onde a natureza apenas ordena uma execução servil. [...] A cultura, a consciência – todas as formas de vida espiritual participam do “alto” e o princípio bestial, não criador, constitui o “baixo” do universo. [...] a imobilidade material (na natureza e na vida quotidiana do homem), a imobilidade espiritual (na sua consciência), opõe-se à criação. A criação liberta o mundo da escravatura das predeterminações. Ela é a origem da liberdade (LOTMAN, 1978, p. 367; 369).

Parece claro que o teórico está se referindo, nas entrelinhas, ao “princípio bestial” do período stalinista na antiga União Soviética.

Juntamente com o conceito “alto-baixo”, outro elemento que, segundo Lotman, organiza a estrutura espacial do texto de Zabolotski (passível se ser estendido à interpretação de outros textos artísticos), é a oposição “fechado-aberto”, configurando um traço topológico relevante: a fronteira.

A fronteira divide todo o espaço do texto em dois subespaços, que não se tornam a dividir mutuamente. A sua propriedade fundamental é a impenetrabilidade. O modo como o texto é dividido pela sua fronteira constitui uma das suas características essenciais. Isso pode ser uma divisão em “seus” e alheios, vivos e mortos, pobres e ricos. O importante está noutro aspecto: a fronteira que divide um espaço em duas partes deve ser impenetrável e a estrutura interna de cada subespaço, diferente (LOTMAN, 1978, p. 373).

⁵⁹ Poeta vanguardista russo (1903-1958). Em 1938 o regime stalinista o condenou à permanência de sete anos em um campo de trabalho na Sibéria, por ter publicado um poema tomado como sátira à agricultura soviética. Ao voltar da “reeducação” era, de fato, “outro” homem.

Lotman exemplifica com o espaço do conto maravilhoso, perfeitamente decomposto em “casa” e “floresta”. Mas não se trata apenas de oposições entre pares conceituais e ideológicos: há, também, uma polifonia do espaço. O teórico recupera, evidentemente, um conceito formulado pelo compatriota Mikhail Bakhtin.

[...] são também possíveis casos mais complexos: diversos heróis não só pertencem a diversos espaços, mas estão também ligados a tipos diferentes, por vezes incompatíveis, da fragmentação do espaço. O mesmo mundo do texto encontra-se fragmentado de maneira diferente consoante os vários heróis. Ele surge como uma polifonia do espaço, um jogo pelas suas diversas formas de fragmentação (LOTMAN, 1978, p. 375).

A permanência da modelização espacial de Lotman em obras teóricas recentes (como a 3ª edição de *Narratology*, de Mieke Bal) atesta a pertinência dessas ideias no que toca a pensar o problema do espaço ficcional em relação a outros elementos da estrutura do texto e da cadeia de representação.

Algo que entendemos como necessário reter é a significativa correspondência entre as imagens escolhidas pelo artista para constituir o espaço na obra e as suas matrizes culturais e ideológicas. Não é de outra coisa que se trata quando pensamos as obras que estudamos aqui em termos de representação do tempo e do espaço. Outros pontos importantes na reflexão de Lotman são as ideias de fronteira e fragmentação, que nos levam a outro campo teórico, o da antropologia, e se desdobram em questões como mobilidade, transitoriedade, velocidade, diversidade cultural, identidade, lugares e não-lugares.

Marc Augé (2010b), refletindo sobre um mundo contemporâneo e um tempo que ele designa de sobremodernidade (*surmodernité* em francês), aponta seus paradoxos. O primeiro é espaço-temporal: “O espaço terrestre se reduz e o tempo dos homens se acelera” (AUGÉ, 2010b, p. 7). O segundo paradoxo: o surgimento desse novo espaço-tempo consagra o presente perene, como se perdêssemos a percepção do movimento (AUGÉ, 2010b, p. 8).

[...] após a derrota infligida pela história às grandes utopias do século XIX, em tempos de comunicação instantânea das imagens e das mensagens, não mais ousamos imaginar o futuro e *temos o sentimento de viver numa espécie de presente perpétuo onde os eventos se acumulam, mas não fazem sentido*. Nós oscilamos entre nostalgia e consumo bulímico da atualidade (AUGÉ, 2010b, p. 8. O destaque é nosso.).

O terceiro paradoxo é simultaneamente espacial e social: nunca fomos tão enclausurados nos espaços urbanos em um mundo caracterizado pela circulação e uniformização. Vivemos nas “cidades-mundo”, que são as extensões das megalópoles (AUGÉ, 2010b, p. 8-9).

Quarto paradoxo: diminui a distância entre os países desenvolvidos e os demais, mas não para de aumentar o abismo entre ricos e pobres no interior de todos os países, sejam eles desenvolvidos, emergentes ou subdesenvolvidos (AUGÉ, 2010b, p. 10).

O quinto paradoxo, o mais provocativo, é que, enquanto a ciência não para de progredir, aumenta a distância entre a elite que detém o conhecimento e os que não conseguem ter acesso a ele (AUGÉ, 2010b, p. 10). Diante desse cenário, os políticos “se refugiam na gestão do presente, a 'governança' ” (AUGÉ, 2010b, p. 11).

Augé associa a mobilidade atual, *sobremoderna*⁶⁰, ao nomadismo (2010b, p. 15). A mobilidade moderna, diz Augé, “corresponde ao paradoxo de um mundo onde podemos teoricamente tudo fazer sem deslocarmo-nos e onde, no entanto, deslocamo-nos” (AUGÉ, 2010b, p. 15-16). E a noção contemporânea de fronteira, coexistindo com outras tão importantes quanto, como urbanização, migração, viagem e utopia, representa o espaço compartimentando-o (AUGÉ, 2010b, p. 19).

A urbanização exprime todas as contradições do sistema da globalização, do qual se sabe que seu ideal de circulação de bens, ideias, mensagens e seres humanos está submetido à realidade das relações de força

⁶⁰ O autor salienta que o prefixo *sobre* significa, nesse caso, “superabundância de causas que complica a análise dos efeitos” (AUGÉ, 2010b, p. 15).

que se exprimem no mundo. [...] Sob suas formas atuais, *a urbanização estabelece [...] a multiplicação dos pontos cegos, ou, se quisermos, ela cega o olhar dos habitantes da cidade* (AUGÉ, 2010b, p. 41; 47. O destaque é nosso.).

No contexto da sobremodernidade, a ideia de marginalidade surge como termo essencialmente espacial.

[...] fenômenos antigos, como a pequena criminalidade e diversos tráficos (falava-se no século XIX das “classes perigosas”) [...] são resumidos hoje pela palavra “marginalidade” (termo espacial que designa, na ausência de um lugar central, um centro de referência). Aí ainda existe um risco de contaminação verbal, pois à “margem” das cidades, o que encontramos são as periferias e os subúrbios (AUGÉ, 2010b, p. 51-52).

Questões dessa ordem estão implicadas na representação do espaço em *Oqade* e *H*. Os sujeitos postos em cena ali são alijados econômicos, aqueles que a sociedade comumente rotula como desprovidos de força produtiva cumulativa. Essas personagens estão inseridas no caos das grandes cidades, onde não há vínculos afetivos ou solidários. O centro de toda média e grande cidade brasileira faz com que os indivíduos que por ali gravitam se transformem em espectros, sem rosto, sem identidade, invisíveis no cerne dos “pontos cegos”, como o protagonista de *Oqade* perambulando por Porto Alegre.

O espaço correspondente ao asilo em *H* é, por outro lado, muito representativo da contradição que está no mundo da velocidade e da mobilidade enclausurar, prender, depositar os seres humanos fracassados, indesejados para a sociedade, em asilos, albergues, manicômios, fundações correcionais, clínicas de recuperação, etc. Ou seja: a mobilidade é um conceito espacial e também econômico, pois só pode desfrutar dela, qualitativamente, quem dispõe dos meios materiais. Ainda em *H*, como já vimos, mudar de espaço, sair do asilo, significou para o narrador-personagem o acesso ao bem-estar da vida burguesa e o abandono absoluto da experiência pregressa, inclusive com a negação de qualquer tipo de generosidade em relação a quem se encontra na sua mesma condição anterior.

A situação dos protagonistas dos dois romances de Noll evoca outro conceito de Augé (2010a), o de não-lugares. Ele os define como aqueles espaços nos quais o indivíduo não pode estabelecer vínculos de pertencimento. São bem representados, nas metrópoles e megalópoles, pelos lugares de trânsito rápido, como aeroportos, terminais rodoviários, estações de metrô e também pelo interior de aviões, trens e ônibus, cadeias de hotéis e supermercados, shopping-centers. Mas poderíamos expandir a abrangência desses não-lugares, incluindo também o conjunto dos serviços públicos, como escolas, hospitais públicos, delegacias de polícia, etc. Pode ser um não-lugar, também, uma escola ou universidade, seja pública ou privada, onde os alunos ficam somente um período e assistem passivamente aulas ministradas em auditórios lotados, sem estabelecer nenhum tipo de vínculo que não seja o de espectadores de passagem.

Augé faz uma diferenciação entre lugar e espaço. Baseando-se em Michel de Certeau, ele afirma que o espaço é um “lugar praticado”: os pedestres, ao passarem pela rua, urbanisticamente definida como lugar, transformam-na em espaço (AUGÉ, 2010a, p. 75). Assim, lugar seria um conjunto de elementos coexistindo dentro de certa ordem e espaço seria a animação desse lugar (2010a, p. 75). Isto daria ao termo *espaço* um sentido mais abstrato (AUGÉ, 2010a, p. 77).

Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não lugar. [...] a supermodernidade⁶¹ é produtora de não lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelairiana, não integram os lugares antigos: estes, repertoriados, classificados e promovidos a “lugares de memória”, ocupam aí um lugar circunscrito e específico. Um mundo onde se nasce numa clínica e se morre num hospital, onde se multiplicam, em modalidades luxuosas ou desumanas, os pontos de trânsito e as ocupações provisórias (as cadeias de hotéis e os terrenos invadidos, os clubes de férias, os acampamentos de refugiados⁶², as favelas destinadas aos desempregados ou à perenidade que apodrece), onde se desenvolve uma rede cerrada de meios de transporte que são também espaços habitados [...], um mundo assim prometido à individualidade

⁶¹ A tradução do termo no outro livro do autor citado neste trabalho expressa melhor o conceito: sobremodernidade.

⁶² Já são mais de 50 milhões de deslocados forçados em todo o mundo, maior número desde o fim da Segunda Guerra Mundial, conforme o relatório anual “Tendências globais”, divulgado pela agência da ONU para refugiados (ACNUR) em 20 de junho de 2014, data que marca o Dia Mundial do Refugiado. Mais uma vez se vê que a mobilidade frenética de capitais tem como contrapartida a imobilidade dos muito pobres.

solitária, à passagem, ao provisório e ao efêmero, propõe ao antropólogo, como aos outros, um objeto novo cujas dimensões inéditas convém calcular antes de se perguntar a que olhar ele está sujeito (AUGÉ, 2010a, p. 73-74).

Os ambientes virtuais amplificam e sofisticam os não-lugares, sistemas por onde o usuário/ consumidor “passa”. Ao fazer uma compra em uma loja virtual, em dado momento ele verá uma mensagem como “Você está aqui”: este *aqui* marca a etapa do processo na qual ele se encontra e que o dirige ao pagamento, quando estará “presente” na forma de senha para pagamento por cartão de crédito, transferência eletrônica, etc. É o que Augé designa como “grandes superfícies de distribuição, a meada complexa [...], redes a cabo ou sem fio, que mobilizam o espaço extraterrestre para uma comunicação tão estranha que muitas vezes só põe o indivíduo em contato com uma outra imagem de si mesmo” (AUGÉ, 2010a, p. 75).

Os não-lugares normalmente são difundidos como livres, democráticos e civilizados, relacionados à eficiência tecnológica, etc. Mas a imagem construída acerca deles é falaciosa, tanto quanto as teses de Domenico de Masi sobre a sociedade do não trabalho e do ócio produtivo: como o ócio pode ser produtivo (em termos de lazer, aquisição de cultura, etc.) se o contexto no qual ele surge é de exclusão econômica e social daqueles que não são potencialmente rentáveis? O mundo está mais excludente e segregador do que nunca.

Os narradores-personagens de *Oqade* e *H* representam os seres deste mundo contemporâneo/ sobremoderno, às voltas com a mobilização febril da sociedade por movimento e futuro, mas, sem se darem conta, consumindo décadas da sua vida num imobilismo contemplativo, vegetativo, letárgico, com o qual nada aprendem para si ou para ensinar a outrem. É uma solidão ensimesmada: não a solidão que leva o indivíduo à autocrítica quanto à sua ação no mundo e quanto à incidência do mundo sobre si, mas a solidão que embrutece, leva o ser a buscar mais e mais soluções microcósmicas e satisfações efêmeras, ignorando ou até violentando o outro.

Da antropologia passamos à geografia: em seu estudo sobre as novas significações da espacialidade, Massey (2013) caracteriza os tempos pós-modernos como mais espaciais do que temporais, tendo ocorrido a “espacialização do tempo social” (MASSEY, 2013, p. 99). Para corroborar essa ideia, ela evoca a teoria do pós-colonial, com o seu deslocamento do

centro político em relação à Europa, na verdade uma reelaboração política e historiográfica da modernidade (MASSEY, 2013, p. 100).

Para a autora, o espaço tem sempre algo de “caos”, mas o que nos parece caótico à primeira vista pode ser parte de uma ordem política, econômica, jurídica, social (MASSEY, 2013, p. 166).

O que, para mim, parece desordem caótica, imposta à cidade pela desregulação e privatização, é provavelmente, para aqueles que construíram suas fortunas através dela, um jogo cujas regras eles conhecem extremamente bem. É a “ordem do mercado” (MASSEY, 2013, p. 167).

Massey fica devendo uma leitura mais crítica da arquitetura pós-moderna e suas intervenções nos espaços urbanos. Parece-nos que aceita muito passivamente o discurso das suas vozes mais autorizadas.

Os lugares não são estáticos, nem física nem simbolicamente. A busca pelo lugar (a casa, a cidade natal, o lugar onde se foi feliz na infância) ou a negação do lugar (por ali se ter vivenciado um trauma) são instâncias simbólicas, subjetivas e identitárias. Os protagonistas de *Oqade* e *H* não vivenciam a errância como liberdade de ir e vir, mas como crise que precede o enclausuramento: muitos anos no interior da propriedade rural de Kurt; mais de 14 anos no asilo. Vagar, numa acepção contemporânea, não tem correspondência imediata com o flunar baudelairiano, até porque implica para o sujeito o risco de ser lançado numa prisão desumanizadora, qualquer que seja a sua forma e o contrato que estabeleça com a ordem social e econômica. O prédio ocupado, a cadeia e a clínica são, em *Oqade*, representações de espaços sociais punitivos. A casa de Kurt é o espaço social domesticador e o Rio de Janeiro representa o espaço urbano posto numa relação contraditória entre a imagem que se constrói dele e a que emerge da marginalidade e da subalternidade.

O “agora” e o “aqui” são problemáticos, diz Massey (2013, p. 201). “[...] o 'aqui' é nada mais (e nada menos) do que o nosso encontro e o que é feito dele. É, irremediavelmente, aqui e agora. Não será o mesmo 'aqui' quando não for mais agora” (MASSEY, 2013, p. 201). Disso podemos depreender, então, que o espaço (como o tempo) se reveste de uma simbologia e remete a uma memória afetiva – positiva ou não. O espaço é, também, um construto

psíquico e social.

O aqui e o agora do texto literário são ainda mais complexos porque dependem, como vimos, dos procedimentos enunciativos e da disposição interna das instâncias narrativas. O protagonista de *Oqade* está no casarão de Kurt. Amália, a empregada, se foi em companhia dos sem-terras. No episódio imediatamente seguinte ele já está no quarto de hotel do Rio (NOLL, 2003b, p. 49). Não há menção ao deslocamento: espaço e tempo são elípticos.

Haesbaert (2011, p. 58) discute como os espaços do planeta, no mundo capitalista globalizado, sofrem um processo de impermeabilização: são territórios onde vivem os expropriados, aos quais nem mesmo a elite pode ter acesso, e territórios abandonados à sua própria sorte. Nas metrópoles, afirma, “há os lugares de passagem, há os de permanência, há também os horários convenientes e os espaços completamente proibidos ou vedados” (HAESBAERT, 2011, p. 94).

O autor evoca uma sensação ambígua transmitida, nas metrópoles, por pessoas de origens muito diferentes.

Esta é a grande síntese permitida pelo espaço metropolitano: mundo/lugar. Uma experiência e sensação do espaço que é a própria natureza da modernidade: próximos/ distantes, presos/ livres, singulares e universais (HAESBAERT, 2011, p. 95).

Uma das conclusões a que Haesbaert chega sobre os efeitos das significações e ressignificações modernas do espaço sobre a vida humana é convergente com as reflexões de Benjamin (1994), Jameson (1985), Augé (2010a) e Kehl (2009).

A realidade do homem moderno é recheada de solidão, individualismo e de uma lógica mercantil-consumista que sufoca cada vez mais o seu lado poético, a sua imaginação criadora. Solitário e egocêntrico como nunca, o homem moderno perdeu, assim, o sentido do comunitário, do solidário, do fraterno (HAESBAERT, 2011, p. 155).

Dalcastagnè (2012, p. 78) observa que o tempo e o espaço não são abstratos, são construções sociais. E o espaço ficcional é hoje “tão ou mais traiçoeiro que o da realidade”. “Não há a intenção de consolar ninguém, tampouco, de estabelecer verdades definitivas ou lições de vida. Reafirmam-se, no texto, a imprevisibilidade do mundo e as armadilhas do discurso” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 93). O espaço urbano impõe aos pobres os restos e ruínas da urbanização, lugares hierarquizados e a segregação (2012, p. 120; 122).

O espaço, diz a autora, está inscrito também nos corpos dos seres ficcionais, como o tempo está inscrito nos corpos das personagens nos dois romances de Noll que focalizamos aqui.

[...] as personagens contemporâneas transportam o espaço em seu corpo [...], num corpo tornado social, com as cicatrizes e rasuras próprias de seu tempo e suas circunstâncias. Ao se concentrar na descrição desse corpo, em detrimento das ruas, casas e quartos, a narrativa contemporânea não perde de vista sua função representacional, apenas adensa suas possibilidades (ainda que através do desmonte e da distorção) (DALCASTAGNÈ, [200-], p. 81).

Sendo signos espaçotemporais, os corpos também são passíveis de exercer violência e de ser violentados. Não haveria como pensar a problemática do espaço sem agregar a ela a violência, tão do mundo e tão literária, já que está representada nas páginas de muitos contos e romances, mas também nos filmes, nos palcos, nas produções televisivas.

Süssekind (2005) reflete especificamente sobre a representação do ambiente urbano violento na literatura brasileira. Fala em “desterritorizações⁶³ literárias” ao comentar algumas produções recentes, e associa “a indeterminação espacial, o geograficamente 'informe’” à exposição, nessas obras, “de uma experiência formal marcada pela exacerbação das tensões entre horizonte e deriva, figuração e instabilização, persistência e dissipação” (SÜSSEKIND, 2005, p. 75).

⁶³ “O conceito de Desterritorialização [...] consiste em adotar um determinado “olhar estrangeiro” para as coisas à nossa volta [...]. A ação de desterritorializar é uma ação de desordem, de fragmentação para buscar encontrar novos saberes, menos instituídos, adotando uma percepção diferenciada que está pronta para descobrir novas idéias além das previstas.” BARBOZA, Rita; CALZA, Tiago. Desterritorialização. Disponível em <<http://www.ufrgs.br/e-psico/subjectivacao/espaco/desterritorializacao.html>>. Acesso em: 20 jan. 2015.

Não se pode negar que um texto literário se diferencia de quaisquer outros pela forma. É o que o faz ser o que é: as especificidades nas representações do real, do tempo e do espaço, os interstícios poéticos e, sobretudo, os deslocamentos linguísticos do eixo paradigmático para o sintagmático, com forte tensionamento da referencialidade e aposta na desautomatização. Por outro lado, os efeitos de sentido produzidos no interior das narrativas de *Oqade* e *H* só podem ser devidamente dimensionados se os inserimos no contexto histórico e social. Aí então vemos que, naqueles romances, o tempo presentificado exprime a desmemória, a perda de referenciais coletivos e éticos, a ausência de toda e qualquer utopia. Tanto o lugar ficcional que acolhe sob condições, impondo a perda da liberdade, da identidade e da autonomia, como o espaço urbano que cria multidões de seres vagantes, sem trabalho, assistência médica, habitação digna, sem nem mesmo ninguém disposto a ouvi-los, geram seus monstros: em *Oqade* e *H*, protagonistas desprovidos de sensibilidade, afetividade e compaixão, potenciais geradores de explosões microscópicas de violência. Não se trata da violência amplificada pela mídia, mas daquela mais sutil – e mais nociva –, “naturalizada” no cotidiano.

III

J. G. NOLL E A SUBVERSÃO DO REAL

10 Noll animal crítico

Conhecer essas obras de J. G. Noll, primeiramente como “leitor comum”, usando a expressão de Virginia Woolf, e depois no contexto do estudo crítico da literatura, nos proporcionou experiência inédita: ler obras literárias nas quais está representado um contexto histórico e social que vivenciamos. As décadas de 1980 e 90, sua problemática social, suas incertezas, ecoam ali, não tanto como referências explícitas de época, mas como angústia, impotência, incerteza: certa sensação de vazio existencial inexprimível. Sentimo-nos, assim, um pouco cúmplices dessas obras e daquele tempo, sem que isso mobilize quanto à época qualquer sentimento de nostalgia, pelo contrário.

Em *Oqade* e *H*, a representação constrói, na singularidade da dicção de J. G. Noll, uma crítica desmistificadora de uma maquinaria social que oprime, intimida e aniquila a tudo e a todos que não se ajustam a certa ordem. Está configurado, no plano da história dos dois romances, o sentido de ausência de si, de não se ter um rumo, de se estar numa espécie de limbo existencial. Essa realidade, obviamente, estava presente no contexto de produção desses romances como está agora. É um dos motivos de essas obras exprimirem a contemporaneidade, de possuírem uma identificação com o presente e, em simultâneo, um olhar supratemporal. A forma como ambas representam a espaçotemporalidade tem relação íntima com a tessitura poética e com o efeito de sentido subjacente, efeito que instaura a crítica social. Pensamos a palavra crítica, aqui, no seu parentesco etimológico com *crise*, “pôr em crise,” não somente com o seu uso mais frequente e consagrado, de julgar.

O narrador autodiegético de *Oqade* não transpõe as fronteiras geossociais de Porto Alegre e cercanias, nem tampouco as do Rio. A crítica social se imiscui à poesia intersticial do texto: crítica à falta de perspectiva para os jovens, à falta de condições dignas de existência, à especulação imobiliária (no início do romance, o narrador-personagem mora com a mãe em um prédio invadido de Porto Alegre), à urbanização, às relações promíscuas entre autoridades policiais e imprensa, ao sistema prisional. A própria atmosfera de inércia e estagnação não deixa de repercutir o que o País vivia no final dos anos 1980 e no início da

década de 1990: o primeiro presidente eleito depois de 20 anos de ditadura era representante das elites e a política econômica era desastrosa. As altas taxas de inflação impediam que a população de baixa renda almejasse algo mais do que a sobrevivência e fazer planos era quase impossível.

Em *H*, após o terremoto que transforma a todos em desabrigados miseráveis, é servida a sopa dos pobres e celebra-se um culto religioso no Templo da Mansidão. Há, assim, uma crítica subjacente ao discurso religioso oportunista. O asilo é o reduto dos esquecidos, daqueles que se tornam improdutivos para o sistema e são postos longe dos olhos, onde não escandalizam e são inofensivos. Abriga marginalizados, malditos para o mundo exterior. É sabido que muitas instituições como orfanatos, fundações destinadas à aplicação de “medidas socioeducativas” para menores e asilos se caracterizam por maus tratos, opressão e seviciamentos de toda ordem, afligindo justamente os extremos mais vulneráveis da sociedade: crianças, adolescentes e idosos. São os emudecidos, aqueles que têm voz mas ninguém pode ouvi-la, pois está enclausurada em locais ermos, por detrás de muros altos, como convém às elites políticas e econômicas, que dessa forma se eximem de responsabilidade para com aqueles de quem a mãe gentil é madrasta.

As trevas estão bem manifestas na constituição das diegeses de Noll, e são as trevas de sempre – ou de há muito tempo. A voz que narra é a voz que tem consciência da História como processo, da permanência das nossas misérias, mas não instrui a personagem, ela segue alienada, autômato, a executar ritos mecânicos – lavar as mãos sujas sem entender a sua nova condição de desemprego, barbear-se como quem recita um mantra, caminhar sem rumo, anestesiada do tempo.

Rocha (2011, p. 57), ao estudar *Rastros do verão*, afirma que “o romance de Noll tece uma crítica, *in absentia*, ao que é contingente e, por isso mesmo, esmagador na vida do sujeito contemporâneo”. E acrescenta que, “sem partir dos temas e opções formais caros à grande parte do romance publicado durante esse momento, Noll não prescinde da reflexão crítica sobre o estar-no-mundo do sujeito contemporâneo”.

Situemos isso nos dois romances em foco.

Oqade

Aí veio o carcereiro e me levou para o xadrez. Quando entrei um preso me perguntou as horas, outro se eu tinha alguma coisa para lhe dar, outro disse que à noite ia me estrangular, outro que sabia que eu era poeta, que eu ia escrever a carvão uma poesia ao lado do colchão dele. O quinto nada falou.

À noite os cinco se punhavam com o maior estardalhaço, os beliches rangiam, os caras se retorciam, batiam na parede, na hora que pareciam gozar ouvia-se a respiração sôfrega, quase a estourar. Só eu estava deitado num colchão direto na laje. Esperando por uma noite insone, sabendo se eu ficasse mais um tempo ali acabaria participando da sessão comunitária de punheta.

Eles agora roncavam e estava escuro, de luz só uma lâmpada que balançava no corredor ventoso. A janela daquele buraco tinha umas barras de ferro deixando um espaço tão estreito que não cabia um braço, peguei um banquinho que vi debaixo de uma cama, encostei ele na parede, subi, e fiquei espiando a noite pelas grades. Um guarda passava apressado lá adiante, um galo começou a cantar.

Enquanto o dia não clareasse eu ficaria ali, vendo talvez se não saía um verso, talvez eu tivesse de me acostumar com aquilo, me aproximar daqueles caras, discutir um jeito de dar o fora dali, ou então nem esquentava com aquela situação, tirava dos cinco apenas alguma companhia, se era com eles os próximos tempos, com aqueles cinco corpos estragados e malcheirosos, então que eu os visse sem repugnância, que fosse capaz de encostar no braço deles, comentar qualquer coisa, armar alguma com aqueles homens feios e estragados (NOLL, 2003b, p. 17-18).

H

Lucas não fora sempre miserável. Passou por um gravíssimo momento: indo para seu escritório de advogado, no centro de Harmada, numa certa manhã de fevereiro, debaixo de um calor úmido, pegajoso, quase insuportável – ele dizia, rigorosamente insuportável para as condições biológicas de praxe de um humano –, nesta manhã, ao parar o carro diante de um sinal vermelho de uma esquina qualquer, apareceu-lhe um garoto a esfregar o vidro dianteiro, o garoto cuspiu no vidro e automaticamente esfregava ali um paninho de feltro para que pudesse em troca ganhar uns trocados, e o sinal passou para o verde e o garoto não saía dali, a esfregar aquele paninho de feltro no vidro dianteiro do carro, Lucas mostrava-lhe umas moedas mas o garoto não via nada, queria apenas esfregar aquele paninho de feltro no vidro dianteiro do carro, Lucas nunca soube explicar para si mesmo, ele me afirma trêmulo debaixo de uma frondosa árvore no pátio do asilo que nunca soube explicar para seus próprios miolos, mas vieram as buzinas ensurdecidoras por trás dele e o suor o encharcava inteiro, e ele puxou o nó da gravata, abriu os botões superiores da camisa e arrancou o carro feito um homem que não sabe mais o que lhe vai por dentro, foi

assim que ele disse, feito um homem que não sabe mais o que lhe vai por dentro ele arrancou o carro, passou por cima do garoto que morreu na hora esmagado pelos pneus traseiros, e quando Lucas disse esmagado pelos pneus traseiros, ele soltou uma ribombante gargalhada, como se essa gargalhada fizesse parte da história, como se ela entrasse justamente aí, neste pedaço do garoto esmagado pelos pneus traseiros, porque assim como a gargalhada explodiu também desvaneceu-se, de forma abrupta, aloprada [...] (NOLL, 2003a, p. 37-38).

No episódio de *Oqade*, a cadeia, como não podia deixar de ser, é o local onde se encontram seres perdidos e sem esperanças, a exemplo do protagonista. A violência é algo integrado à rotina, mas, surpreendentemente, há espaço para aludir à poesia.

Preso por estupro, o narrador-personagem passa de marginalizado social a marginal. O delegado de Polícia e a imprensa expõem o seu caso com o usual sensacionalismo. O mundo não está interessado na sua poesia – ele escreve versos como forma de resistência, de expressar a subjetividade muito recoberta por uma realidade que não é nada poética, pelo contrário: sob os olhares recriminadores, está fadado ao cumprimento de uma pena que o marcará para sempre como pária social. Resgatado por Kurt, o preço a pagar é ser domesticado e renunciar de todo à subjetividade, o que na diegese está bem marcado pelo fim da sua poesia – o último poema se chama justamente “O quieto animal da esquina”.

O sexo violento é a forma de a personagem expressar um resíduo de autonomia. As manifestações do instinto o fazem momentaneamente capaz de decidir seu destino, mas logo em seguida está outra vez à mercê da vontade alheia e dos acontecimentos sobre os quais não tem nenhum poder. Há nessa representação da sexualidade humana um rumor de fundo marcadamente realista – naturalista, para sermos mais precisos–, ou seja, dialoga-se tanto com romances como *O cortiço* como com romances muito posteriores, nos quais o sexo e violência também se justapõem, como é o caso de algumas obras de Rubem Fonseca.

A escrita de Noll põe em cena elementos da representação do romance realista (permanência) e formas próprias da representação do romance contemporâneo (deslocamentos), mas sem permitir que o rumor de fundo se sobreponha: não se trata de resgatar tal e qual formas e temas do passado.

A brutalidade da situação é transmitida pela brutalidade do seu agente (personagem), ao qual se identifica a voz narrativa, que assim descarta

qualquer interrupção ou contraste crítico entre narrador e matéria narrada. Na tradição naturalista o narrador em terceira pessoa tentava identificar-se ao nível do personagem popular através do discurso indireto livre. No Brasil, isto era difícil por motivos sociais: o escritor não queria arriscar a identificação do seu *status*, por causa da instabilidade das camadas sociais e da degradação do trabalho escravo. Por isso usava a linguagem culta no discurso indireto (que o definia) e incorporava entre aspas a linguagem popular no discurso direto (que definia o *outro*); no indireto livre, depois de tudo já definido, esboçava uma prudente fusão (CANDIDO, 1987, p. 212-213).

O final de *Oqade* parece deixar o narrador-personagem numa situação indefinida, com a sorte atrelada ao destino de Kurt. Porém, mesmo destituído da aprendizagem com a sua própria experiência, parece haver nele uma “pedagogia do mundo”, um saber pervertido que se traduz na inexistência de princípios morais: a sua forma de corrupção, de se inserir na sociedade corruptora, é ambicionar os bens de Kurt, transformado em um ser física e espiritualmente miserável após a morte da mulher.

No trecho citado de *H*, Lucas é o nome de um dos internos com o qual o narrador-personagem trava relação de amizade. O relato que faz é de um tempo anterior, quando não vivia no asilo e trabalhava como advogado. As repetições de frases imprimem mais dramaticidade ao relato feito em segunda mão pelo narrador, que, inclusive, faz do discurso do interlocutor um metadiscurso: “quando Lucas disse esmagado pelos pneus traseiros, ele soltou uma ribombante gargalhada, como se essa gargalhada fizesse parte da história”. O narrador está estudando esse discurso, tentando descobrir sua intenção profunda. O tom crítico é claramente manifesto: Lucas é advogado, está vinculado ao direito e à justiça e assim mesmo decide atropelar o garoto. O seu sentido de legalidade e justiça é exterior e cênico. O menino pobre é um estorvo para si e para os que estão atrás, buzinando. Então, ele avança e elimina o obstáculo, resolve o problema. Não é assim que se dá nas grandes cidades brasileiras? O episódio tem grande semelhança com uma cena do filme *Cronicamente Inviável* (2000), de Sergio Bianchi, na qual uma mulher de estrato social mais elevado também atropela uma criança, ou, de forma geral, com algumas passagens do romance *Eles eram muitos cavalos* (2001), de Luiz Ruffato.

Nesses dois romances de Noll, como em vários outros da sua produção, o *close-up* em personagens tracejadas com economia de elementos, sem ajuste fino, e o brutalismo das cenas

repercutem o esgarçamento do tecido social. É ainda, com outros matizes, a crítica ao dínamo capitalista que a tudo e todos degrada, transformando pessoas em não pessoas. O real é subvertido também no movimento de se insurgir contra sua aparente normalidade e estabilidade. O fato de em *H* esse real mesclar-se a zonas de indeterminação narrativa não subtrai à diegese a sua engenharia crítica.

Há uma demanda de Realismo na atual literatura brasileira que está associada, segundo Schøllhammer (2011, p. 11), a uma dificuldade de inserção nas problemáticas do presente. É uma demanda que não resulta na volta às formas conhecidas da representação realista, mas aparece “na maneira de lidar com a memória histórica e a realidade pessoal e coletiva.”

A presença, em *Oqade*, de determinado tempo histórico e de um espaço brasileiro muito específico é, por si só, algo que distingue um romance do outro. Mas tanto *Oqade* quanto *H* podem ser lidos pela via dos seus traços neonaturalistas. Numa perspectiva mais ampla, tratar-se-ia de uma *nova* representação realista: temos um efeito de real que desautomatiza ou causa estranhamento⁶⁴ quanto ao real tangível.

Essa nova representação pode ser associada ao que Pellegrini (2007; 2009b) conceitua como realismo refratado. “Esse novo realismo”, observa a autora, “parece apresentar-se como uma convenção literária de muitas faces, daí a proposta de entendê-lo como uma refração, metaforicamente 'decomposição de formas e cores' [...]” (PELEGRINI, 2007, p. 138-139). Trata-se do Realismo que persiste ao longo do tempo, em um “eterno retorno”, “sob as mais diversas aparências” (2009b, p. 32).

Sobre a linha temporal dos romances que J. G. Noll publicou entre 1991 e 1996, na qual se situam *Oqade* e *H*, Schøllhammer (2011, p. 32) diz que “sua narrativa se move sem um centro, não ancorada num narrador autoconsciente; seus personagens se encontram em processo de esvaziamento de projetos e de personalidade, em crise de identidade nacional, social e sexual, mas sempre à deriva e à procura de pequenas e perversas manifestações do desejo”.

⁶⁴ Desautomatização é um conceito desenvolvido pelo formalismo russo e pela Escola Estruturalista de Praga. Vincula-se ao “conjunto de procedimentos que a linguagem literária efectua para produzir o estranhamento (*ostranenie*) da mensagem, cuja apreensão fica assim desligada dos automatismos que dominam o uso comum da língua” (CEIA, Desautomatização). Aqui não está sendo empregado exclusivamente em referência ao plano da narração ou enunciação, mas ao conjunto da representação do real em *Oqade* e *H*.

David Treece (1997, p. 8), tradutor da obra de J.G. Noll para o inglês, evoca uma “condição de desqualificação ou anonimato do protagonista, afinal a modernidade prometeu a emancipação universal mas não a cumpriu.”

Ao povoar os cenários das suas narrativas com marginais, crianças abandonadas, drogados, mendigos, prostitutas, sem-casa e sem-terra, 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).

Em *H*, toda a sequência narrativa que principia na fuga do narrador-personagem e de Cris do asilo até o final opõe dois mundos: a vida miserável e subalterna do marginalizado e a vida pequeno-burguesa, com seus ócios e prazeres, que corresponde à *rentrée* do narrador-personagem na cena teatral de Harmada. O narrador-personagem, na nova condição de ator bem-sucedido, é agora materialista, exalta um cotidiano de aparências e não manifesta nenhum sentimento de solidariedade para com o outro em condição miserável, idêntica à que ele mesmo experimentou. Seus diálogos são opacos, resvalam na mediocridade. Vida nova, mas, de certa maneira, vida vazia:

_Veja aqui, já lhe falei: se eu extrair este dente que dói a coisa fica bem mais em conta; mas pelas análises que fiz vai dar para restaurá-lo, tratamento mais caro e tal... o que o senhor acha então, pensou?

Eu já decidi pelo tratamento mais caro várias consultas atrás.
Respondo:

_Prefiro salvar o dente.

Não me incomodo em repetir. Desta vez eu falo como se estivesse decidindo pela minha restauração total, eu, que fiquei aqueles anos todos num asilo de mendigos vendo vários dos meus dentes se dizimarem, *eu agora tenho um dinheiro no banco para poder chegar ali, pagar, sair* não só com dentes novos mas eu próprio um homem novo, abrindo um sorriso limpo, deixando novamente a minha língua entrar em outra boca, uma outra língua entrar na minha boca sem encontrar agora cáries, ruínas, falhas. [...] sei que agora eu estava ali naquela exígua cabine de loja a chamar a moça, ela abre de leve a cortina e me pergunta se a calça caiu bem, estou vestindo uma calça creme e conto para a moça que sim, que *eu poderia comprar duas, quem sabe até três se quisesse, porque tenho um dinheirinho no banco que me proporciona essas aventuras*, a moça pisca nervosamente, diz que acredita em mim, e ali entendo que ela deixou de acreditar neste homem aqui, digo então que *adiarei as compras para outro dia* com mais calma, e quando digo que estou muito atarefado hoje, que tenho muitas coisas a fazer,

sinto que o seu olhar de vendedora readquiriu uma certa credulidade, mas vou para outras lojas, *e chego no apartamento de Bruce com tudo novo sobre o corpo – sapatos, calça, camisa [...]*

Ao abrir a porta do prédio de Bruce havia um mendigo sentado no degrau.

Quando passei ele agarrou a minha perna pedindo dinheiro para um pão.

Sacudi a perna com veemência e gritei qualquer coisa, como: me deixa, não fode seu pilantra, alguma coisa assim. Notei que ele me olhou com a expressão absolutamente incongruente para o modo como eu reagira, ele simplesmente não parecia ter qualquer reserva de rancor, não parecia já ter conhecido a condição de pedinte, estava ali, metido em seus brios, me olhando como a um vizinho (NOLL, 2003a, p. 63; 64; 93 – os destaques são nossos).

Os muitos problemas relacionados à urbanização desordenada do País ao longo do século XX e ao inchaço populacional das metrópoles são em parte decorrentes do processo de industrialização e constituem o substrato crítico de alguns dos romances de Noll. Agora o drama social não incide sobre o homem oprimido pela natureza hostil, pelo coronelismo e pela ruína econômica do sertão, mas sobre o homem urbano, desenraizado e desmemoriado da sua cultura agrária, que nos grandes centros encontrou, em vez de oportunidades, o subemprego, as habitações desumanas e todas as formas imagináveis de violência. Esse processo compõe um quadro estrutural que se consolida a partir da década de 1950, como observa Fausto (2006, p. 293): “Em números globais, a população brasileira passou de 51,9 milhões de habitantes em 1950 a cerca de 164 milhões em 1999. Aumentou assim mais de duas vezes no curso de quarenta anos.”

A urbanização evidenciada nos dados estatísticos e não raro exaltada pelas elites como fator de crescimento econômico (inegável) embute o seu custo social: milhões de deserdados vivendo nos bolsões de pobreza – favelas e bairros de periferia sem infraestrutura, onde o Estado negligencia os serviços de saúde, a educação, o transporte, o saneamento básico e a segurança.

A população urbana cresceu consideravelmente. Tomando-se a definição restritiva de só considerar como cidades as aglomerações com 20 mil ou mais habitantes, constatamos que em 1980 a maioria da população (51,5%) passara a ser urbana, em contraste com 16% de habitantes que viviam em cidades em 1940. Essa taxa alcançou 76% em 1996 [...]. O incremento da urbanização resultou de vários fatores. De um lado, a partir

dos anos 50, ampliaram-se as oportunidades de emprego no setor industrial e especialmente no setor heterogêneo de serviços. De outro lado, não obstante a existência da fronteira agrícola, a expulsão de posseiros, a tendência à mecanização, a mudança de atividades rurais, com menor absorção de mão-de-obra, empurraram a população do campo para as cidades.

Em 1980, nove capitais de Estados já tinham mais de 1 milhão de habitantes; esse número subiu para onze em 1990, com São Paulo à frente, vindo a seguir Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Porto Alegre e depois as demais (FAUSTO, 2006, p. 295).

O pressuposto de uma sociedade edificada historicamente sobre o crescimento econômico desordenado e a má distribuição de renda tem de ser levado em conta quando pensamos a permanência da crítica social na literatura brasileira.

A primeira geração modernista teve em Oswald e em Mário de Andrade forte disposição para a crítica social. No já aludido *Amar: verbo intransitivo*, Mário ironizou a alta burguesia paulista que havia enriquecido com o café, estava financiando a industrialização e possuía etos feudal.

Na segunda geração modernista, a temática social não só está no centro como permeia toda a matéria narrativa, antes da transição do romance regionalista para o urbano.

A década de 1960 viu surgir um escritor que costuma ser associado somente à temática policial, mas que insere em suas histórias de crimes e investigações um viés crítico: Rubem Fonseca. Poder-se-ia pensar já em *Os prisioneiros*, de 1963, seu livro de estreia, ou em *Feliz ano novo* e *O cobrador*, publicados na década de 1970, mas a crítica social é constante em praticamente toda a sua obra.

Em *Agosto*, romance publicado em 1990 com pano de fundo histórico, o narrador heterodiegético, focalizando o comissário de Polícia Mattos em discurso indireto livre, ataca a instituição policial: “Da banheira foram para a cama. Durante algum tempo ele esqueceu os criminosos miseráveis fodidos e as vítimas fodidas e os tiras fodidos corruptos e os tiras fodidos honestos” (FONSECA, 2008. p. 30). Ainda com a focalização sobre Mattos, dirige seu discurso contra a burguesia e as falsas demonstrações de requinte e interesse pela cultura.

Ir à ópera, aos concertos, aos museus, fingir que liam os clássicos, tudo fazia parte de uma grande encenação hipócrita dos ricos, cujo objetivo era mostrar que eles – pensava principalmente em Alice e sua família – pertenciam a uma classe especial de pessoas superiores que, ao contrário da

chusma ignara, sabia ver, ouvir e comer com elegância e sensibilidade, o que justificaria a posse do dinheiro e o gozo de todos os privilégios (FONSECA, 2008, p. 57).

Permanência, *continuum* dessas vozes que resgatam o passado sem o quererem de volta, que evocam a História sem escrevê-la, e que sintetizam as notas dissonantes do coletivo.

É, todavia, no nível intradiegético⁶⁵ que se consolida a *mise-en-scène* de Noll. Em entrevista à imprensa quando do lançamento de *Solidão continental* (BRASIL, 2012, p. S5), o escritor, além de declinar algumas de suas referências como leitor de literatura – Vieira, Faulkner e Clarice –, rebateu possíveis críticas quanto ao emprego de palavras chulas associadas ao campo semântico do erotismo. “Definitivamente, não me considero um pornógrafo, um sensacionalista. *Em primeiro lugar, vem a linguagem. É com ela que trabalho primordialmente, não para aliviar as tensões sexuais do leitor. A mediação para o erótico, aqui, é a linguagem*” (BRASIL, 2012, p. S5. O destaque é nosso).

A imanência do texto é o rumor de superfície que efetivamente subverte o real em *Oqade* e *H*, introduz o estranhamento. Porém, sem que isso consista em um paradoxo, pois é próprio na natureza híbrida da forma romance, a subversão do real na superfície é perturbada pelo rumor de fundo. Nominá-lo de tradição seria apagar-lhe a autenticidade e a legitimidade histórica.

⁶⁵ O nível intradiegético refere-se ao interior da própria história e à situação dos componentes narrativos, como espaço, personagem, etc. A noção integra o complexo narratológico formulado por Genette (1995).

11 Pseudoeu + pseudotempo: metáforas da resistência

A narração de *Oqade* e *H* subverte a lógica identitária do sujeito e a lógica espaçotemporal. As dimensões do eu, do tempo e do espaço são nebulosas e movediças. O narrador-personagem está configurado como autodiegético, mas está focalizado externamente, narra a si mesmo como se fora heterodiegético. Há uma transfiguração focal que desestabiliza o efeito de sentido e cria algumas das indeterminações e vazios que são próprios da dicção de Noll. Tem-se um pseudoeu. É algo relevante a se destacar porque uma narrativa com narrador autodiegético é compreendida, no âmbito da narratologia e fora dele, como própria do eu subjetival proposto por Benveniste. Talvez seja essa a origem de alguns equívocos que parte da crítica de Noll comete com relação à sua obra, entre eles o de refletir sobre ela a partir somente da materialidade da focalização interna.

As próprias discussões da narratologia posteriores à publicação do *Discurso da narrativa* (1972) e do *Nouveau discours du récit* (1983), algumas com a participação do próprio Genette, como vimos no capítulo 6, já contemplam essa possibilidade de alternância focal. Se isso já era algo presente na ficção moderna, como Cohn (1983; 1985) demonstrou no manuscrito de *O castelo*, de Kafka, e podemos perceber em obras do *nouveau-roman* francês – *A modificação* (*La modification*), por exemplo –, parece óbvio que textos publicados na contemporaneidade vão mais além, instaurando transfigurações, tal como ocorrem em *Oqade* e *H*: eu narrante transfigurado em eu narrado.

É na representação do espaço-tempo, no entanto, que a narração de Noll é mais subversiva. Não há um aqui e um agora que possam ser tomados como referência segura, pois não se sabe ao certo de onde fala o narrador, de que tempo e de qual lugar. Percebe-se somente que o agora leva consigo o aqui, fundindo a noção de espaço e tempo, como já atentaram vários teóricos da narrativa.

A fugacidade do tempo é construída sobretudo pela concomitância do emprego dos verbos do mundo comentado, destacando-se o presente do indicativo, e do mundo narrado (pretéritos perfeito e imperfeito do indicativo), com a consequente eliminação das fronteiras entre linguagem referencial e poética. Instaura-se o que Weinrich (1974) chamou de “narração

tensa”. Os tempos comentadores, ao passarem como metáforas aos contextos narrativos, introduzem “ilusões de perspectiva” no relato. Trata-se, no caso de Noll, da materialização do eterno presente, ou seja, mesmo com a narração a cargo de um eu do passado (eu narrado), pensando-se aqui no âmbito vocal, a narração é percebida como situando-se no presente. Mas os protagonistas envelhecem, pressentem a passagem do tempo nos corpos das demais personagens (*Oqade*) ou mensuram o tempo posteriormente (*H*).

O que Schøllhammer (2011) vê como temporalidade de difícil captura e Kehl (2009) como tempo vazio é, em Noll, pseudotempo, esvaziamento semântico da temporalidade real. Isso visa a um objetivo estético, mas, sobretudo, a um efeito de sentido ou de real. Atentemos para *Oqade*, primeiramente.

E me perguntei, uma onda de arrepio passando pelo couro cabeludo: por que o meu atraso diante desta duração?

De qualquer maneira, se eu tentasse sanar o atraso, se mirasse a memória do avesso para reconstruir este tempo, quem iria avalizar a minha perícia?

Houve alguma coisa, falei comigo, e o segredo parece ter se perdido dentro de mim, ou quem sabe ali, dentro de Kurt, um homem que nem lágrimas ou qualquer abalo consegue mais extravasar. E agora está ele sentado no banco do táxi, à espera de que eu entre também e continue ao lado de sua secura infinita até o aeroporto, e depois de um aeroporto a outro, deste para o casarão até enfim a beira de um buraco – com certeza o mesmo de Gerda (NOLL, 2003b, p. 61-62).

Tem-se aí um momento epifânico, de revelação/ descortinamento, aos olhos do protagonista, da verdade que estava encoberta pela névoa do presente eterno e nesse momento se impõe a ele, ou seja, a de que o tempo precipita a tudo e a todos para a morte. A epifania está presente no texto moderno de um Joyce e de uma Virginia Woolf e é característica marcante também da escrita de Clarice Lispector. Continuemos a acompanhar *Oqade*.

Enquanto andávamos de táxi pela baía de Guanabara Kurt ergueu a mão, por sinal um pouco trêmula, e lembrou que vários anos atrás estivera algumas vezes no Rio sozinho a negócios, hospedava-se na época no Copacabana Palace, tinha um fraternal amigo carioca, mais novo que ele, herdeiro de uma grande fortuna, morrera de leucemia – à menção da morte do amigo olhei para Kurt, ele forçava desmesuradamente os olhos, mirava a baía de Guanabara –, esse amigo o levava a conhecer as noites do Rio, na companhia dele chegara a beber cachaça, Kurt até então não sabia o gosto da

cachaça, mas não era cachaça pura, era misturada com coca-cola, e essa mistura chamava-se samba-em-berlim, *samba-em-berlim pedíamos na força daqueles anos*, Kurt falava compassadamente, sem caracterizar a emoção, o estranho foi que ele começou a repetir a história dessas viagens ao Rio, o amigo herdeiro de uma sólida fortuna, os dois na pérgula do Copacabana, uma atriz internacional que agora esquecera o nome cercada de fotógrafos, e a história parava quando ele citava a mistura da cachaça com coca-cola, o samba-em-berlim, aí voltava a repetir o que dissera antes, aquelas viagens ao Rio, o amigo herdeiro, sempre acrescentando um ou outro detalhe, o cair da tarde pelas areias da Urca, a janela do seu quarto no hotel de frente para a praia e, claro, coroando tudo o samba-em-berlim, três, quatro, cinco vezes, como se tentasse clarear um ponto que sempre lhe escapava e fosse necessário então que voltasse de novo, mais duas, três vezes, assim até que chegamos no Galeão e Kurt estancou enfim as suas lembranças. Sua última frase:

—O samba-em-berlim descia feroz pela garganta (NOLL, 2003b, p. 62-63. O destaque é nosso).

Nas reminiscências de Kurt aflora o despertar epifânico para a sua vida no limiar da fatalidade. O tempo da memória de Kurt é inapreensível e inenarrável. O que ele faz é eleger uma metáfora desse tempo – o samba-em-berlim – e reiterá-la à exaustão, pois a “força daqueles anos” está irremediavelmente perdida, tanto no passado como no presente, quando é, então, mantra agônico.

A associação tempo/ morte é explícita em *Oqade*. Logo após o enterro de Gerda, a passagem pela avenida margeada por cemitérios põe o protagonista na experiência nauseante de reviver os anos de juventude, tempo morto, cuja memória ele preferiria expelir. Mas o protagonista também associa à morte o presente que o casarão simboliza (“até enfim a beira de um buraco”), como vimos há pouco: tempo em vias de morrer.

Conseguimos um táxi na própria colina melancólica, como a chamavam, as luzes da cidade lá embaixo já acesas, passando por aquela avenida com cemitérios e mais cemitérios dos dois lados lembrei da época em que eu passava todo dia por ali, da época em que morava na Glória, no prédio invadido. Aquilo parecia ter se encerrado havia tanto tempo, tanto, mas mesmo assim aquela lembrança me deixava enfasiado, com vontade de vomitar, meter o dedo na goela e expelir da memória aqueles detritos todos (NOLL, 2003b, p. 66).

Em *H* esse efeito se intensifica pela concomitância enunciativa dos tempos verbais do pretérito e do presente.

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, *Ode ao verão* se chama, os convidados em torno aplaudem, eu me excito, meu querido, te conto, eu me excito, não sei como sair daquela dança com a virilha inchada mas saio sim, e levo a noiva, e aqui no meu casebre melhor equipado agora pelo meu patrão, com cama de casal, liquidificador, panelas, um quadro na parede com as imensas alvuras dos Alpes, aqui, neste casebre, eu começo a despir a noiva com todo o meu elã, eu vou, lambidas pelo corpo, ela diz não, não meu bem, não, eu digo sim meu bem, sim, e sinto que a bocetinha dela se liquefaz, já é quase nada, é tudo eu clamo, e então como um pobre animal que já não tem mais nada a fazer senão gozar, sim, eu gozo meu amigo, eu gozo...

Não foram tempos de só-gozo aqueles que se descortinaram para mim a partir daquela noite. Mas, não devo negar, era comum nesta época sobrar no rabo das horas uma nesga qualquer de rutilância, de um brilho capeta, mesmo que não ultrapassasse uma nesga: a cada vez que eu ia no fundo do quintal estender na corda uma toalha do banho de onde eu recém saíra e olhava distraído para o ar em volta, principalmente se olhasse sem querer para o arvoredo que ficava além do quintal do vizinho – o quintal com suas galinhas, o porco, o cavalo cansado –, se eu olhasse ali para o arvoredo além do quintal do vizinho, sem querer, é claro, o arvoredo parecia responder, e uma ínfima forma ovalada, ali, no meio do verdume todo, resplandecia.

Mas esta festa secreta não se estendeu por muito tempo. O ar de repente parecia esmorecer um pouco, já não se suplantava.

Jane queria filhos. Encher a casa de filhos. E nada. Dois anos e meio, nada. Jane fez todos os exames clínicos. O problema não estava nela. Chegou então a minha vez” (NOLL, 2003a, p. 30-31).

O narrador explicita novamente aí o eu transfigurado (“oh cara”), como fizera no pós-terremoto e fará na sua permanência no asilo.

A enunciação temporal é vertiginosa. Passa-se subitamente da narração no presente para a narração no passado (“eu gozo meu amigo/ Não foram tempos de só-gozo aqueles que se descortinaram para mim a partir daquela noite”). Esse presente enunciado é indiscernível, sempre se afastando do leitor, se projetando para um ponto além e cego. O narrador faz parecer presente eterno o que é pseudotempo: o *hoje* materializado no discurso é o do eu esquizofrênico, situado a instantes, a dias ou a dois anos e meio de tempo nenhum. Sigamos em *H*.

Eles estavam velhos; naquelas horas, porém, em que escutavam os meus relatos geralmente tão incisivos para causar-lhes impressão, eles ficavam coesos, voltados para a mesma direção, uma direção que os abarcava a todos e ajudava a mantê-los ali, envolvidos com aqueles mesmos interesses que as minhas histórias pareciam escavar, geminando-os uns aos outros, e os retirando assim das rondas pelas ruas, como solitários, avulsos, mendigos... (NOLL, 2003a, p. 46-47).

Suspende-se, aqui, o tempo experiencial/ real. Pela via dos relatos do protagonista, este tempo ganha novo significado e se torna mítico, possibilitando aos internos do asilo a coesão, oposta à velhice, que é associada à cisão existencial, ao abandono e ao esquecimento. Os internos são transportados para os enleios do pseudotempo narrativo, como se dá com a assistência das salas de cinema, dos teatros e das cerimônias religiosas (lembramos que, em um dos relatos do asilo, o protagonista recria o momento da sua própria concepção).

É possível depreender, do pseudoeu e do pseudotempo desses romances de Noll, a proposição do que Bosi (2002) considera uma forma de resistência na narrativa, fundamentada na ideia de *valores* como força catalisadora da vida social, contraposta aos *antivalores*. O romancista cria representações do bem, do mal ou ambivalentes, levando “ao primeiro plano do texto ficcional toda uma fenomenologia de resistência do *eu* aos valores e antivalores do seu meio” (BOSI, 2002, p. 121).

Em *Oqade* e *H*, a identidade vazia – pseudoeu –, e a temporalidade vazia – pseudotempo –, se afiguram ironicamente como valores. O sujeito real, preenchido por “certezas” e “autoconhecimento”, e o tempo real, que impõe rotinas, comportamentos e produtividade a esse sujeito, são antivalores. Como enfatiza Bosi (2002, p. 129), certas obras têm uma tensão interna de resistência inscrita na sua temática e na sua materialidade.

O romance 'imitaria' a vida, sim, mas qual vida? Aquela cujo sentido dramático escapa a homens e mulheres entorpecidos ou automatizados por seus hábitos cotidianos. A vida como objeto de busca e construção, e não a vida como encadeamento de tempos vazios e inertes [...]. A escrita de resistência, a narrativa atravessada pela tensão crítica, mostra, sem retórica nem alarde ideológico, que essa 'vida como ela é' é, quase sempre, o ramerrão de um mecanismo alienante, precisamente o contrário da vida plena e digna de ser vivida (BOSI, 2002, p. 130).

Não ser ninguém, não ter um nome, não ter o físico descrito, não se inserir na lógica produtivista do tempo é altamente subversivo: é resistir aos antivalores da sociedade contemporânea, acirrar a tensão eu/ mundo, como a propôs Lucien Goldmann (BOSI, 2002, p. 130), com fundamento na teoria do herói problemático de Lukács (2009).

Bosi (2002, p. 132; 134) observa que os grandes escritores da modernidade tiveram de superar a estreiteza das teses realistas/ naturalistas do século XIX. O vazio do ser é, segundo ele, o da consciência resistente ao discurso das convenções realistas. Parece-nos que, embora num contexto histórico diferente, é nesse movimento que Noll se insere, tanto na sua forma singular de representar o real como na coesão do seu projeto estético.

A vivência da contemporaneidade é particularmente difícil para quem a experimenta na condição de não enquadrado aos padrões “universais”, sejam eles estéticos, financeiros, de consumo, de entretenimento, de sexualidade, etc. Ajustar-se, porém, é ser outro eu, não esvaziado de si, mas repleto em demasia dos preenchimentos do mundo. Milhões de indivíduos solitários, incomunicáveis, imobilizados (KEHL, 2009) são os resíduos dessa contemporaneidade sem ajuste fino, pragmática, calculista, imediatista e tecnicista. Um sistema que se retroalimenta pela energia dos outros milhões de seres que, mesmo se dando conta às vezes do enredo sinistro, não se atrevem a romper com o mundo possível.

Os espaços contemporâneos são fugazes, transitórios: chãos de passagem, “não-lugares”, no preciso diagnóstico de Marc Augé (2010a). Não há possibilidade de estabelecer com eles vínculos afetivos. São frios e funcionais. Há uma delimitação do tempo que cada indivíduo usará para passar por esses lugares e sair, visando otimizar os recursos e a infraestrutura existentes. Há, ali, uma espacialidade “temporal”, ajustada ao tempo acelerado e amnésico da contemporaneidade.

A discussão da nova geografia, que poderíamos designar de geossocial, busca saídas políticas para os graves problemas oferecidos ao homem por essa racionalidade espacial (e também temporal) que o exclui e marginaliza (cf. HAESBAERT, 2011; MASSEY, 2013). O substrato espacial da palavra “margem” implica condicionamentos políticos e socioeconômicos, tais como a lógica do mercado, as políticas públicas, a cidadania, a ordem jurídica, etc.

Se a literatura não é central nessa ordem contemporânea, qual é a sua “margem”? Há um mundo “narrável”? O que se entende por real, o que se percebe dele, talvez prescindida da narrativa como potência geradora de sonho e loucura, pois o nosso real cotidiano é, nesse sentido, autossuficiente. À literatura, e a escritores como João Gilberto Noll, em particular, cabem a missão de nos situar na linha tensa entre a recusa do real e a busca do possível além e apesar dele.

IV

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em lugar e tempo impossíveis de precisar, vemos que a escrita de J. G. Noll está se tornando otimista. Consideramos isso improvável. Mas é fato que, a partir de *Harmada*, suas histórias ostentam protagonistas que logram obter a superação quanto a uma situação inicial desfavorável. Ou protagonistas que já estão caracterizados, desde o início, de maneira muito diferente, por exemplo, daqueles *losers*⁶⁶ de *Hotel Atlântico*, *A céu aberto* e principalmente *O quieto animal da esquina*. Os protagonistas de *Berkeley em Bellagio* e *Solidão continental* passam temporadas no exterior. Suas crises são essencialmente existenciais, não materiais. São sujeitos em conflito com aquilo que a vida involucrou para eles como sucesso. Há ironia na representação desses sujeitos de classe média. São, como o ator de sucesso de *Harmada*, sujeitos de tempo vazio, em busca de algo que lhes falta e nem eles próprios são capazes de precisar ou definir.

Um escritor não pode se tornar refém de seu estilo. Ele tem de fazer incursões por novas temáticas e novos procedimentos narrativos, correndo, inclusive, o risco de desagradar parte de seus leitores. É evidente a mudança de foco que Noll operou nas suas obras. Isto não faz com que a sua escrita tenha passado a ser otimista, da mesma forma como o seu realismo não é construto ideológico ou amplificação pura e simples do romance naturalista, embora ele seja continuador da potência expressiva e representacional do romance brasileiro.

Buscando sempre encontrar novas maneiras de subverter o real, J. G. Noll não deixa de ter com a linguagem o mesmo compromisso que sempre demonstrou, de introduzir a poesia nos interstícios do seu discurso. A poesia voltou a falar e fortemente em *Solidão continental*, ela que está tão excluída do cotidiano do País, tão marginalizada até mesmo nos lugares em que poderia vicejar, como nas escolas e nas livrarias.

⁶⁶ Perdedores ou fracassados: é como são chamados, nos Estados Unidos, os indivíduos que atingem certa idade sem terem constituído patrimônio e adquirido bens que evidenciem o sucesso. Antes, na adolescência e juventude, há uma poderosa distinção feita na escola média entre alunos “populares” e “não populares”, ou seja, entre os que são bem-sucedidos e os que não o são, já que o sucesso se traduz em carisma e magnetismo.

Processos de criação que se empenham em inscrever as suas próprias marcas sem apagar ou ignorar os vestígios daqueles que os antecederam são próprios da grande arte e dos artistas maduros.

O romance contemporâneo brasileiro representa a sociedade brasileira em frações, estratos e extratos, sujeitos com ou sem marcas de pertença a grupos sociais, étnicos, culturais ou políticos. Não haveria como ser diferente, já que a sociedade brasileira atual é muito heterogênea. Talvez seja próprio dos nossos escritores, em diferentes épocas, tentar construir um discurso o mais abrangente possível.

Esperamos ter demonstrado, neste texto, que a presença da crítica social na escrita de Noll indicia o rumor de fundo do seu diálogo com outros períodos da história da literatura brasileira, sobretudo com os romances do Naturalismo, mas que, ao mesmo tempo, essa crítica é exercida com a autonomia e a segurança de quem faz os deslocamentos necessários, sabe como e onde subverter o real.

Algo que não dissemos, pois não se ajustaria bem em outro ponto da nossa discussão, é que um episódio do passado não pode ser recuperado apenas pela memória histórica, que se pretende um discurso estável. É imprescindível o recurso à literatura que representa esse período, tematizando-o ou fazendo-o presentido em cena, na fala das personagens ou no seu silêncio, nos preenchimentos ou nos vazios espaçotemporais, para que a memória seja uma cena com a pulsão nervosa das dores geracionais.

O esforço da crítica e da teoria literária de particularizar a reflexão sobre a literatura para a partir disto universalizá-la, que é a utopia que mobiliza tantas pessoas envolvidas nesse trabalho complexo, resulta quase sempre insatisfatório, pois o ponto de partida, o texto artístico, é constituído de substância volátil, resistente a ser extraída do seu lócus de origem.

Conscientes das dificuldades existentes à apreensão do literário, tentamos, neste estudo, identificar os vínculos da obra de Noll com a sociedade, com tal *real* e tal *contemporâneo* difíceis de delimitar. Ao fazê-lo, reconhecemos que não buscamos tanto o que essa obra tem de novo, mas o que manifesta de temas e formas de expressão que são novos há bastante tempo.

O novo, afinal, é um híbrido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Trad. de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2013.

ALVES, Jorge. Narratário. **E-Dicionário de Termos Literários**. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em: 29 jul. 2013.

ANDRADE, Mário de. **Amar: verbo intransitivo**: idílio. 17. ed. Belo Horizonte: Villa Rica Ed., 1991.

_____. Frederico Paciência. In: _____. **Contos novos**. 15. ed. Belo Horizonte: Villa Rica Ed., 1993. p. 80-93.

ARISTÓTELES. Arte poética. In: _____. **Arte retórica e arte poética**. Trad. de Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, [198-?]. (Coleção Universidade de Bolso). p. 229-290.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. (Coleção Estudos, 2).

AUGÉ, Marc. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad. de Maria Lúcia Pereira. 8. ed. Campinas: São Paulo: 2010a.

_____. **Por uma antropologia da mobilidade**. Trad. de Bruno César Cavalcanti e Rachel Rocha de A. Barros. Maceió: Edufal: Unesp, 2010b.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance: sobre a metodologia de estudo do romance. In: _____. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Trad. de Aurora Fornoni Bernardini et al. 5. ed. São Paulo: Hucitec; Annablume, 2002. p. 397-428.

BAL, Mieke. **Teoría de la narrativa**: una introducción a la narratología. Trad. de Javier

Franco. 3. ed. Madrid: Cátedra, 1990. (Crítica y estúdios literários).

_____. Theses on the use of narratology for cultural analysis. In: _____. **Narratology: introduction to the theory of narrative**. Trad. de Christine Van Boheemen. 3. ed. Toronto: University of Toronto Press, 2009. p. 225-229.

BARBIERI, Teresa. Percurso desbussolado. In: NOLL, João Gilberto. **Hotel Atlântico**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

BARBOSA, João Alexandre. A modernidade no romance. In: PROENÇA FILHO, Domício. **O livro do seminário: ensaios**. São Paulo: Nestlé; LR, 1983. p. 19-42.

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: _____. **O rumor da língua**. Trad. de Mário Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Coleção Roland Barthes). p. 181-190.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. de Sérgio Paulo Rounet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1). p. 197-221.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral II**. Trad. de Eduardo Guimarães et al. 2. ed. Campinas: Pontes, 2006.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 34. ed. rev. e aum. São Paulo: Cultrix, 1996.

_____. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. **O universo do romance**. Trad. de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976. (Coleção Almedina, 32).

BRASIL, Ubiratan. Olhar de corpo e alma. **O Estado de S. Paulo**, 8 set. 2012. Sabático, p. 4-5.

BRAYNER, Sonia. **Labirinto do espaço romanesco: tradição e renovação da literatura**

brasileira: 1880-1920. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979.

CAMPATO Junior, João Adalberto. Tempo. **E-Dicionário de Termos Literários**. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em: 29 jul. 2013.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987. p. 199-215.

_____. De cortiço a cortiço. In: _____. **O discurso e a cidade**. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010. p. 107-132.

_____. **Literatura e sociedade**. São Paulo: T.A. Queiroz; Publifolha, 2000. (Grandes nomes do pensamento brasileiro).

CEIA, Carlos. Desautomatização. **E-Dicionário de Termos Literários**. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em: 26 maio 2014.

_____. Elipse. **E-Dicionário de Termos Literários**. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em: 29 jul. 2013.

COHN, Dorrit. K. fait son entrée au *Château*: a propos du changement d'instance narrative dans le manuscrit de Kafka. **Poétique**, Paris, n. 61, p. 111-126, 1985.

_____; GENETTE, Gérard. Nouveaux nouveaux discours du récit. **Poétique**, Paris, n. 61, p. 101-109, 1985.

_____. **Transparent minds**: narrative modes for presenting consciousness in fiction. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1983.

COMPAGNON, Antoine. O mundo. In: _____. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010. (Humanitas). p. 95-135.

CUNHA, Carla. Duplo. **E-Dicionário de Termos Literários**. Disponível em:

<<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em: 8 abr. 2015.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo, SP: Ed. Horizonte, 2012.

_____. Violência, marginalidade e espaço na narrativa brasileira contemporânea. **Diálogos latinoamericanos**, n. 11. Disponível em: <http://lacua.au.dk/fileadmin/www.lacua.au.dk/publications/11_di_lagos_latinoamericanos/violencia_margi_literatura_brasil.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2014.

DEALTRY, Giovanna. Escrever entre fronteiras: a condição do escritor brasileiro em *Berkeley em Bellagio*, de João Gilberto Noll. In: DALCASTAGNÈ, Regina; MATA, Anderson Luís Nunes da (Orgs.). **Fora do retrato: estudos de literatura brasileira contemporânea**. Vinhedo, SP: Ed. Horizonte, 2012. p. 50-62.

DUBOIS, Jean et al. **Dicionário de lingüística**. Trad. de Frederico Pessoa de Barros et al. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1986.

DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. **Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem**. Trad. de Alice Kyoko Miyashiro et al. 3 ed. São Paulo: perspectiva, 2007.

FAUSTO, Boris. **História concisa do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2006. p. 293-310.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 2. ed. rev. aum. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo**. São Paulo: Ática, 1996. (Coleção Ensaaios, 144).

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary: costumes de província**. Trad. de Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Nova Alexandria, 2007.

FLORES, Valdir do Nascimento; BARBISAN, Leci Borges et al. (Orgs.). **Dicionário de linguística da enunciação**. São Paulo: Contexto, 2009.

FONSECA, Rubem. **Agosto**. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008.

FUKS, Julián. **Procura do romance**. Rio de Janeiro: Record, 2011.

GALLAGHER, Catherine. Ficção. In: MORETTI, Franco (Org.). **O romance, 1: A cultura do romance**. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 629-658.

GARRAMUÑO, Florencia. La opacidade de lo real. **Aletria**, v. 18, p. 199-214, jul./dez. 2008.

GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Trad. de Adalberto Müller et al. Brasília: Ed. UNB, 2009.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**: ensaio de método. Trad. de Fernando Cabral Martins. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995. (Coleção Vega Universidade).

HAESBAERT, Rogério. **Territórios alternativos**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2011.

HAMBURGER, Käte. **A lógica da criação literária**. Trad. de Margot P. Malnic. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HARTMANN, Giuliano. **Vida fluída e escrita perversa**: a questão identitária em *A céu aberto* de João Gilberto Noll. 2011. 148 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2011.

HAUSER, Arnold. **História social da arte da literatura**. Trad. de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Coleção Paideia).

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

JAFFE, Noemi. Noll atualiza Eros e Tântatos. **Valor Econômico**, 21-22 set. 2012. Caderno

Cultura & Estilo, p. 32.

JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. **Novos estudos CEBRAP**, n. 12, p. 16-26, jun. 1985. Disponível em: <http://novosestudos.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/46/20080623_pos_modernidade.pdf>. Acesso em 3 set. 2014.

KAEMPFER, Jean; ZANGHI, Filippo. La voix narrative: méthodes et problèmes. Genève: Dpt. de français moderne, 2003. Disponível em: <<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/vnarrative/vnintegr.html>>. Acesso em: 20 set. 2014.

KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão**: a atualidade das depressões. São Paulo: Boitempo, 2009.

KLINGER, Diana. A escrita de si – o retorno do autor. In: _____. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 19-57.

LADDAGA, Reinaldo. **[Texto da contracapa]**. In: NOLL, João Gilberto. **Harmada**. Trad. de Claudia Solans. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008. (Narrativas).

LEFEBVE, Maurice-Jean. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. Trad. de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1980. (Coleção Almedina, 24).

LISPECTOR, Clarice. **A maçã no escuro**. 8. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1992.

LOPES, António. Espaço. **E-Dicionário de termos literários**. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em: 20 nov. 2013.

LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Trad. de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed.

34, 2009.

_____. Narrar ou descrever? In: _____. **Ensaio sôbre literatura**. Trad. de Giseh Vianna Konder et al. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 47-99.

MACHADO DE ASSIS. Crônica de 14 de fevereiro de 1897. Disponível em: <http://www.cronicas.uerj.br/home/cronicas/machado/rio_de_janeiro/ano1897/14fev1897.html>. Acesso em 25 dez. 2014.

_____. **Dom Casmurro**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1988. (Coleção dos autores célebres da literatura brasileira, v. 7).

MAGDALENO, Renata Fernandes. Um autor em movimento: Uma reflexão sobre o escritor brasileiro contemporâneo através da obra de João Gilberto Noll. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 39, p. 235-51, jan./jun. 2012.

MAGRIS, Cláudio. O romance é concebível sem o mundo moderno? In: MORETTI, Franco (Org.). **O romance, 1: A cultura do romance**. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 1013-28.

MARTINS, Analice de Oliveira. Prosa contemporânea brasileira: paradigmas revisitados. **Rev. Alceu**, v. 7, n. 14, p. 139-151, jan./jun. 2007. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n14_Martins.pdf>. Acesso em: 25 maio 2007.

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço**: uma nova política da espacialidade. Trad. de Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

MOREIRA, Carlos André. João Gilberto Noll fala sobre seus livros e reflete sobre sua carreira na quarta entrevista da série Obra Completa. **Zero hora**. Disponível em: <<http://zerohora.clicrbs.com.br/rs/cultura-e-lazer/segundo-caderno/noticia/2013/08/joao-gilberto-noll-fala-sobre-seus-livros-e-reflete-sobre-sua-carreira-na-quarta-entrevista-da-serie-obra-completa-4222510.html>> Acesso em: 5 ago. 2013.

MORETTI, Franco. O século sério. In: _____. **O romance, 1: A cultura do romance**. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 823-863.

NASSAR, Raduan. **Lavoura arcaica**. 3. ed. rev. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

NOLL, João Gilberto. **Harmada**. São Paulo: Francis, 2003a.

_____. **O quieto animal da esquina**. São Paulo: Francis, 2003b.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. 2. ed. São Paulo: Ática, 2003. (Série Fundamentos, 31).

PELLEGRINI, Tânia. **A imagem e a letra**: aspectos da ficção brasileira contemporânea. Campinas: Mercado de Letras, 2009a.

_____. **Despropósitos**: estudos de ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. **Gavetas vazias**: ficção e política nos anos 70. São Carlos: EdUFSCar; Campinas: Mercado de Letras, 1996.

_____. Realismo: a persistência de um mundo hostil. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, São Paulo, n. 14, 2009b. Disponível em: <www.abralic.org.br/revista/2009/14/63/download>. Acesso em: 17 abr. 2012.

_____. Realismo: postura e método. **Letras de hoje**. Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 137-155, dez. 2007. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/4119/3120>>. Acesso em: 17 abr. 2012.

POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. Trad. de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix: Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2011.

ROCHA, Rejane Cristina. Rastros e restos: a realidade do possível em J.G. Noll. **Itinerários**, Araraquara, n. 32, p. 45-59, jan./jun. 2011. Disponível em: <<http://www.seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/4575/3977>>. Acesso em 20 mar. 2012.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto/Contexto I**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. (Coleção Debates, v. 7). p. 75-97.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: _____. **Nas malhas da letra: ensaios**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 44-60.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. (Coleção Contemporânea).

_____. Os novos realismos na arte e na cultura contemporâneas. In: PEREIRA, Miguel; GOMES, Renato Cordeiro et al. (Orgs.) **Comunicação, representação e práticas sociais**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Aparecida, SP: Ideias e Letras, 2004. p. 219-229.

_____. Regimes representativos da modernidade. _____. **Léguas & Meia**, n. 1, p. 20-34, 2002. Disponível em: <http://www2.uefs.br/leguaemeia/1/1_020_regimes.pdf>. Acesso em: 17 abr. 2012.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. O defunto autor em *Dom Casmurro*. In: MARCHEZAN, Luiz Gonzaga; TELAROLLI, Sylvia. **Faces do narrador**. Araraquara, SP: Laboratório Editorial FCL Unesp; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2003. (Série Estudos literários, n. 3). p. 151-172.

SÜSSEKIND, Flora. Desterritorialização e forma literária. *Literatura brasileira contemporânea e experiência urbana*. **Literatura e sociedade**, n. 8, 2005, p. 60-81. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/lr/article/view/19619>>. Acesso em: 20 jan. 2015.

_____. **Tal Brasil, qual romance?** Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TREECE, David. Prefácio. In: NOLL, João Gilberto. **Romances e contos reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 7-16.

VASCONCELOS, Sandra Gardini. **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII**. São Paulo: Boitempo, 2002.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WEINRICH, Harald. **Estructura y función de los tiempos en el lenguaje**. Trad. de Federico Latorre. Madrid: Gredos, 1974. (Biblioteca Románica Hispánica; II. Estudios y ensayos, 115).

WOOLF, Virginia. **O leitor comum**. Trad. de Luciana Viégas. Rio de Janeiro: Graphia, 2013.