
HARMADA: NO ITINERÁRIO DA FICÇÃO, A CONSTRUÇÃO INVENTIVA DA HISTÓRIA

Teresinha de Jesus Carlos de Araújo*

I - FICÇÃO E HISTÓRIA: o romance latino-americano como forma constitutiva do percurso entre a busca das origens e a construção da identidade.

O discurso literário, em cujas teias constitutivas inscrevem-se histórias e estórias, é residualmente, espaço de construção e desconstrução; sono e vigília; realidade e imaginação. A ontogênese destas tensões manifesta-se, primordialmente, no gênero épico e, particularmente, na forma romanesca. Enquanto forma historicamente datada, o romance transita entre tensões histórico-sociais e representações formais mediatizadas pelo uso plurissignificativo da linguagem.

A representação literária do solo histórico está intrinsecamente ligada ao problema da mimesis. A teoria da mimesis aristotélica, tal como hoje está revista, afasta-se da noção reducionista de imitação do real, noção esta que marcou um longo equívoco da crítica, e abre-se para possibilidades interpretativas que se constituem no cerne próprio da criação literária. Em Aristóteles, o conceito de representação vincula-se, substantivamente, ao conceito de verossimilhança interna e não à reprodução da realidade. Em sua assertiva de que é preferível o impossível crível ao possível incrível, indicia-se a problemática constitutiva da representação literária: uma relação sempre tensionada entre figuração e realidade.

* *Doutoranda em Letras na UFPB*

Na *Poética*, Aristóteles, discorrendo sobre o ato de narrar, estabelece fronteiras e aponta critérios para demarcar o espaço cabível ao poeta e ao historiador. Para além do conceituar, há uma hierarquização clara e definida em favor do trabalho do poeta e da função por ele representada.

Não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa, diferem sim em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela o universal e esta o particular. Por referir-se ao universal entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que por liame de necessidade e verossimilhança convêm a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que dê nome aos personagens.¹

Esta passagem do particular para o universal, responsável pela coerência interna da obra, e pela sua conseqüente aceitação como plausível, está fundada não naquilo que a realidade apresenta como verdadeiro, mas em um *fazer*, em uma *articulação*, ao nível do discurso, em *escolhas* de linguagem que garantem ao texto o estatuto do verossímil.

O romance, cuja origem está ligada à ascensão da burguesia, é, paradoxalmente, uma recusa ao projeto de mundo que esta classe, hegemonicamente, afirma. Assim sendo, além da tensão originária, embaixadora do texto literário, acresce-se ao romance uma tensão maior, caracterizada pela recusa ao prosaísmo do mundo burguês, marcado pela degradação de valores, pela negação das utopias.

O romance é a epopéia de um tempo em que a totalidade extensiva da vida não já é dada de maneira imediata, de um tempo para o qual a imanência de sentido da vida se tornou problema mas que, apesar de tudo, não cessou de aspirar à totalidade.²

O romance é, portanto, o "locus" da resistência, da busca de valores autênticos num mundo dominado pela lógica imperativa do pragmatismo econômico, onde as relações verdadeiras amesquinham-se e a falência das utopias é decretada. O homem reificado, cujos gestos, intenções e atitudes foram banalizados pelas repetições ritualísticas da prática cotidiana, ainda

pode encontrar no romance os sinais vitais da condição humana.

A construção dessa forma literária, entretanto, dando-se pela palavra, enquanto *signo ideológico*, a palavra enquanto *omipresença social*³ não ocorre isoladamente apenas como resposta mecânica dada, na superestrutura, a uma mudança na infra-estrutura econômica. É necessário vinculá-la a outras transformações no conjunto da literatura, definindo-lhe, também, um papel específico no seio da vida social. A palavra trabalhada pelo escritor é a mesma que penetra no âmbito das relações sociais, traduzindo-lhe a realidade, representando-a em seu cotidiano. Logo, partindo do princípio de que este signo é sempre ideológico, a palavra já chega ao escritor pejada de marcas históricas, cabendo-lhe, no processo de consecução formal, a articulação de um discurso em que essas marcas serão evidenciadas com maior ou menor ênfase.

No “território cultural” da América Latina, as relações entre história e discurso ficcional adquirem uma tipificação específica, com a forma romanesca assumindo prerrogativas de interpretação da realidade. Daí, muitas vezes, a sua incursão pelo campo etnográfico, sociológico e histórico. A ânsia de explicar, o afã elucidativo justifica-se pela necessidade de buscar origens e estabelecer identidades. Emersos de longos processos de colonização, os países latino-americanos transformam sua produção literária em itinerário obrigatório para o estabelecimento de fronteiras culturais, para o discernimento do passado e prospecção do futuro. Com o presente marcado pela interdição, a América Latina enfrentou o seu dilaceramento constitutivo, transitando de uma “consciência amena do atraso para uma consciência catastrófica do subdesenvolvimento”⁴. Neste sentido, a literatura cumpre um percurso ritualístico e anunciador com o papel do escritor oscilando entre arauto da catástrofe, crítico das contradições, profeta das mudanças. A história e as estórias engendradas pelo discurso ficcional guardam dessa forma, uma relação substantiva representada, formalmente, por três tendências: a) o discurso aúlico da celebração (reconstrutor das origens); b) o discurso realista-naturalista (fiel à realidade referencial); c) o discurso alegórico (fragmentário e transgressor). A presença do chão histórico é imperativo categórico destas tendências narrativas, pois, excluída enquanto centro de decisão, vergada sob o jugo dos centros hegemônicos, assume a América Latina sua orfandade e busca, via literatura, um caminho interpretativo que vai da representação mítica da sua fundação à constatação de seus limites e a possibilidade de superação. Inicialmente, no reconhecimento da alteridade, celebra-se a terra pelo insólito, exótico e pitoresco; depois mergulha-se na tessitura social,

apontando-lhe os caminhos e as contradições e, finalmente, erige-se uma grande alegoria em que a voz dos excluídos insinua-se do chão estilhaçado da história para desafinar o pretensio concerto das nações.

Se a linguagem é pompa e artifício no primeiro momento, “faca que é só lâmina”⁵ no segundo, articula-se, agora, na contemporaneidade, pelo dado alegórico. Na concepção benjaminiana⁶ é das ruínas que surge o “esqueleto” vivo da linguagem e, na construção dialética da alegoria, é dos escombros que se ergue o sentido, que apesar de fragmentário, será sempre histórico. Logo a rutura com a linearidade do discurso realista-naturalista implica assumir a impossibilidade da transferência da linguagem e o conseqüente abandono do documental como via interpretativa da realidade.

Dado este assentimento, passado e presente se interpenetram, forçando, a nível formal, a fragmentação do eixo narrativo e empurrando o discurso ficcional para uma arquitetura de circularidade, plantada desde a gênese da formação literária e, agora, retomada como dado ontológico de uma escritura que revolve o passado, escarnando e podando a linguagem para fixar os dolorosos limites de uma arqueologia do *re-conhecimento*.

Este caminho intentado pela ficção (nomeado genérica e simplesmente por alguns de realismo-mágico) coincide na esfera histórico-cultural com o momento em que o termo *dependência* incorpora-se aos pressupostos teóricos da intelectualidade latino-americana. No início dos anos 60, a América Latina assiste ao fracasso das soluções económicas desenvolvimentistas e toma consciência da aguda crise das sociedades capitalistas centrais. É o momento, pois, de rever postulados e criar um arsenal interpretativo próprio para as economias periféricas no âmbito da expansão capitalista. Ao conjunto de hipóteses e investigações sobre a natureza económica, social e política das regiões periféricas denominou-se Teoria da Dependência, cuja idéia originária remonta às teses da CEPAL, centradas na crítica aos projetos desenvolvimentistas.

Duas tendências principais despontam no centro desta ampla discussão: a) as teses estagnacionistas (marcadas pela crença no determinismo externo para as economias nacionais periféricas); b) as teses voluntaristas (caracterizadas, ao contrário, pela certeza ingênua de que tudo é apenas contingência histórica). Estamos, mais uma vez, transitando no terreno sectário da bipolarização, entre a certeza cega da superação e a confirmação catastrófica da manutenção de barreiras impeditivas ao desenvolvimento económico da América Latina.⁷

Como se vê, ficção e história dialogam na esfera da busca da origem

e construção de identidades. Se a ficção busca o aquém mítico, a história o atualiza, pois só no confronto com a história é que origem, identidade e superação encontram seu sentido.

Na sua tese de número seis, em *Discursos sobre a História*, Walter Benjamin abre um espaço teórico indicador de um caminho lacunar para o discurso literário, enquanto fala reconstitutiva da história:

Articular historicamente algo passado não significa reconhecê-lo como ele efetivamente foi, significa captar uma lembrança como ela fulgura num instante de perigo.⁸

Menos por opção e mais por contingência, parece ter sido este o caminho trilhado pela ficção latino-americana. Rapinada em sua economia, atropelada em seu projeto cultural e entrando para a nova ordem do capitalismo internacional pela “porta dos fundos”, a América Latina precisava captar as lembranças de um passado mítico e trazer a sua fulguração para o instante presente. “Emitindo mil acordes dissonantes”, esta é a forma possível de os povos vencidos contarem a sua história. A dissonância representa a marca da alteridade e intenta quebrar a hegemonia estabelecida pela voz unívoca da história oficial.

O consenso não é mais buscado por se tê-lo como ocultador e se recusa na linguagem o seu primado conceitual por considerá-lo repressor e representativo da ordem estabelecida pelos centros de decisões. Não mais uma voz mesmo latino-americana), mas uma multiplicidade de vozes interrecorrentes e guardando em si as marcas atávicas de um passado arquetípico que se misturam, sem qualquer pudor, a um presente imperioso e conflitante. Disso resulta, no plano da tessitura literária, uma espécie de cosmogonia que visa fundir história e natureza e, muitas vezes, explicar aquela por esta, levando o texto, por conseguinte, para uma arquitetura ficcional fusionista em que são abolidas as categorias normativas de tempo, espaço e ação.

Formalmente, este procedimento vincula-se a uma linha de tradição criativa do Barroco, ao romper a linearidade figurativa das formas, implodindo-as e impelindo-as à volúpia de um derramamento sem limites. Não se fala aqui de um Barroco, cronologicamente demarcado, decisivo enquanto estilo de época, mas de uma recorrente cultural que expressou esteticamente a primeira fala latino-americana e como recorrente permaneceu elaborando, poética e ficcionalmente, as tensões de uma cultura marcada

pelo dilaceramento entre uma realidade conceitualmente posta (ou imposta) pela Europa e a urgência vital do enraizamento nativo.

É precisamente sobre os pares antitéticos (esteticamente barrocos) que se articulam, hoje, as várias tendências da ficção latino-americana. Na confluência de várias vozes e estilos é possível detectar: a) a angústia da orfandade (que leva a busca de um passado mítico) e o desejo de ingresso na ordem cosmopolita; b) a premência da determinação histórica e o caminho abissal das representações oníricas; c) a constatação fatalística da sina, do fado e o desejo de superação.

Sem abdicar da absorção de todos os procedimentos técnico-narrativos da modernidade, o escritor latino-americano guarda reservas telúricas do chão histórico e não mais omite os paradoxos formais de sua escritura. Antes os desvela, pondo a nu um processo de composição, caleidoscopicamente posto, em que narrativa e história se entrelaçam na busca de lembranças cuja fulguração se alce do patamar da determinação crítica do instante de perigo e se construa como indicativo permanente de tensão entre passado e presente, permanência e superação.

II - O PERCURSO NARRATIVO EM *HARMADA*: *entre o sono e a vigília, inventa-se um país*

O romance *Harmada* de João Gilberto Noll está assentado no terreno da errância, enquanto mobilidade estrutural, e sua via nômade, pontilhada de perplexidade e indagações é historicamente fundante. Por suas páginas transitam seres desgarrados, por vezes ensandecidos, mas que preservam lembranças de outra ordem, que se pretende saneadora e corretiva e como tal possibilite ao homem, na confluência com a história, o encontro com sua completude existencial.

O universo esfumado, marcador de lembranças rarefeitas se converte no fio condutor da narrativa, onde lembrar é sinônimo de viver e caminhar, por maior que seja o passo e mais arrojada a pretensão da mudança, significa, sempre, retornar.

Caminhar e lembrar traduzem-se em dois paradigmas emblemáticos, responsáveis, no corpo da narrativa, pela articulação entre o mítico, o histórico e o ficcional. Esta articulação possibilita, de forma lacunar, o surgimento de um sentido, que impregnado pela desassossego do delírio, não se quer acomodaticio e briga, ferozmente, contra o conformismo e a aceitação da

vida como destino.

Entre o aquém e o além mítico, insinua-se a urgência histórica da atualização, consubstanciada pela plurissignificação da linguagem literária que, em *Harmada* é eminentemente alegórica e como tal soergue-se dos sonhos e ruínas. A imprecisão e a ambigüidade são, por isto, marcas presentes a lançarem o leitor num universo obscuro e tortuoso em que os índices de tempo e espaço esfumaçam-se e a ação furta-se à linearidade da progressão. Enquanto tipificação de recursos narrativos, estamos no limite da ruptura dos gêneros literários e da adoção do discurso fragmentário, representado pelo fluxo da consciência.

A adoção de tais recursos adequa-se à caracterização de um narrador cuja fala jamais sabe-se de onde provém. Propositadamente, não aparecem referências designativas de lugares, não há nomeações topográficas definidas que permitam a configuração de um espaço geográfico preciso e determinado. O tempo também recusa-se a qualquer determinação. Inexistem datas e o espaço temporal não se demarca, pois, no fluir da consciência narrativa, sonho e realidade se fundem, abrindo a guarda para um tempo que, anulado como circunstância de enredo, escoo-se entre passado e presente e vira matéria de ficção submetido à memória. Disto decorre a determinação esférica da narrativa com movimentos circulares de idas e vindas na tentativa de romper o cerco e escapar da armadilha do enredo. À limitação do cerco narrativo contrapõe-se a impetuosidade da fala, articulada com matéria visceral e de cuja substância brota a seiva da superação e do inconformismo.

A indeterminação do narrador é, portanto, recurso conciliador entre projeto estético e ideológico. Quanto maior for a despersonalização do narrador, quanto mais inonimada for a sua fala, maior força terá sua voz, transmutada, então, em eco histórico e de ressonância ilimitada. A conjunção entre destino pessoal e histórico é tipificadora de uma literatura de *fundação* cuja característica peculiar é o retorno romanesco à origem. Itinerário inexorável do discurso ficcional de povos colonizados, em *Harmada*, esta busca anula quase completamente a referencialidade externa, ao estabelecer planos ficcionais com inteira predominância do imaginário. A ruptura extremada é necessária para expressar uma elaboração figurativa incorporadora de um acervo dilemático, cujas raízes, extrapolando o cerne da formalização artística, projetam-se para o solo cultural e transformam a busca pessoal do personagem-narrador em busca coletiva da nação, da pátria de origem.

Este percurso confirma a afirmação de Octavio Paz quando define, à semelhança do oráculo, o destino da ficção na América Latina: “os latino-

americanos com sua orfandade estariam condenados a busca da origem ou que também é igual, a imaginá-la".⁹

Como se percebe, a transgressão da narrativa tradicional, em *Harmada*, não é apenas uma opção estética, o que a insere no cosmopolitismo das vanguardas européias, mas também uma urgência localista, impulsionada pelo vazio da orfandade e pelo desespero do expatriamento. Para representar ficcionalmente o acúmulo eletrizante de tensões, promove-se o encontro ritualístico com a língua (língua-mãe; língua-pátria). Em seu leito polissêmico e rarefeito, desvela-se para o escritor a trilha. Artefato de cultura é a palavra o substituto do pai fundador e também chão onde sobrevivem as convenções míticas. Transgredir, pois, a convenção prosaica da linguagem, subvertendo seu uso cristalizado é, em João Gilberto Noll, recurso primevo de construção em torno do qual os demais, hierarquicamente, se orientam e se aglutinam.

O narrador (naturalmente em primeira pessoa, dadas as rupturas anunciadas) configura-se essencialmente como voz. Voz condutora, mas somente e, exclusivamente, voz. Os fatos concretos, os acontecimentos, que giram em torno do personagem-narrador, são índices secundários. Não importa o que fez ou faz e sim o que constrói, via lembrança, na fala e pela fala. O parágrafo de abertura traduz o desejo do narrador de descorporificar-se, transmutar-se em narrativa:

Aqui ninguém me vê. Eu posso enfim me deitar na terra. Aproveitar a terra que virou lama depois do temporal. (op. cit., p. 10)

O advérbio de lugar *aqui* está empregado de forma imprecisa. Seu uso é mais de reforço expletivo que demarcação circunstancial de um lugar definido. Como o romance apenas se inicia, o advérbio de lugar não remete a nenhum local anteriormente anunciado. A noção do impreciso acresce-se o desejo do personagem de não ser visto e o conforto e a plenitude decorrentes desta constatação. A personagem fala, portanto, a partir de um lugar onde ninguém pode vê-lo nem tão pouco sabê-lo. A partir desta anomia, dá-se a identificação com os elementos da natureza: "Eu posso enfim me deitar na terra". O *enfim* reforça a idéia panteística de reencontro com as forças impositivas dos fenômenos naturais que passam a reger o destino das pessoas. A satisfação inicial transforma-se em puro deleite por poder "aproveitar a terra que virou lama depois do terremoto". esta concepção antropomórfica, mais natural, dos elementos da natureza submete a condução da narrativa, determinando-lhe os passos. O *terremoto* desencadeia a sucessão de fatos/

lembranças, dando início à trajetória errática da personagem, situado na periferia de si mesma. A partir de então esta simbiose avulta-se, remetendo a uma espécie de cosmogonia dos pré-socráticos. A vida incrustada na natureza flui, escoia, lembrando o vir-a-ser de Heráclito.

Foi então que decidi me enrodilhar em volta de um tronco... e adormecer. (Op. cit., p. 7)

Eu era aquele homem no espelho, eu era quase um outro, alguém que eu não tivera ainda a chance de conhecer. (Op. cit., p. 40)

Me ajoelho no barro, me deito nele de bruços, o lado esquerdo da minha cara chafurda. (Op. cit., p. 42)

Da lama ao tronco, do tronco ao barro, do barro ao espelho perfaz um trajeto de reconhecimento, iniciado na simbiose com a natureza e culminado com a descoberta dos inumeráveis outros que habitam o *SER*: “eu era quase um outro”.

No universo terminológico da filosofia pré-socrática, “*physis*” indica tudo aquilo que brota, que surge de si próprio, sendo, pois, um conceito de profundidade genética e embora parta do reino vegetal a ele não se restringe, compreendendo em si tudo que existe. Pertencem à “*physis*” a pedra, a planta, o animal, o homem e o acontecer humano como obra do homem e dos deuses. Logo pensar o real a partir dela é partir daquilo que determina a realidade e a totalidade do ente.

Em *Harmada*, a natureza é tomada exatamente nesta dimensão: pensando a “*physis*”, pensa-se o ser e não apenas manifestações exteriores de fenômenos naturais. A totalidade é sofregante buscada no movimento dos contrários, no açoitamento das tensões entre sono e vigília; real e imaginário. Esta narrativa guarda fidelidade ao princípio heraclitiano de que “morto é tudo que nós vemos acordados; sono, tudo o que vemos dormindo”.¹¹ Tarefa inóqua seria detectar, ao longo do narrar, os momentos de sono e os de vigília. O percurso significativo do romance analisado não se encaminha no sentido de apartar o real do imaginário, pois a esfericidade de sua construção justapõe camadas cambiantes cuja apreensão só se dá pelo movimento e no movimento fusionista.

Fiquei assim por algum tempo, parado pensando nos últimos acontecimentos (...) me perguntando se tudo fora composto mesmo por acontecimentos, por fatos que despontam na superfície dos segundos, dos minutos, daquela noite ainda nem tão avançada, ou se tudo não passara de um breve colapso entre a aparência e o íntimo das coisas, o que parecera ser talvez não fosse... (p. 4)

O personagem peripatético situa-se num país em crise, mergulhado no caos reinante, após o fatídico terremoto. O único índice que leva o leitor a associar o país inventado ao Brasil é fruto da perplexa indagação do personagem antes de perder os sentidos:

E a terra ao redor de mim, a terra como eu nunca imaginara antes tremer, tremer sim, tremer no duro (...) e deu para perceber que alguma coisa no alto ia despencar em cima de minha cabeça.
(p. 28)

Mas querem saber de fato? Naqueles fulminantes segundos ainda arrumei tempo para pensar, como é? não diziam que estas terras daqui estavam isentas pelo menos de terremotos, e tais cataclismos? como é não falavam assim? (p. 28)

É senso comum a assertiva de que o Brasil, por ser terra abençoada por Deus, estaria isento de grandes catástrofes. Daí a ironia do narrador, ao demolir a única apólice de sobrevivência do povo brasileiro. Da indagação irônica surge a certeza de expropriação das benesses divinas.

Além da referência ao terremoto, outros índices pontuam a narrativa: “as ruas pareciam ainda mais sujas do que de costume” (p. 117) “torcedores do Eldorado entravam num ônibus, vários com a camiseta do time, alguns enrolados na bandeira verde e negra” (p. 41) “no centro de Harmada, numa certa manhã de fevereiro, debaixo de um calor úmido, pegajoso, quase insuportável (...) 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 alguns trocados” (p. 45). Todas as citações, porém, remetem mais ao conjunto genérico dos países latino-americanos que à caracterização específica da realidade brasileira.

Em meio a atmosfera brumosa de relatos intercorrentes, o personagem recupera-se, vive uma aventura breve e intensa com duas loiras,

atrizes de espetáculo mambembe (uma delas Amanda é mãe da pequena Cris), emprega-se, casa-se, é abandonado pela mulher, vaga pelas ruas, segue com torcedores do time de futebol Eldorado para a cidade de CHAVES, onde abriga-se num asilo de mendicidade, lá permanecendo por muitos anos. Esta multiplicidade de acontecimentos, narrados de forma extremamente econômica, ocupa pouquíssimas páginas, porque o que impulsiona o eixo narrativo não são os fatos, mas sim a recorrência deles na memória do narrador. A sucessividade dos episódios é completamente desprezada, implicando o avultamento da memória no limite e abolição do tempo do qual é bastante ter a sensação, não a consciência.

Equilibrando-se entre errância e fixação a narrativa atinge um ponto fulcral com o ingresso do personagem no asilo. O discurso trafega, agora, em direção ao outro, resgatando a crença na interlocução e na vivência fraterna, e solidária. Entre pares deserdados pela sorte, desgarrados de laços familiares, à margem das atividades práticas da vida, o narrador abandona seu viés cínico-arriuísta e converte-se à necessidade da comunicação entre os seres como condição de humanidade. Desde a gênese do processo narrativo, a personagem explicita que precisa falar, sendo esta fala jorro de volúpia para o seu desfrute pessoal, para afirmação singular de sua existência. O solilóquio pontua, então, as primeiras páginas e não se percebe, no narrador, o desejo de, contando, socializar-se pela troca de experiências. Quando volta a si, após ser atingido pelo terremoto, já desponta na sua fala a urgência de encontrar o outro, estabelecendo a interlocução:

Sabem? a partir daí eu já falava despudoradamente com alguém - 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 premência difusa que estava a me ouvir. (p. 29)

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 um puro entendimento ao que eu dizia. (p. 29)

O *latejar estranho*, uma *premência difusa que estava a me ouvir* representam o movimento do personagem rumo à coletividade humana. Ao sair de si, consegue divisar, apesar de tenuemente, os sinais do outro e se

convence que dele necessita para se completar. Sua natureza introspectiva transforma-se em agir comunicativo e, enquanto permanecer no asilo, por este agir rege-se.

Sob o ponto de vista da construção do romance, o momento de humanização do personagem-narrador coincide com o retraimento do fluxo da consciência que, cedendo espaço para uma discreta observância da sucessividade dos episódios, permite a narrativa recuperar a função sedimentada em sua origem: a de comunicar experiências.

Walter Benjamin¹² afirma, em suas considerações sobre o narrador que a narrativa tende para o fim, pois, em verdade, o homem moderno não tem mais nada de especial para dizer. Sua vida é anódina, sem a vivência de grandes feitos, assim como também não lhe interessa a experiência do outro. A pressa é o seu marcador existencial e a atenção não mais concentra-se para recolher a sabedoria dos antepassados, antes exaure-se no imediatismo do fazer produtivo do mundo capitalista. No espaço das grandes cidades, não há lugar nem tempo para a gratuidade das práticas lúdicas do contar e escutar, agora substituídas pelos fazeres impostos pela lógica imperativa do pragmatismo econômico. Ao estabelecer as premissas do narrar arcaico, Benjamin o assenta sobre dois modelos de narradores: o marinheiro mercante e o lavrador sedentário. Ambos narram do alto da sabedoria o que lhes garante o estatuto épico da verdade.

Dividido entre o errar e fixar-se, o narrador, em Harmada, engloba estes modelos paradigmáticos; repassa as experiências que as frequentes locomoções permitiram viver ou as inventa o que para o corpo da narrativa desemboca no mesmo significado.

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. (p. 46)

Eu subia numa escrivadinha (...) e contava, contava o que 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. (p.46)

Eu voltara a ser um ator, eu voltara a merecer, merecer aquela casa que me abrigava, merecer a passiva ingestão que se mantinha em pé. (p. 47)

A diretoria da instituição uma tarde me falou: com você os albergados reabilitaram um pouco da latência humana, com tuas históricas muitos deles já não querem mais rolar como uma pedra, querem é participar desse esforço titânico que faz pulsar a duração das coisas. (p. 47)

Os excertos acima identificam, claramente, a metamorfose operada no personagem-narrador que, ao contato com velhos, solitários e doentes, redescobre-se como ator (fato mencionado apenas de relance no princípio da narrativa) soergue-se como homem, abre-se à convivência solidária e, finalmente, encontra no seu “fazer” uma funcionalidade social: “eu voltara a merecer aquela casa que me abrigava”. É, por conseguinte, na circunscrição gregária do abrigo que a narrativa se adelgaça, perde a espessidade brumosa e ganha em intensidade dramática, atingindo, enquanto culminância estética, o seu momento de humanidade. Este é o ponto iluminado do romance, aquele que consegue impregnar os demais de significação, força e coesão, apontando inclusive um possível itinerário de redenção. Não somente lembrar, mas contar para outrem estas lembranças, abrindo-se para a relação dialógica e daí exaurindo alento e significado para o devir humano.

O plano da vigília assoma e se mantém como dominante estrutural e, na fala do narrador, caracteriza-se como metalinguagem uma afirmação que discute a própria construção e o fundamento do discurso ficcional: “(...) com meticulosa astúcia até chegar naquela senda sucinta (...) que conseguia iluminar de uma só vez o que fora relatado com tantas marchas e contramarchas até ali”. Além de revelar o procedimento artesanal de composição do romance, o narrador parece afirmar que o sentido da narrativa está contido na própria existência e que o instante de iluminação daquela repousa no encontro de um sentido para esta.

No asilo, mesmo sob o signo do provisório, é possível apontar um sentido e o narrador o encontra na vivência conjunta, na amizade com Lucas, no sentir-se útil ao poder participar “desse esforço titânico que faz pulsar a duração das coisas”. A morte de Lucas encerra este ciclo de vitalidade e esperança, abatendo o personagem-narrador e conduzindo-o de volta à prostração inicial. A convivência, entretanto, o mantém vivo e consegue trazê-lo de volta:

Eu já não poderia viver sem o apoio daqueles velhos, pelo menos sem aquilo que me vinha deles, aquilo que estava a vir agora, ali, naquilo a que eu não saberia que nome dar - muitas vezes nesta afetividade toda encarguilhada eu adivinhava mais uma mentira

necessária para que eles pudessem continuar vivos, pois demonstrar o interesse conjunto por mim auxiliava a mantê-los de pé, e eu, que retornava da letargia, entrava como uma peça-chave nesta batalha por mais um quinhão de tempo de existência; e, assim por certo surgiriam outros espetáculos, novos relatos sobre a escrivainha. (p. 55)

Como o asilo é o fulcro irradiador de tensão dramática e pólo de sustentação do romance, é lá que se dá o encontro entre o narrador e uma garota de quatorze anos. Cris é o seu nome. Foi abandonada pela mãe, tenta a morte, é salva e termina acolhida pela instituição. Com o aparecimento de Cris, a estrutura cíclica do retorno volta a ser redesenhada, pois esta garota é filha de Amanda, uma das atrizes mambembes que surge no início de *Harmada*. Este é o sinal para dar continuidade à trajetória errática do romance, interrompida desde a chegada do narrador ao asilo.

(...) porque seria eu diretor, eu já me sentia bem passado para voltar a ser ator, era eu que possuía agora os segredos necessários para dirigi-la num palco, me surgia enfim uma nova promessa, talvez a derradeira, aquilo que me animava a procurar uma forma de sair da vida que eu vinha levando havia tantos anos, sair sim do asilo, levar Cris comigo, procurar velhos companheiros em Harmada, apresentá-la a cada um, eu conseguiria esta chance, eu a dirigiria sim, talvez um monólogo. (p. 65)

Citações sobre vários universos estéticos pontuam a narrativa do romance em questão. A música, o cinema, a dança são sempre lembrados, inclusive com referência a nomes de compositores, de diretores de filmes, de dançarinos. Qualquer que seja a sua forma de representação, a arte está sempre presentificada como extensão/superação do cotidiano, contudo é para a representação dramática que se abre um espaço de significação determinante, sendo encarado o teatro como uma compensação substitutiva, quiçá um simulacro da própria existência, tentando corrigi-la e aperfeiçoá-la. Sobrevém como categoria a função catártica, definida por Aristóteles ao tratar da tragédia. Segundo o conceito aristotélico, os homens têm sede de emoções violentas e a arte os satisfaz, purificando as emoções espúrias, harmonizando-as e dotando-as e nobreza, ou seja, tornando-as aceitáveis no convívio social. No plano da criação estética, a tradução é a seguinte: o artista realiza-se através da arte.¹³ Por isso, em *Harmada*, o narrador divisa no sonho de ser atriz acalentado pela filha de Amanda, a possibilidade de, ao fazê-la, refazer-

se conjuntamente. Daí a idéia de retornar a uma *Harmada* de limites geográficos desconhecidos que se configura, para o leitor, como um país que se inventa no plano da linguagem e na latência do desejo. A arte cumpre, portanto, sua função catártica apropriando-se pela forma daquilo que a realidade recusa-se a entregar/construir.

Com a saída do narrador do asilo de mendicância, levando Cris pela mão, a narrativa volta a se instalar sob o domínio do delírio, incorporando-se à estrutura do texto o discurso também fragmentário da filha de Amanda. Como sempre ocorre, quando a narrativa abandona o plano da vigília, as referências factuais são breves.

Chegamos de ônibus em Harmada. Ao anoitecer. Bati no apartamento de um velho amigo meu, Bruce, ator como eu fora, da mesma geração; fazia muitos anos que ele não sabia de mim. (p. 68)

Ele nos ofereceu um quarto em seu apartamento, duas amplas camas, uma vista que pegava meia Harmada, incluindo um belo trecho de praia. (p. 68)

Doravante, o tempo é apenas matéria de ficção, submetido à memória e as lembranças compõem um painel agônico de perplexidade e inquietação. Da fragmentação caleidoscópica do discurso depreende-se que Cris concretiza seu sonho, contracenando com Bruce numa peça dirigida pelo narrador. A crítica cobre de elogios o espetáculo e o retorno financeiro do sucesso propicia ao personagem-narrador voltar a viver nos limites da dignidade.

Retomada a amizade com Bruce, o narrador cede-lhe, algumas vezes, a voz que se transforma em marcação temporal e espacial, servindo de contraponto ao delírio avassalador do personagem. O episódio inicial de *Harmada* quando o narrador deita na terra e envolve-se na lama, é recontado por Bruce no plano linear e sucessivo dos episódios, passando para o leitor uma noção de tempo preciso até agora impossível de ser demarcada:

Pois levei, te ajudei no banho, passei um esfregão nas tuas costas, ajudei a retirar dos cabelos crostas de barro, e quando você se viu limpo, seco, e eu te oferecia meu pijama para vestir aquela noite, você disse apenas e exatamente isto: Não eu não vou ficar. E depois dali não te vi mais por uns vinte anos, só voltando a te ver agora neste teu retorno... (p. 111)

Dentro do estilhaçamento imposto pelo percurso narrativo emerge, novamente, a sensação recorrente de expatriação e desenraizamento, comparada, agora, ao período de serenidade correspondente ao internamento no asilo:

Mesmo que no silo eu tivesse muito longe de pertencer realmente a uma atividade, e os meus vínculos com o mundo exterior fossem praticamente inexistentes, eu chegava à noite me sentindo todo aspirado pelo dia, pensando no sono como uma honrada satisfação que me restituiria as forças para que na manhã seguinte eu pudesse... pudesse fazer bem pouco, admito, mas para que eu pudesse enfim fazer coisas como passear pelo pátio, com vigor e vontade. (p. 112)

A vontade que eu tinha agora seria talvez a de me levantar dali, não permitir que tudo no final do dia se reduzisse àquele arremedo de sono. (p. 113)

A narrativa mantém-se neste plano tensionado onde a experiência de enclausuramento é tomada, com frequência, senão como modelo de plenitude, mas ao menos de serenidade, de repouso. O asilo era o local onde o existir cumpria-se como rito, como prática cotidianizada, sem arroubos grandiloqüentes. Ultrapassados os seus umbrais, a tranqüilidade dissolve-se e a inquietude da sôfrega busca reapossa-se do personagem-narrador porque é a busca, ela mesma, que subjaz como matéria de percurso existencial, narrativo e histórico.

Encaminhando-se o romance para o seu final, narrador e narrativa confundem-se na fusão entre o sono e a vigília e a condução do clímax é posta, insolitamente nas mãos de uma criança surda-muda. Encontrado no apartamento vazio para onde mudara-se o personagem, este garoto, de presumíveis sete anos, embora sem ouvir nem falar (talvez por isto?) é quem conduz a narrativa ao ponto de origem, ao pai fundador.

Após utilizar os dedos, até a exaustão da dormência, para contar todas as estórias de encantamento possíveis a fim de acalmar o garoto, o personagem sai à rua, lembra que é feriado, aniversário de Harmada e, de súbito, começa a contar a história da origem da cidade, exercendo com plena potência a função do narrador arcaico: transmitir aos jovens a história dos antepassados, preservando as origens, mantendo vivas as informações que permitem a construção dos traços de identidade.

O romance, em sua totalidade, erige-se a partir de pequenas narrativas, inscritas na narrativa maior. Mas esta que se dá, de forma insólita, no anteclímax é a história da fundação de *Harmada*. A criança surda-muda vê passar pelos dedos do narrador a história de “um homem que chega de barco numa praia, vem de uma guerra, ferido num dos braços”. “Ele pensa: nestas terras daqui vou fundar uma cidade. Vou me unir à primeira mulher que encontrar” (p. 124). “Eu sou Pedro Harmada, grita esperando que alguém o escute.” “E finca no topo do morro uma baioneta solta que lhe restou da guerra”. (p. 125)

Enquanto os festejos invadem as ruas, a criança toma o narrador pelas mãos e o leva até um apartamento na parte velha da cidade. Tocada a campainha, atende um homem jovem: “Sim, sou Pedro Harmada - o homem falou.”

Esta última frase do romance leva-nos de volta ao início da narrativa. Logo a busca desenfreada, com o seu decorrente dilaceramento, não é componente do destino individual do personagem é trama coletiva, urdida na orfandade histórica. Não é, portanto, sina é contingência, dado ontológico de constituição.

Neste sentido, tem razão Flora Sussekind quando afirma que *Harmada* dialoga com o romance *Pedro Paramo* do escritor mexicano Juan Rulfo¹⁴ em cujo entrecho “o filho parte em busca do pai como a literatura latino-americana, que se esforça por fundar uma realidade que lhe seja própria, por chegar à origem”.¹⁵

Conclusão

Os sonhos são parte da realidade e como tais capazes de nela imprimir as marcas da mudança. Parece ser esta premissa da qual parte a ficção latino-americana dividida entre o compromisso histórico de atualizar a realidade referencial e a necessidade formal da experimentação.

Abolir as fronteiras entre o sonho e a realidade, recolhendo, pela alegoria, os fragmentos luminosos depositados no imaginário, é o recurso, formal e historicamente possível, para promover a acomodação pretendida. Partindo do princípio de que a história não é o que aconteceu, mas o que poderia ter acontecido, cabe ao ficcionista este processo de reinvenção interpretativa que abre voz e vez para os povos excluídos da partilha econômica imposta, hoje, pelo capitalismo internacional. Foi esta a trilha seguida pelos

escritores da América Latina e nela inclui-se *Harmada* como forma perfeita e acabada de representação de um universo ficcional que se mantém coeso e sustentável dentro de um discurso, eminentemente, fragmentário.

Ao longo do trabalho procurou-se demonstrar a atualidade de um discurso, pontilhado de índices culturais e, ao mesmo tempo, a fidelidade absoluta aos princípios constitutivos da representação ficcional. É pela apropriação/ desconstrução da linguagem que João Gilberto Noll consegue, no plano de toda a narrativa, manter a tensão sono/vigília nos limites do verossímil e aceitável segundo o estatuto da criação literária. Do imbricamento destes dois estados flui o narrar, escoá-se a história, inventa-se uma nação. Inútil pelear contra o que está posto pela realidade histórica, parece-nos dizer o narrador de *Harmada*, melhor recolher, pois, os fragmentos do que poderia ter sido e, numa espécie de cosmogonia teleológica, reinventá-los pelos sinais da esperança e superação.

Notas

1. ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre: Globo, 1986, p. 78.
2. LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Lisboa: Editorial Presença, s.d., p. 61.
3. BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1979, p. 27.
4. CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. *Argumento* (Revista mensal de cultura) ano 1, nº 1, Rio de Janeiro.
5. SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
6. BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
7. GOLDENSTEIN, Lúcia. *Repensando a dependência*. São Paulo: Paz e Terra, 1994.

8. BENJAMIN, Walter. *Coleção grandes cientistas sociais*. Org. Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1985, p. 156.
9. PAZ, Octavio. Literatura de fundação. In: — *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
10. NOLL, João Gilberto. *Harmada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
11. BORNHEIM, Gerd. *Os filósofos pré-socráticos*. São Paulo: Cultrix, s.d.
12. BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: — *Magia e técnica, arte e política* (obras escolhidas). São Paulo: Brasiliense, 1985.
13. ARISTÓTELES. *Op. cit.*
14. SUSSEKIND, Flora. Apresentação de Harmada. In: NOLL, J.G. *Harmada*. *Op. cit.*
15. SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance*, p. 35.

Bibliografia

ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre: Globo, 1996, p. 78.

ÁVILA, Afonso. O barroco e uma linha de tradição criativa. In: — *O poeta e a consciência crítica*. Petrópolis: Vozes, 1969.

— *O lírico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1979.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: — *Magia e técnica, arte e política* (obras escolhidas). São Paulo: Brasiliense, 1985.

— *Coleção grandes cientistas sociais*. Org. Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1985.

– *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BORNHEIM, Gerd. *Os filósofos pré-socráticos*. São Paulo: Cultrix, s.d.

CAMPOS, Haroldo. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. *Argumento* (Revista mensal de cultura) ano 1, nº 1, Rio de Janeiro.

CARDOSO, Fernando Henrique e FALLETO, Enzo. *Dependência e desenvolvimento na América Latina*. Rio de Janeiro: Zahar, 1970.

COUTINHO, Afrânio. *O barroco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/UFRJ, 1994.

FIGUEIREDO, Vera. *Da profecia ao labirinto: Imagens da história na ficção latino-americana contemporânea*. Rio de Janeiro: Imago/UERJ, 1994.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narrativa em W. Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

GOLDENSTEIN, Lídia. *Repensando a dependência*. São Paulo: Paz e Terra, 1994.

HELENA, Lúcia. A narrativa de fundação: Iracena, Macunaíma, Viva o povo brasileiro. *Letras* (revista da Universidade Federal de Santa Maria), nº 1, jan. 1991.

HOCKE, Gustav. *Maneirismo; o mundo como labirinto*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Lisboa: Editorial Presença, s.d.

NOLL, João Gilberto. *Harmada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PAES, Francisco Moraes. Sobre a história narrativa. *Letras*. Op. cit.

PAZ, Octavio. Literatura de fundação. In: — *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972..

SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

– *O Brasil não é longe daqui - O narrador; a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.