

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**O ROMANCE ESTILHAÇADO: LA VIDA EN LAS VENTANAS,
DE ANDRÉS NEUMAN E BERKELEY EM BELLAGIO, DE JOÃO
GILBERTO NOLL**

TESE DE DOUTORADO

Ivana Ferigolo Melo

**Santa Maria, RS, Brasil
2013**

**O ROMANCE ESTILHAÇADO: LA VIDA EN LAS
VENTANAS, DE ANDRÉS NEUMAN E BERKELEY EM
BELLAGIO, DE JOÃO GILBERTO NOLL**

Por

Ivana Ferigolo Melo

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Doutor em Letras.**

Orientador: Prof. Dr. Ana Teresa Cabañas Mayoral

**Santa Maria, RS, Brasil
2013**

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Central da UFSM, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Ferigolo Melo, Ivana

O romance estilhaçado: La vida en las ventanas, de Andrés Neuman e Berkeley em Bellagio, de João Gilberto Noll / Ivana Ferigolo Melo.-2013.

209 p.; 30cm

Orientador: Ana Teresa Cabañas Mayoral

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, RS, 2013

1. Romance 2. Modernidade 3. Contemporaneidade I. Cabañas Mayoral, Ana Teresa II. Título.

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Artes e Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Tese de Doutorado

**O ROMANCE ESTILHAÇADO: LA VIDA EN LAS VENTANAS, DE
ANDRÉS NEUMAN E BERKELEY EM BELLAGIO DE JOÃO
GILBERTO NOLL**

elaborada por
Ivana Ferigolo Melo

como requisito parcial para obtenção do grau de
Doutor em Letras

COMISSÃO EXAMINADORA:

Ana Teresa Cabañas Mayoral, Dr.
(Presidente/Orientador)

Fábio Figueiredo Camargo, Dr. (UFU)

Rosane Maria Cardoso, Dr. (UNISC)

Fernando Villarraga Eslava, Dr. (UFSM)

Maria Eulália Ramicelli, Dr. (UFSM)

Santa Maria, 26 de fevereiro de 2013

DEDICATÓRIA

Àquele que me põe no prumo;

À memória, doce e doída, de meu pai e de minha avó.

Agradecimentos

Manifesto gratidão, em primeiro lugar, à minha orientadora Teresa Cabañas: aquela capaz de despertar adormecidas inclinações pelo saber; a professora de qualidades múltiplas e, respeitosamente, amiga;

Agradeço, em especial, a compreensão, a paciência, a atenção, a leveza e a dedicação do companheiro de bons e controversos momentos, Álvaro. Nos deslocamentos constantes, sempre tratou de me manter no eixo.

Expresso minha gratidão ao Fernando, professor respeitável e amigo de boas e inteligentes prosas;

Sou muito grata também à minha irmã Juciane e ao Yussef, pessoas amáveis, prestativas, partícipes, indiscutivelmente, dessa trajetória;

Agradeço, muito especialmente, a minha família – mãe, irmãos e todos os demais integrantes - que torceu e torce pela consolidação de minhas metas e pela minha realização pessoal e profissional;

Manifesto gratidão aos professores Francisca Noquerol Jiménez e Pedro Serra, que também tiveram importante participação nesse processo;

Sou grata à banca pela disposição, atenção e paciência na leitura desse trabalho;

Agradeço, por fim, a todos aqueles que sempre torceram por mim e marcaram, de maneira especial, minha existência, principalmente, a Tânia, o Paulo, a tia Terezinha, o tio Humberto, a Carlinha, a Camila, a Luciane, a Gisele, o Raimundo, a Elinez, a Maria José, a Fátima, a Regiane, o Isaías, a Maria Helena, a Flávia...

Que admirável e novo ponto de vista me dá o meu conhecimento diante do conjunto da existência! Mas que aterrador e irônico ao mesmo tempo! Descobri que a velha humanidade e animalidade e a noite dos tempos na sua totalidade e o passado de todo o ser sensível, continuam inventando, amando, odiando e refletindo em mim... desperto de súbito no meio deste sonho, mas acordo somente com a consciência de ter sonhado e de dever continuar a sonhar para não perecer: como deve fazer o sonâmbulo para não cair.

(Fredrich Nietzsche)

RESUMO

Tese de Doutorado
Programa de Pós-Graduação Letras
Universidade Federal de Santa Maria

O ROMANCE ESTILHAÇADO: LA VIDA EN LAS VENTANAS, DE ANDRÉS NEUMAN E BERKELEY EM BELLAGIO, DE JOÃO GILBERTO NOLL

AUTORA: IVANA FERIGOLO MELO

ORIENTADOR: ANA TERESA CABAÑAS MAYORAL

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 26 de fevereiro de 2013.

A partir da segunda metade do século XX, o Ocidente passa a registrar mudanças significativas na esfera social, política, econômica, ideológica e cultural. Para muitos estudiosos, uma das consequências centrais dessas mudanças é a consolidação de um mundo globalizado, de fronteiras e identidades nacionais enfraquecidas, ou dissolvidas, e carente de grandes narrativas de cunho utópico e homogeneizante. Tal realidade globalizada parece repercutir na instância da produção cultural e, portanto, literária. Um dos sinais dessa repercussão tende a ser o aparecimento de certas narrativas que, ao se distanciarem das modalidades mais expressivas manifestadas pelo romance ao longo da modernidade, solicitam da crítica literária a definição de novos parâmetros de análise e interpretação. Dois exemplos, entre outros, de relatos que parecem exibir um distanciamento em relação às grandes expressões do romance na modernidade são *La vida en las ventanas*, do escritor hispano-argentino Andrés Neuman e *Berkeley em Bellagio*, do autor João Gilberto Noll. Partindo do pressuposto de que estas narrativas apresentam vínculos com a atmosfera social, existencial e espiritual que se desenha, no Ocidente, a partir da segunda metade do século passado, este trabalho busca explicitar, a partir da análise de ambas as narrativas, que o entendimento do sentido estético e cultural desses relatos depende da delimitação de parâmetros de análise e interpretação diferenciados dos que foram elaborados ao longo da modernidade para o gênero romance. Nesse sentido, o trabalho estrutura-se a partir da revisão de posicionamentos relevantes da crítica literária da Espanha e do Brasil na atualidade; da recuperação das teorias do romance elaboradas por autores como Lukács, Féher, Bakhtin, entre outros, e da revisão e discussão do pensamento de autores que tratam de explicar as particularidades da fase histórica ocidental posterior à Segunda Guerra Mundial, como Vattimo, Jameson, Anderson, Habermas, Lasch, etc. Conclui-se, a partir da análise das obras, que os motivos que impulsionam a criação romanesca na contemporaneidade diferem dos que motivaram sua formalização ao longo da modernidade, fator que leva o romance a registrar modificações formais e a requerer outros dispositivos analíticos e interpretativos.

Palavras-chave: romance; contemporaneidade; crítica literária.

ABSTRACT

Doctorate Thesis
Post-Graduation Program in Languages
Federal University of Santa Maria

THE SHATTERED ROMANCE: LA VIDA EN LAS VENTANAS, BY ANDRÉS NEUMAN AND BERKELEY AT BELLAGIO, BY JOÃO GILBERTO NOLL

AUTHOR: IVANA FERIGOLO MELO
ADVISOR: ANA TERESA CABAÑAS MAYORAL
Santa Maria, February 26, 2013.

From the second half of the twentieth century, the West starts to record significant changes in the social, political, economic, ideological and cultural sphere. For many scholars/researchers, one of the central consequences of these changes is the consolidation of a globalized world, borders and national identities weakened or dissolved and lacking in grand narratives of utopian nature and homogenizing. Such globalized reality seems to resonate in the instance of cultural production and thus literary. One of the signs of this impact tends to be the appearance of certain narratives, to distance themselves from the most expressive modalities expressed by romance throughout modernity, requesting literary criticism defining new parameters for analysis and interpretation. Two examples, among others, of reports that seem to show a large gap in relation to expressions of romance in modernity are *La vida en las Ventanas*, the Spanish-Argentine writer Andrés Neuman and Berkeley in Bellagio, the author João Gilberto Noll. Assuming that these narratives present ties to the social, existential and spiritual atmosphere that is drawn in the West, from the second half of the last century, this work seeks to clarify, from the analysis of both narratives, that the understanding of the cultural and aesthetic sense of these reports depends on the definition of parameters differentiated analysis and interpretation of which were developed throughout modernity to the romance genre. In this sense, the work is structured from the review of relevant placements of literary criticism in Spain and Brazil today; recovery of the novel theories elaborated by authors such as Lukacs, Feher, Bakhtin, among others, and the review and discussion the thought of authors who try to explain the peculiarities of Western historical phase following the second world war, as Vattimo, Jameson, Anderson, Habermas, Lasch, etc.. It is concluded from the analysis of the works that the motives that drive the contemporary novelistic creation differ from that motivated formalization throughout modernity, the romance factor that leads to formal register modifications and requiring other analytical and interpretive devices.

Keywords: romance, contemporary, literary criticism.

SUMARIO

INTRODUÇÃO	12
1 DESCOMPASSOS ENTRE O ESPERADO E O EXPRESSADO: LA VIDA EN LAS VENTANAS E BERKELEY EM BELLAGIO	17
2 A CONDIÇÃO CONTEMPORÂNEA: IMPLICAÇÕES PARA O GÊNERO ROMANCE.....	40
2.1 Modalidades expressivas do romance na modernidade e suas condições na atual conjuntura social.....	56
2.2 Outra postura existencial: possibilidades para o gênero romance	67
3 LA VIDA EN LAS VENTANAS: A ARTE VIABILIZANDO A EXISTÊNCIA .	72
3.1 La vida en las ventanas: escrita para si	72
3.2 A consciência do nada.....	82
3.3 A supressão da prática reflexiva.....	90
3.4 A míngua da produção e transmissão de experiências	101
3.5 A entronização do contingente	113
3.6 A necessidade de redefinição de parâmetros analíticos e interpretativos	119
3.7 O desafio do leitor.....	122
4 BERKELEY EM BELLAGIO: O JOGO DO(S) EU(S)	129
4.1 A fábula: de realidade e de ficção.....	129
4.2 O aspecto temporal: a desautorização do caráter autobiográfico	133
4.3 Ceticismo, cinismo e narcisismo.....	143
4.4 Da autobiografia à autoficção	156
4.5 <i>Berkeley em Bellagio</i> : horizonte da autonomia do ser	172
4.6 Do ele ao(s) EU(S): verbalização da autonomia existencial	180

CONSIDERAÇÕES FINAIS191

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS198

INTRODUÇÃO

A observação do percurso trilhado pelo gênero romance desde sua explosão nos albores da modernidade tende a revelar uma de suas mais notáveis características: a maleabilidade, traço que levou Bakhtin (2010) a abordá-lo como um gênero acanônico ou inacabado. A flexibilidade imanente ao romance seria decorrente, nos dizeres do estudioso russo, de seu objeto de representação, isto é, da realidade e do homem talhados pelo imaginário da modernidade. Ambos são entendidos ou vislumbrados como esferas em desenvolvimento, capazes de serem desvendadas, modificadas, ampliadas ou até engendradas pela razão humana. O próprio objeto de representação do romance o faria, dessa forma, o gênero moderno por excelência, abrindo espaço para conjeturarmos que qualquer alteração registrada na maneira de o ser entender a si e ao mundo, que se distanciasse do entendimento do sujeito gestado no imaginário moderno, poderia pôr em risco sua permanência.

Um olhar atento para certas performances narrativas que vêm compondo o cenário literário ocidental, a partir das últimas décadas do século XX e princípios do XXI, detectará a presença de certas manifestações literárias identificadas com o nome de romance, mas que desafiam o crítico a questionar se o referido termo ainda seria pertinente para defini-las. Ditas manifestações literárias despertam desconfiança à medida que, entre outras coisas, tendem a incorporar ao âmbito da representação protagonistas ou narradores protagonistas que não se ajustam à definição do sujeito que emerge na modernidade e que, na opinião de Bakhtin (2010), corresponderia ao objeto central de representação do romance.

Nessas narrativas, é possível constatar a predominância de personagens que, apresentando uma ausência ou enfraquecimento racional, revelam-se seres, aparentemente, sem objetivos, carentes do impulso utópico necessário para a constituição de um percurso existencial ou para agir sobre uma determinada realidade no intuito de desvelá-la, transformá-la ou superá-la. A presença dessas personagens que, em geral, são os narradores-protagonistas dos relatos, dá luz a modalidades narrativas que tendem a derrubar certas expectativas do leitor e do

crítico depositadas no gênero romance e que foram delineadas ao longo da modernidade mediante à observação de suas principais formas expressivas. Tal ocorrência parece provocar, em um primeiro momento, a sensação de que já não se estaria diante de um desdobramento do referido gênero literário.

Dita impressão produz, muitas vezes, tanto reações críticas que tendem a rechaçar essa modalidade de relato através do argumento de que não se trataria de romance, como a difusão de estudos cujo objetivo parece ser o de esclarecer o que seria um romance e qual seria seu papel existencial e social. Ambas as atitudes parecem motivadas, principalmente, por um desejo, consciente ou inconsciente, de retirar de cena os artefatos literários que não se ajustariam a conceitos estéticos já bem delineados e assimilados pela crítica, os quais vêm se estabelecendo desde a modernidade.

Dois exemplos de relatos, entre outros tantos, que parecem integrar esse leque de manifestações literárias que, muitas vezes, impactam o estudioso em virtude de, aparentemente, se distanciarem das principais tendências exibidas pelo romance ao longo da modernidade são as obras *La vida en las ventanas* (2002), do escritor hispano-argentino Andrés Neuman, e *Berkeley em Bellagio* (2002), do escritor brasileiro João Gilberto Noll¹. Ambas as narrativas mostram-se resistentes a um ato analítico orientado por parâmetros estéticos e ideológicos atrelados ao grande e utópico imaginário da modernidade e que deram origem a uma tradição crítica já bem estabelecida.

As referidas obras tendem a se apresentar, a despeito, muitas vezes, do que esperam alguns setores da crítica, como relatos decorrentes de uma sensibilidade humana ou de estímulos criadores que já não se moldariam sob a influência da utópica crença no potencial da razão ou do sujeito, convicção que, na opinião de Paz (1976), abriu espaço para a constituição da modernidade social e viabilizou a projeção do gênero romance. A aparente míngua da vinculação dessas

¹ Vale recordar que esse posicionamento crítico inclinado a negar, a certas narrativas, o status do romance chega a ser recorrente em relação à obra de Noll. Exemplo disso é o comentário do escritor e tradutor Ernani Ssó que, ao realizar uma crítica, no jornal Zero Hora, a propósito do lançamento do livro *Harmada* (1993), de Noll, tece o seguinte comentário: “seria bom que parassem de chamar de romance o novo livro de João Gilberto Noll.” O motivo do comentário negativo de Ernani Ssó sobre o referido romance de Noll decorre do fato desta obra, na perspectiva do crítico, estruturar-se mediante a presença de personagens que não estão inseridos em um processo de busca de sentido para a existência, nem envolvidos em ações que visam à transformação de si ou do entorno.

manifestações narrativas com o imaginário utópico proeminente na modernidade instala a suspeita de que tais relatos estariam atrelados à outra percepção do mundo, ou seja, a uma cosmovisão marcada pelo descrédito na razão e no caráter redentor da história, que teria começado a se projetar com intensidade no Ocidente, segundo Lasch (1997), a partir da segunda grande guerra, devido à ocorrência de uma série de fatos registrados no âmbito social, político e econômico. Tais fatos teriam engendrado, na concepção de muitos estudiosos como Casullo (2004), outra fase da história ocidental, que, dada sua complexidade, vem recebendo uma gama variada de terminologias identificadoras, como: pós-modernidade, tardomodernidade, modernidade tardia, para mencionar algumas.

A suspeita de que os referidos relatos de Neuman e Noll corresponderiam a manifestações literárias atreladas a uma visão do mundo distanciada da percepção utópica predominante na modernidade abre espaço para a formulação de uma hipótese acerca do fator que leva esses relatos a suscitar, vez por outra, comentários críticos inclinados a negar-lhes o *status* de romance. É possível supor que, de um lado, a predominância de um desajuste entre os impulsos engendrados desses relatos e, de outro, os motivos fundadores dos parâmetros analíticos que orientam o labor da crítica literária, constituem o mecanismo desencadeador de juízos que sinalizam, muitas vezes, a falta de afinidade de ambas as narrativas com o gênero romance. Ou seja, a constatação de incongruências entre essas obras e a expectativa de certos setores da crítica poderia ser atribuída à existência de um provável descompasso entre os valores ou parâmetros socioculturais propulsores de certos dispositivos analíticos e valorativos do gênero romance e o que expressam e propõem as referidas obras de Noll e Neuman.

Objetivando a comprovação de tal hipótese, o texto a seguir está estruturado a partir de quatro capítulos seguidos de considerações finais. A primeira unidade é corolário do empenho em explicitar a predominância de um descompasso entre o que esperariam certos setores da crítica literária e o que se propõem, como representação, os relatos de Noll e de Neuman. Essa unidade concentra, portanto, uma revisão de algumas tendências do pensamento da crítica literária brasileira e de língua espanhola que ocupam lugar de destaque na contemporaneidade.

A segunda unidade é produto de um empenho em sinalizar as correspondências existentes entre a ascensão do gênero romance, a configuração

da sociedade moderna e a projeção do pensamento antropocêntrico e utópico a ela atrelado. Essa parte do trabalho incorpora, também, uma discussão sobre as principais posições teóricas que anunciam a morte das grandes utopias da modernidade, sinalizando a consolidação de outra fase histórica no Ocidente, capaz de promover novas posturas existenciais e provocar mudanças nas coordenadas culturais. O objetivo central do capítulo é, portanto, explicitar que o gênero romance, para seguir narrando em um momento marcado pela suposta falência dos grandes ideais de sua sociedade gestora - a modernidade-, pela instalação de uma nova fase do capitalismo e pelo império da comunicação generalizada, estaria desafiado a registrar mudanças estruturais e alterar o foco central que orientou sua formalização ao longo da modernidade: a busca de uma verdade última ou de sentidos inéditos para a existência do ser (Kundera, 2007). Tratando de evidenciar as relações entre gênero romance, modernidade social e de apontar as possíveis mudanças necessárias ao referido gênero diante da instauração de outra conjuntura social e existencial forjada pelo enfraquecimento das grandes ideologias da modernidade e por mudanças registradas no âmbito do social, do econômico e do cultural, o capítulo está constituído mediante a recuperação do pensamento de autores que teorizam sobre modernidade, romance, pós-modernidade ou sobre a sociedade do capitalismo de consumo de massa e da comunicação generalizada.

As análises dos relatos *La vida en las ventanas*, de Andrés Neuman e *Berkeley em Bellagio*, de João Gilberto Noll, terceira e quarta unidades, têm o propósito de sinalizar que ambas as narrativas correspondem a formalizações possíveis do romance na contemporaneidade, diga-se, nesse ambiente social, ideológico e espiritual que começaria a se projetar a partir de segunda grande guerra, e que autores como Paz e Lefebvre têm denominado como época das ilusões perdidas. O objetivo central das análises consiste, por um lado, na tentativa de apontar mudanças registradas por esses relatos que os distanciam das modalidades mais expressivas manifestadas pelo romance ao longo da modernidade. Por outro, visa sinalizar a necessidade da produção de parâmetros analíticos diferenciados dos que foram formulados ao longo da modernidade e que, muitas vezes, ainda direcionariam a atividade da crítica literária. Para a fundamentação das análises das obras são recuperados os conteúdos teóricos que alicerçam os capítulos dois e três.

As considerações finais condensam esforços que visam à interpretação dos referidos relatos de Noll e de Neuman à luz da situação social e existencial que marcaria a contemporaneidade ocidental. Tais esforços, por sua vez, buscam evidenciar que as mudanças apresentadas por essas narrativas, alterações que reforçam a condição maleável do gênero romance assinalada por Bakhtin (2010), requerem do crítico outras chaves analíticas e interpretativas.

1 DESCOMPASSOS ENTRE O ESPERADO E O EXPRESSADO: LA VIDA EN LAS VENTANAS E BERKELEY EM BELLAGIO

*Meu partido é um coração partido
e as ilusões estão todas perdidas [...]
e os meus sonhos foram todos perdidos
os meus heróis morreram de overdose
meus inimigos estão no poder.
(Cazuza)*

Uma observação atenta das condições de produção das narrativas *La vida en las ventanas*, de Neuman e *Berkeley em Bellagio*, de Noll, bem como das principais manifestações da crítica literária espanhola e brasileira contemporâneas colocará em evidência a conjecturada predominância de um descompasso entre o que ditos relatos parecem exprimir e o que esperaria dessas narrativas a crítica. A elucidação dos motivos desencadeadores de tal descompasso poderá se converter, dessa forma, em uma ferramenta eficiente para o desenvolvimento de uma atividade crítica empenhada na busca de dispositivos analíticos que possam resultar adequados e funcionais para o estudo e compreensão dessas manifestações literárias.

Entre a múltipla presença de escritores espanhóis da atualidade, encontramos, ocupando um lugar de destaque, o hispano-argentino² Andrés Neuman. O escritor é filho de argentinos exilados e chegou à Espanha aos 14 anos de idade, residindo no país ibérico há mais de 20 anos. Apesar de contar com pouco mais de trinta anos, Neuman apresenta uma ampla e vasta produção literária que se expressa em diversos gêneros como conto, poesia, romance, ensaio. O autor

² Vale recordar que essa identificação *hispano-argentino* é usada pelo próprio autor. É com essa terminologia múltipla, binacional, que ele costuma se apresentar. A definição sinaliza que ele reconhece a nacionalidade espanhola, essa que, entre outras coisas, o torna um autor da literatura espanhola, mas sem abnegar de seu passado americano. Sob essa perspectiva, é possível entender sua literatura como o produto sensível de um sujeito de identidade múltipla. Sua produção literária seria espanhola devido a sua nacionalidade, mas, se abordada como um produto subjetivo e sensível, poderia ser considerada um artefato literário vinculado a um imaginário de fronteiras nacionais, ao menos, enfraquecidas.

ingressa oficialmente no mundo da literatura em 1998 com um livro de poesia denominado *Simulacros*. Desde então, seu processo de produção literária se torna irrefreável, de forma que, até o presente momento, o autor publicou sete livros de poesia, quatro de contos, quatro romances e uma obra ensaística denominada *El equilibrista* (2005). Seus quatro romances são *Bariloche* (1999), *La vida en las ventanas* (2002), *Una vez Argentina* (2003) y *El viajero del siglo* (2009).

Focalizada a partir de sua época de produção, a literatura de Neuman está vinculada a um momento em que Espanha estaria vivenciando a experiência de marchar ao compasso do Ocidente, diga-se, de uma economia globalizada capaz de, entre muitas outras coisas, diluir, conforme sugerem vários estudiosos, as fronteiras nacionais e colocar em conexão seres dos mais recônditos cantos do planeta. É a partir da década de 70, com o fim da ditadura de Franco, que Espanha retoma oficialmente o diálogo com o exterior, prática que, quando não esteve interrompida, realizou-se de forma bem discreta e restrita ao longo das quatro décadas do franquismo. Tais acontecimentos de caráter social e político vêm, indiscutivelmente, alterando tanto a vida dos espanhóis como as coordenadas culturais da Espanha. Inscrevendo-se no campo da cultura, a literatura tem registrado transformações significativas. Kortazar (1998, p. 17), ao discorrer sobre as condições sociais da Espanha e a produção da literatura espanhola posterior à queda do franquismo, assinala que: “el país sólo se puede concebir hoy en su pluralidad, lo cual, a su vez, entraña una concepción del mismo en consonancia con el ritmo de desarrollo de la comunidad internacional.”

Se a época da ditadura de Franco fora marcada pela censura, pela proibição de leituras, de produção e circulação de textos e imagens que pudessem pôr em xeque ou questionar o ideal de espanholidade erguido mediante a recuperação de quatro pilares ideológicos seculares, diga-se, a cruz, a espada, a centralidade do poder, a superioridade racial, a falência do regime começa a permitir o ingresso, na Espanha, de todos aqueles componentes culturais produzidos em outras instâncias do globo terrestre. A queda da ditadura abrirá espaço, também, para a projeção ou descobrimento de artefatos culturais que estiveram proibidos ao longo do regime de Franco. Ampliam-se os canais de televisão e, com a liberação da censura, atores sociais e culturais externos ao território espanhol ingressam com mais intensidade no país. Escritores que haviam sido censurados e, muitas vezes, exilados recuperam

visibilidade ou retornam à pátria.

Seguindo a linha de pensamento de Vattimo (1992) e Hall (1997), estudiosos que vislumbram a presença e ação dos *media* em uma realidade dominada pelo mercado da informação como mecanismos que chamam as nações a pensar suas culturas a partir do global, podemos suspeitar que a liberdade de expressão conquistada por essas tecnologias da informação com o fim da ditadura franquista foi integrando Espanha a essa realidade macro, que Kortázar (1998) denomina de “comunidade internacional”. E dita integração, ao assinalar o enfraquecimento da ideia de nacionalidade, abre a possibilidade para se pensar a literatura produzida na Espanha na contemporaneidade não somente a partir do local, ou seja, como um campo simbólico vinculado a um projeto nacional, mas, pelo contrário, como expressão sensível de seres, muitas vezes, desterritorializados (já que viriam de outros países, caso de Neuman) ou integrantes desse “não lugar” transfronteiriço produzido pela globalização.

Essa parece ser uma forma pertinente de aproximação da produção literária de Neuman. Ou seja, localizá-la dentro do cenário literário espanhol, já que essa é a nacionalidade do autor, mas pensá-la, também, como a expressão sensível de um ser que integra uma Espanha globalizada, de identidade nacional enfraquecida. Parece ser este não lugar transnacional, que caracterizaria a Espanha contemporânea, o espaço que viabiliza a produção literária de Neuman. Ou seja, essa nova conjuntura social abriria possibilidade para a emergência desses artefatos simbólicos oriundos de um ser de identidade múltipla (argentina, espanhola), que dá luz a obras literárias como a narrativa “Una vez argentina”; relato em que o autor se dispõe a recuperar seu passado argentino submentendo-o a um processo de reinvenção. E é esse não lugar propulsor de identidades multifacetadas e indefinidas, nacionalmente enfraquecidas, que parece ecoar na narrativa *La vida en las ventanas*. A presença, nessa obra, de um narrador protagonista carente de ideologias nacionalistas, tradicionais e específicas, tende a fazer da narrativa a expressão de uma sensibilidade transnacional, desterritorializada, e a inscrevê-la em um imaginário globalizante.

Assinalando as mudanças registradas nas coordenadas culturais da Espanha após a falência do franquismo, aparece, no país, a partir da década de 80, uma gama variada de literatura traduzida em diversas tendências que recebem ou forjam,

desde seu interior, nomenclaturas identificadoras tais como: literatura memorialista³, literatura mutante (afterpop o/y literatura nocillas)⁴, literatura comercial ou tardomoderna⁵. O consistente ingresso em Espanha de um capitalismo de consumo e a conexão do país com as novas tendências culturais delineadas na guerra fria e manifestadas em atitudes simpatizantes do sexo, droga e *rock and roll*, passa a influenciar, por vezes, o imaginário cultural espanhol. A forte repressão das longas quatro décadas vai sendo esfumada também, mediante a presença de uma postura de vida leve e descomprometida, no sentido de estar despojada de preocupação com o social, desligada de ideologias profundas e de utopias políticas ou sociais comprometidas com o coletivo. O campo cultural espanhol também registrará a

³ Nomenclatura utilizada para identificar a tendência ou corrente literária que se afirma na Espanha, mas também em muitos outros lugares do Ocidente, no final do século XX e princípios do XXI. Essa corrente propõe e defende a narração, da forma mais realista e crua possível, de acontecimentos vinculados ao período da ditadura franquista e à guerra civil espanhola, com o propósito de refrescar a memória dos espanhóis sobre o recente e terrível passado. Nota-se, nessa corrente, a presença de uma motivação social que a aproxima das narrativas históricas, essas que se propõem pôr em circulação versões encobertas da história, no intuito de conscientizar a sociedade sobre a necessidade de redefinir o futuro a partir do questionamento do passado. Seria uma tendência literária de orientação moderna, pois visa à conscientização humana, a partir da arte, sobre a necessidade de redefinir o futuro mediante o desprezo do passado e o engendramento de novos valores e perspectivas. No entanto, essa corrente também poderia ser inscrita em um imaginário pós-moderno, uma vez que trataria de colocar em circulação outras faces da história oficial, verdades escamoteadas e, nesse sentido, poderia estar trabalhando na desmitificação do ideal de verdade moderno. Seria, portanto, uma corrente híbrida moderna e pós-moderna ao mesmo tempo. Um exemplo máximo dessa corrente narrativa é *Los girasoles ciegos* (2004), de Alberto Méndez, romance que narra acontecimentos baseados em fatos reais registrados durante a ditadura de Franco e que foi adaptado cinematograficamente por Luis Cuerda, com o mesmo título: *Los girasoles ciegos*. O romance, ao recontar parte da história da Espanha concernente ao período franquista, denuncia o governo de Franco como um regime de barbárie, ou seja, põe em cena a contracara daquela que, por longo tempo, foi considerada a história oficial espanhola.

⁴ Terminologia que identifica um grupo de escritores nascidos em torno da década de 70 e que propõem novas alternativas tanto narrativas como de difusão de suas produções literárias. Segundo Care Santos, crítica do *El cultural*, apêndice do jornal espanhol *El mundo*, os principais e mais destacados escritores da narrativa *Mutante* ou *Nocilla* são: Vicente Luis Mora, Agustín Fernández Mallo, Eloy Fernández-Porta. Os escritores da literatura *Nocilla* ou mutante, conforme o próprio título pressupõe, perseguem uma produção literária incapaz de ser assimilada ou fixada como forma pelo mercado, por isso, seus principais fundamentos compositivos seriam o experimentalismo e a mudança (mutante). Segundo Nuria Azancot, o grupo de escritores mutantes caracteriza-se “por un cierto inconformismo e indignación con el mundo literario convencional. Suelen publicar en editoriales minoritarias. Casi todos tienen su propio blog y lo utilizan no sólo como cuaderno de bitácora, sino como campo de experimentación para sus propias obras de ficción.” (Azancot, 2010). Vale sinalizar que alguns críticos já vêm definindo os mutantes como uma geração literária, nomeando-a como geração mutante, geração nocilla, em virtude do título do romance *Nocilla dream* (2006), de Agustín Fernández Mallo, ou como geração Afterpop, em consequência do ensaio *Afterpop* (2007), de Eloy Fernández Puerta.

⁵ Dependendo de quem enuncia, essa nomenclatura identifica um tipo distinto de literatura. Os integrantes da *Generación mutante*, por exemplo, tratam de literatura tardomoderna ou comercial não somente os famosos *best sellers* ou produtos literários pop no sentido convencional do termo, mas também as manifestações literárias vinculadas a uma tradição narrativa moderna que, sob seus pontos de vista, são sempre as ganhadoras dos prêmios mais importantes da literatura de língua espanhola como o prêmio Heralde de narrativa, por exemplo. Isso porque os *Mutante*, *o nocillas* *o Afterpops* declaram-se totalmente contrários à lógica do mercado. A literatura mutante, por exemplo, parece resgatar um dos mais fortes pressupostos das vanguardas históricas: a ruptura com o mercado mediante o experimentalismo. Nesse sentido, a literatura mutante pode ser pensada como um retorno ou um resgate do espírito artístico moderno.

repercussão dessa postura existencial, e a produção literária explicitará, muitas vezes, as marcas dessa influência.

Segundo Martínez (2002), com a queda do franquismo, com a aproximação dos espanhóis às tendências culturais e existenciais externas, ocasionada tanto pela presença e livre ação dos *media* como pela possibilidade de um trânsito internacional mais intenso e pela instalação de um mercado editorial mais liberal e competitivo, tem origem, em Espanha, na década de 90, a chamada *Generación X*⁶. O que definirá essa geração, cujo expoente é Ray Loriga, será, nos dizeres da autora, “la masiva afluencia de jóvenes narradores surgidos de todas las partes de la geografía nacional.” (Martínez, 2002, p. 28) com interesses declarados em conseguir lucro a partir da produção literária.

A força que essa geração vai ganhando e a intensidade com que vai integrando e redesenhando o cenário das letras literárias espanholas chamam de imediato a atenção dos críticos, estimulando-os a explicar tal fenômeno, a caracterizá-lo e a julgá-lo. Muitas das opiniões e pareceres formulados e emitidos sobre esse acontecimento literário, que redefine, de alguma forma, a condição do escritor no cenário da literatura espanhola e redesenha o público leitor, já que o objetivo é a sua ampliação, alertaram sobre a precariedade dessas manifestações literárias. Parte relevante da crítica, segundo Martínez (2002), tratou de justificá-lo como um leviano e descomprometido fenômeno comercial, vinculado, unicamente, a estratégias de vendas desenvolvidas por editoras que haviam detectado no novo, no impactante e no jovem uma potente fonte de renda.

A presença desta literatura de mercado, recolhida desde os anos 90 sob a nomenclatura *Generación X*, parece ter levado, ainda, muitos críticos espanhóis e hispano-americanos a conjecturar, desde o final do recente século passado, sobre uma possível morte do romance, em consequência da voraz ação da indústria cultural. Essa suspeita da crítica e o desejo de brechar a prática do mercado estão

⁶ O nome *Generación X*, dado pela crítica a esse grupo de jovens escritores espanhóis deve-se à suposta influência recebida do autor canadense Douglas Coupland, quem escreveu, na década de noventa, o tão conhecido e vendido romance intitulado *Generación X*. Esse romance, marcado pela presença de personagens apáticos, descrentes em qualquer possibilidade de revolução social, sem ideologias políticas, mas adeptos de uma vida regida intensamente pelo álcool, sexo, drogas, segundo a crítica espanhola, foi a forte influência dos novos narradores da Espanha. E para a maior parte da crítica, uma má influência, pois estava levando a Literatura Espanhola a abolir o compromisso com o social, aspecto tão marcante nessa literatura desde a guerra civil, e a firmar contrato com um projeto comercial despojado de valores, de ideologias, defensor e afirmador do nada mediante a representação de personagens que aderem a uma espécie de *Carpe Diem* regado a drogas.

explicitados no título dos anais do XIV SIMPOSIO INTERNACIONAL SOBRE LA NARRATIVA HISPÁNICA CONTEMPORÁNEA, realizado em Puerto de Santa María – España, em junho de 2006: “La resistencia de la novela”.

O tema do simpósio e o título dos anais explicitam a preocupação da crítica literária não somente em descrever, qualificar ou classificar a variada e mutante literatura espanhola contemporânea, mas também em clamar pela produção de romances ou narrativas que resistam aos atraentes estímulos do mercado e mantenham o compromisso com um padrão de qualidade que, para muitos críticos, está atrelado ao comprometimento social, moral e humano da arte. Demonstrando certa preocupação diante da intensa presença da literatura identificada como comercial e manifestando o desejo de sinalizar os caminhos adequados para que a narrativa espanhola não perca a qualidade e não se desvirtue de certos atributos que seriam imanentes ao gênero moderno por excelência - o romance -, Maqueada (2007), autor de um dos textos que integram os anais do referido simpósio, sugere que:

en un mundo que impone la idea de globalización y de utilidad, un mundo que defiende al valor tecnológico, que anula el compromiso y vacía de ideología los contenidos artísticos [...] defendamos un tipo de escritura que parte de una experiencia individual y conecta con la sensibilidad colectiva, una novela que lleve a cabo un tratamiento moral de la realidad, que se la explique, que indague en el pasado para entender el presente mediante una evocación crítica de la memoria, una novela que se construya como ejercicio de conocimiento que cuestione la impunidad de poder y luche contra el olvido. (MAQUEADA, 2007, p. 39).

Podemos observar que, para críticos como Maqueada (2007), a veemente influencia do mercado editorial na produção literária espanhola contemporânea estaria prejudicando o fazer romanesco de qualidade e colocando o bom artista e a arte séria em uma encruzilhada. Ou os escritores cederiam aos assédios do capital, apostando na produção de uma arte de entretenimento e destinada, portanto, ao rápido descarte e esquecimento, ou retomariam a postura do artista moderno, do indivíduo que, lutando e atuando contra a excludente ordem econômica do capital, vislumbra a arte como mecanismo simbólico destinado a produzir e a repassar um conhecimento capaz de ser aplicado tanto à existência individual como à coletiva.

Somente recuperando a essência moderna que alimentou o romance e o constituiu, segundo Fehér (1997), em um gênero ambivalente, ou seja, contestador e afirmador dos pressupostos de sua sociedade gestora, é que o romance espanhol

contemporâneo salvar-se-ia, na opinião de Maqueda (2007), do barateamento provocado pela ação de um mercado cultural massivo, que, ao despojar essa manifestação literária de inquietude, converte-a tanto em um mecanismo encobridor dos problemas humanos e sociais como em um meio viabilizador da evasão dos receptores para um mundo alienante e enganoso. Na ótica do autor, a sobrevivência do romance em Espanha depende da resistência do escritor e da arte aos estímulos do mercado editorial que, preocupado com a venda em grandes quantidades, não se interessa pelo desenvolvimento de uma consciência crítica no leitor, mas fomenta sua recreação, sua fuga da realidade.

A solução oferecida por Maqueda (2007) para a resistência do romance espanhol em um contexto em que o mercado passa a influenciar definitivamente a produção literária é a de que o referido gênero recupere a postura crítica, o impulso utópico e de superação da realidade individual e social que marcou a arte moderna e se manifestou expressivamente em correntes como a realista e a naturalista, entre outras. Para o autor, a permanência do romance de boa qualidade depende de sua disposição em conservar ou reavivar a função de criticar a realidade e de expressar possibilidades confiáveis de existência ou impressões “significativas e relevantes” sobre a vida.

A preocupação que estimula a produção crítica de Maqueda parece ter se tornado uma constante para a crítica literária espanhola da atualidade. Em 2010, o escritor e crítico Vicente Verdú retoma a questão do perigo de barateamento a que estariam expostos os escritores e a literatura espanhola contemporâneos, elaborando um decálogo, cujo objetivo central, ao que parece, é estabelecer, ao menos, dez diretrizes indispensáveis à confecção de uma narrativa que almeja ser considerada romance de qualidade. Na concepção de Verdú (2010), para que o romance siga reinando atualmente na Espanha e desempenhe uma “função específica” do gênero nos primórdios desse século, é fundamental que, entre outras coisas, mantenha, cultive, alimente

su habilidad para hacerse indispensable como medio de conocimiento y comunicación peculiar, insustituible en la iluminación y la clase de disfrute que procura. El gusto de la lectura se obtendrá no del artificio argumental, el suspense policíaco, los agentes especiales, los cofres por descerrarar o los misterios divinos, sino de la intensa degustación del texto, sin necesidad de conspiraciones ni extrañas travesías. (VERDÚ, 2010).

Em consonância com Maqueada (2007), Verdú (2010) assinala em seu decálogo que, para o romance manter a qualidade no atual contexto, deve, imprescindivelmente, projetar-se como veículo de conhecimento humano, função essa, que Lukács (1976) e Kundera (2007), entre outros, atribuem ao romance quando tratam de explicar seu lugar e papel na sociedade moderna.

Além disso, para se diferenciar da literatura de má qualidade, a que privilegia o argumento, o suspense, o mistério, o romance contemporâneo, sustenta Verdú (2010), terá, necessariamente, que renegar a uma roupagem linguística comum (instrumental, utilitária, de fins comunicativos ou fáticos - para recordar a classificação de Jakobson). Deverá aspirar, em contrapartida, à condição de artefato linguístico elaborado, apto a provocar deleite por um arranjo discursivo marcado, predominantemente, pelo que Jakobson chamou de função poética da linguagem. Vinculado tanto ao pensamento formalista como ao estruturalista, Verdú (2010) defende, como o fez Barthes em seu ensaio *Le plaisir du texte* (1973), que um artefato literário que se presume ser um romance de qualidade deve, indispensavelmente, projetar-se como uma realidade autônoma, carente de finalidade prática ou de entretenimento, capaz de provocar estranhamento e gozo devido, preponderantemente, a sua tessitura linguística anticonvencional. Notamos, portanto, que a preocupação que conduz Verdú (2010) a traçar parâmetros indicadores da qualidade do romance espanhol contemporâneo decorre, como acontece com Maqueada (2007), da desconfiança no poder deturpador do mercado. E essa desconfiança os conduz a retomar poéticas modernas para que sirvam tanto de dispositivos analíticos e hermenêuticos como de indicadores da qualidade de qualquer manifestação do romance espanhol na atualidade. Tal atitude tende a sugerir que a crítica literária espanhola ainda encontraria dificuldade para lidar com o novo e com a variabilidade e, diante de tal obstáculo, parece retomar parâmetros de avaliação modernos no intuito de ordenar o copioso e diversificado terreno desenhado pela literatura espanhola contemporânea.

Evidenciando as possíveis complicações que a aplicação de parâmetros analíticos consolidados a manifestações literárias inovadoras pode acarretar, os argumentos elencados por Maqueada (2007) e Verdú (2010), embora não se formulem como resposta à produção literária de Neuman, tendem a apresentar incompatibilidade se aplicados a uma obra como *La vida en las ventanas*. Finalista

da VI edição do *Premio Primavera de novela* (2002)⁷, a referida narrativa não parece se apresentar como um veículo que questiona a ordem social e existencial estabelecida no intuito de transcendê-la, nem como um mecanismo que, de forma sobressaliente, exhibe a função poética da linguagem, traços indispensáveis, segundo Maqueada (2007) e Verdú (2010), para que o romance seja considerado bom e apresente as condições necessárias e determinantes para a sua sobrevivência.

O referido relato, constituindo-se a partir de um conjunto de supostos *e-mails* de propósito, aparentemente, informativo ou decorrentes de uma vontade injustificada de expressão do narrador-protagonista denominado Net, tende a exibir as marcas características de uma linguagem informal, cotidiana, simples, típica do gênero textual *e-mail*. *La vida en las ventanas* também não se apresenta como um mecanismo literário questionador da realidade social e dos valores materialistas e desumanos alimentados e difundidos por um capitalismo globalizado, condição indispensável ao romance de boa qualidade, segundo Maqueada (2007). Embora não se encaixe, ao que tudo indica, nos moldes do romance sério e de qualidade defendidos por Verdú (2010) e Maqueada (2007), a referida obra de Neuman também não parece se desenhar como um mecanismo simbólico de entretenimento, encobridor da verdadeira condição do ser, característica típica da literatura de massa e de má qualidade, segundo os referidos teóricos.

La vida en las ventanas tende a produzir assim, um desajuste tanto nos parâmetros analíticos que identificariam um romance de qualidade, defendidos e difundidos por setores influentes da crítica literária espanhola, como nos moldes narrativos estabelecidos pela indústria cultural. Ou seja, essa modalidade de romance que o escritor e crítico literário mexicano Jorge Volpi (2008), alinhando-se ao pensamento de Verdú (2010) e Maqueada (2007), denomina “novela plaga”. O termo novela-plaga, formulado e usado por Volpi (2008), identifica as narrativas que se moldariam segundo os padrões dos *Best Sellers*. Na obra *Mentiras contagiosas* (2008), mostrando-se preocupado com a sobrevivência do romance de língua espanhola de boa qualidade, Volpi (2008) argumenta que:

⁷ O premio foi criado pela editora espanhola *Espasa Calpe* e pela associação espanhola *Ámbito Cultural*, com a finalidade de incentivar a produção romanesca em língua espanhola.

El futuro de la novela parece asegurado: pese a las crisis y las profesías recurrentes, la industria editorial obtiene millones de dólares al año. En cambio, la novela como forma de arte si podría encontrarse cerca de la extinción. El problema no radica en su supervivencia como especie, sino en el potencial triunfo de sus variedades más inocuas. (Volpi, 2008, p. 36-37).

Sob a ótica do autor mexicano, o combate ao romance de má qualidade prepararia o terreno para o reinado do bom romance e seria conseguido mediante a utilização “de las mismas armas de nuestros adversarios: un antivírus. Una comunidad de autores y lectores dispuestos a defender la complejidad – la profundidad y el riesgo- a toda costa. (Volpi, 2008, p. 37). As palavras de Volpi explicitam que a preocupação com o risco de extinção que o romance de língua espanhola de boa qualidade estaria correndo a partir da instalação de uma indústria cultural de massa não se restringe aos pensadores nascidos na Espanha. Tais palavras exibem, ainda, a atitude de uma crítica que, alimentada pela vontade de combater a força do mercado editorial, formula parâmetros de avaliação para a literatura contemporânea mediante a consideração de uma das principais posturas manifestadas pela arte ao longo da modernidade: a oposição ao funcionamento da sociedade capitalista através da representação complexa, sofisticada, profunda e hermética (característica típica tanto da narrativa como da poesia moderna). Não se encaixando, ao que tudo indica, nem nos moldes do romance de boa qualidade nem na modalidade *novela-plaga*, a narrativa de Neuman reclama a delimitação de chaves analíticas que possam promover sua compreensão enquanto fenômeno estético e sensível do mundo contemporâneo.

Semelhante ao que ocorre com o escritor hispano-argentino, o brasileiro João Gilberto Noll inaugura sua carreira ficcional com a obra contística *O cego e a dançarina* em 1980, ou seja, em um momento em que o Brasil começa a registrar profundas mudanças políticas e econômicas que irão alterar as coordenadas culturais do país e abrir passo para o estabelecimento de uma espécie de *boom* artístico delineado pela presença de múltiplas e diversas manifestações literárias, estimuladas, muitas vezes, pelo que se tem denominado, na esteira de Adorno, de indústria cultural. Vários são os motivos ou fatores que, a partir da década de 80, irão fomentar o aparecimento de códigos estéticos que colocam a literatura brasileira da atualidade em consonância com tendências artísticas predominantes nas demais regiões do globo.

Uma revisão dos principais trabalhos críticos que visam à explicação do panorama, ainda em desenvolvimento, da literatura brasileira contemporânea revelará certa conformidade no âmbito do pensamento crítico brasileiro. A maioria dos estudiosos inclina-se a vincular o caráter múltiplo e variável da literatura brasileira atual a fatores de ordem social, econômico e cultural, tais como: a queda da ditadura militar e o definitivo ingresso do Brasil em uma lógica cultural determinada pelo mercado; a forte presença, em virtude de um processo progressivo de popularização, dos meios de comunicação de massa, mecanismos que, entre outras ações, estariam promovendo a difusão de narrativas ficcionais produzidas a partir da imagem (telenovelas e minisséries, por exemplo), capazes de atingir as massas populacionais dos mais recônditos lugares do país e até do exterior.

Pellegrini (2008), investindo esforços no intuito de obter uma compreensão da literatura brasileira produzida a partir dos 80, sustenta que a variabilidade que a caracteriza seria consequência de mudanças nas formas de produção dos bens culturais que começaram a ganhar evidência no período da ditadura militar e que vêm se intensificando até os dias de hoje. O entendimento da literatura brasileira contemporânea, pela ótica da autora, poderá ser alcançado mediante um olhar atento tanto ao passado político recente como para os bens culturais atrelados a essa temporalidade e para sua dinâmica de produção e recepção.

O longo período em que o Brasil manteve-se sob a regência do governo militar acarretou, na visão da autora, mudanças e consequências significativas para a economia do país. Além disso, instituiu formas particulares de comportamentos sociais que não tardaram em modificar sensibilidades humanas que, por sua vez, influenciaram as formas de expressão, produção e recepção artística. A tomada do poder pelos militares, ato ocorrido sob a anuência dos USA, atizou a fúria dos defensores da ideologia constitutiva do pilar oposto ao capitalismo - o comunismo. Atuando no intuito de eliminar o inimigo comunista, o regime militar terminou dividindo, ainda mais, o país em dois blocos políticos e ideológicos. Esquerda (de orientação comunista, socialista, anarquista) e direita (burgueses e militares) travaram batalhas sangrentas que se desenvolveram tanto pelas vias da força física como pelas instâncias do simbólico, através de discursos das mais diversas modalidades, inclusive literários.

Estimulada, em parte, pelo espírito revolucionário e contestatório de uma

grande e significativa parcela de escritores ou produtores de bens simbólicos (militantes de esquerda ou simpatizantes solidários da ideologia comunista), emerge, na época da ditadura militar, uma tendência literária portadora de características formais bem específicas e dotada, muitas vezes, de teor iconoclasta. Guiada por intenções e estratégias cujo foco principal era burlar a censura do regime ditatorial no intuito de difundir ideias antiburguesas ou de denunciar as barbáries e a violência praticadas pelos instaladores e defensores da ditadura e dos interesses capitalistas a ela atrelados, dita tendência literária, segundo Pellegrini (2008) “conteria, inscrita em sua forma, elementos que visam burlar a percepção do censor, tais como alusões, elipses, signos e alegorias, numa espécie de código cifrado que só aos iniciados seria dado deslindar.” (Pellegrini, 2008, p. 39).

A recorrência a armadilhas linguísticas sofisticadas⁸, capazes de driblar o atilado olho da censura, mantinha essa grande tendência literária que se manifestava no Brasil ditatorial emparentada às principais performances da arte moderna. Por um lado, essa vertente artística alimentava-se do potencial crítico alcançado pela arte a partir do romantismo, fator que, em muitos momentos, conferiu à literatura ocidental e, principalmente, à brasileira esse caráter de engajamento fortalecido e realimentado durante o regime militar. Por outro, a necessidade de um trabalho linguístico sofisticado ao ponto de vencer as barreiras da censura, dava origem a artefatos literários que reatualizavam, no âmbito formal, essa tradição estética ancorada em uma alta elaboração discursiva que se instala desde Mallarmé e que, almejando impedir que a classe burguesa consuma a literatura e a descarte rapidamente, aposta em produções literárias constituídas a partir de complexas operações linguísticas no intuito ou de promover reflexão sobre a vida e sobre o mundo, ou de existir e resistir unicamente como arte (arte pela arte). Moldando-se a partir de especificidades formais capazes de denunciar as barbáries do regime e difundir ideias aptas à transformação da sociedade ditatorial em um espaço marcado pela preponderância da igualdade e da liberdade, a literatura que surge na época do Brasil ditatorial e que permanece posteriormente apresenta-se, muitas vezes⁹,

⁸ Vale recordar que, para Pellegrini (2008), narrativas como *Alvorada*, de Osman Lins, *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão e *A festa*, de Ivan Ângelo são exemplos de relatos portadores desses recursos formais sofisticados e aptos a burlar o olho da censura.

⁹ Diz-se “muitas vezes”, porque a literatura de resistência diz respeito àquela parcela da produção literária oriunda de autores opostos ao sistema ditatorial, empenhados na luta contra esse sistema e contra a ideologia

segundo Dalcastagné (1996), como uma atividade cultural “de resistência [...] espaço da dor, lugar onde a memória é resguardada para exemplo e vergonha das gerações futuras.” (Dalcastagné, 1996, p. 25 apud Pellegrini, 2008, p. 39).

Expressão sensível e estética, em muitos casos, de escritores empenhados em denunciar os perversos procedimentos do regime ditatorial, a literatura engajada, na opinião de críticas como Pellegrini (2008), Barbieri (2003) e Villaça (1996), teve seu auge na década de 70. Motivada por ideais revolucionários, esta tendência literária almejou desvelar as barbáries do regime, principalmente, para a classe média, recorrendo não somente a uma linguagem sofisticada e repleta de trampas, mas também a fragmentos de discursos jornalísticos que a imprensa, monitorada muito de perto e sem descuido pela censura, fora proibida de publicar. Desde a distância do exílio, autores reconstituíam literariamente a história do país no intuito de desvelar as faces ocultas do regime, um não dito atroz, desumano. Basta recordar o romance *O que é isso, companheiro* (1979), de Fernando Gabeira, obra em que o autor,

Narra e comenta as asperezas de nossa história contemporânea, interroga o sentido de seus atos e apalpa sua verdadeira face; procura compatibilizar informação jornalística e dados históricos no relato vivo de sua experiência pessoal. Dez anos de História do Brasil vividos por dentro, nos subterrâneos da luta armada, na visão da clandestinidade, no distanciamento do exílio, sob a lente de um discurso irônico-crítico, ressurgem dessas páginas em que se mesclam testemunho, depoimento e denúncia. Vivência, memória, confissão, ficção se acotovelam no espaço textual – “fatia que me tocou viver e recordar”, escreve o autor. (BARBIERI, 2003, p. 82).

Essa modalidade literária, alimentada pelo próprio espírito revolucionário que trava batalhas com a ideologia capitalista, carrega um forte teor crítico e inaugura inovadoras formas de expressão estética que se farão visíveis, ainda, na literatura posterior aos anos 80¹⁰. Nessa modalidade estarão incluídas formas romanescas ora moldadas por códigos estéticos retorcidos e altamente elaborados, conforme destaca Pellegrini (2008), ora assumindo a forma de pastiches compostos a partir de “mesclas de gêneros literários e de múltiplos registros estilísticos”. (Barbieri, 2003, p.

intrínseca a ele e que, mesmo após a queda da ditadura, continuam produzindo obras cujo foco é a denúncia da barbárie, da repressão, da violência referente a esse período. Alguns exemplos dessa tendência literária seriam obras como *Zero*, de Ignácio Loyola Brandão, *Tropical sol da liberdade*, de Ana Maria Machado, *Morangos Mofados*, de Caio Fernando Abreu.

¹⁰ Para Barbieri (2003), vê-se a permanência dessa modalidade literária marcada por inovadoras formas de expressão e portadora de teor político e crítico em autores como João Antônio e José Loureiro.

111). Percebe-se assim, que essa literatura de denúncia, que se instala com força na época da ditadura, abre passo para mudanças formais que repercutirão no próprio horizonte da significação à medida que inauguram, muitas vezes, um encurtamento ou até a diluição entre a instância do histórico, do biográfico, do “real” e do ficcional.

Tais performances literárias emergentes na época ditatorial com o intuito de colocar no centro da cena filões escamoteados da realidade social irão engendrar mecanismos estéticos que, entre outras coisas, promoverão a relativização do “real”, ao trazer à cena outras facetas da história ou do cotidiano, diga-se, o não dito oficialmente. E essa tendência romanesca delineada a partir de um espírito de denúncia e de contestação parece estar, ainda, em plena atividade no Brasil. Basta lançarmos um olhar para uma de nossas obras em questão, *Berkeley em Bellagio* (2002), de João Gilberto Noll, cuja tessitura discursiva constitui-se mediante a fusão de supostos eventos “reais” vividos pelo autor com invenções que chegam a alcançar contornos surreais. Também se faz patente em muitas obras definidas pela crítica, ou autodefinidas pelos próprios escritores, como *Literatura Marginal: uma tendência literária proeminente na contemporaneidade e marcada pela quase eliminação das distâncias entre realidade e ficção mediante discursos que exibem, muitas vezes, na perspectiva de Eslava* (2004), um intenso teor autobiográfico e testemunhal. Nota-se que a escritura do autor gaúcho e as manifestações literárias ditas marginais parecem pagar tributo, na instância formal, embora os propósitos narrativos, por vezes, sejam outros, a essa modalidade narrativa instalada na época ditatorial, confirmando, dessa forma, a tese de Pellegrini (2008), crítica que sustenta que a compreensão da literatura brasileira contemporânea implica, também, a revisão do passado recente, das condições de produção da literatura nessa época e das relações entre literatura e sociedade.

Essa tendência literária refratora de uma postura séria e empenhada do artista, que se desdobra no auge da ditadura fazendo frente a um governo autoritário e de orientação burguesa, deve ser motivo de orgulho, segundo Pellegrini (2008), à medida que carrega o selo de qualidade peculiar aos produtos simbólicos que rechaçam os atraentes esquemas de produção cultural “impostos” pelo mercado, reafirmando e difundindo, em contrapartida, tanto o espírito solidário como a crítica, necessários para a transformação da sociedade em um espaço mais humano, digno e capaz de abranger a coletividade.

A autora, no entanto, chama atenção para outra forte tendência literária que se afirma, no Brasil, durante a época da ditadura. Em sua opinião, tal tendência literária é merecedora de questionamento, já que, em lugar de se projetar como mecanismo de resistência à censura política, denunciando uma realidade bárbara e cumprindo, assim, essa função crítica assumida pela literatura desde os albores da modernidade, cede aos assédios do mercado editorial. É com a ditadura militar, segundo Pellegrini (2008), que firma raízes no país uma vertente literária que, respondendo aos interesses de um mercado cultural sedento de expansão e de lucro, começa a se desvincular de ideologias políticas sólidas e abandonar a condição de artefato cultural empenhado e preocupado com os rumos do homem e da sociedade. Sob a perspectiva de Pellegrini (2008),

A censura, na verdade, não foi apenas uma força geradora das 'narrativas de resistência' à opressão do regime – que efetivamente se configuraram, sobretudo com temas e soluções formais específicas -, mas um elemento adicional, compondo, juntamente com outros, um novo horizonte de produção. Isto porque o estado utilizou a censura como uma faca de dois gumes: de um lado, impediu um tipo de orientação, o de conteúdo político de esquerda, mas, de outro, incentivou aquele que reafirmava o status quo. E, no aspecto mais geral, o da produção técnica de bens culturais, fez com que crescesse e se consolidasse definitivamente a indústria brasileira da cultura, com base em incentivos e subvenções.

Desse modo, durante os anos 70, a despeito da censura, que agia topicamente, os interesses gerais do Estado e dos então novos empresários da cultura passam a ser os mesmos. (PELLEGRINI, 2008, p. 19).

Essa literatura orientada pelo mercado, estimulada por incentivos e subvenções do governo, reprodutora do *status quo*, uma vez que o regime militar marchava ao som dos instrumentos do capitalismo ofertados pelos Estados Unidos, na opinião da autora, irá originar a mais forte das tendências literárias predominantes no Brasil até o momento (princípios do século XXI). O fazer ficcional estimulado pelo mercado que se implantou durante a ditadura intensifica-se, segundo a autora, posteriormente à queda do regime e vem exigindo do escritor e de seu produto artístico uma única e questionável função: divertir, entreter o público leitor, desviar sua atenção tanto de questões políticas e sociais que definiriam os rumos da nação brasileira quanto de indagações concernentes ao sentido do existir humano. É a partir do governo militar que se instalará, no Brasil, a cultura do mercado do livro, fenômeno profundamente negativo, na opinião de Pellegrini (2008), uma vez que dará origem a uma vertente ficcional muito em voga no

presente, mas distanciada, em definitivo, da grande tradição literária nacional, que, desde o Romantismo, assumiu uma postura de engajamento político ao participar ou tentar participar ativamente da construção política e ideológica da nação.

O que Pellegrini (2008) sustenta, demonstrando assim, afinidade com o posicionamento crítico dos autores espanhóis Verdú e Maqueda, é que a rendição dos escritores aos assédios de um mercado editorial (muito estimulado durante o período militar e consolidado após a falência deste regime no Brasil) produz a diluição de uma tradição literária que esteve comprometida com um projeto de nação mais igualitária e que sempre apostou na força crítica da palavra, ora recorrendo a tremendas e caudalosas doses de experimentalismo, ora lançando mão de uma linguagem localista e de inclinação fática. Conforme a autora,

Se grande parte da literatura produzida nos anos 70 ainda se caracteriza pela crença no poder da palavra, na sua “função” potencial de transformar as estruturas sociais, de revelar a “realidade brasileira” injusta e desigual, inclusive no campo, e também por um certo teor artesanal da sua fatura, que ainda comportava experimentalismos formais individualizantes, a das décadas subsequentes terá muito mais afinidades com a pressa do mercado, com a fungibilidade do universo das imagens eletrônicas e com as novas formas de comunicação global, que, aos poucos vão eliminando qualquer inquietação a respeito da convivência ou não entre nacional e importado – entre “campo” e “cidade” -, desde que agora tudo se define em termos globais. [...] Assiste-se, também, ao surgimento da busca de inserção no mercado, inclusive internacional, o que implica transformações significativas do código estético-literário, que aos poucos incorpora como naturais - com as habituais exceções- descuidos, mesmices, obviedades e redundâncias na fatura, em busca de leitores cada vez mais apressados e interessados nos derivativos que a televisão oferece. (PELLEGRINI, 2008, p. 20).¹¹

Podemos constatar, a partir do fragmento, que, para Pellegrini (2008), a literatura brasileira contemporânea, que mantém afinidade com os códigos expressivos e conteúdos de programas veiculados pelos *media*, e que estaria disposta a atender um público leitor privado de tempo para a reflexão ou indisposto a gastar significativas parcelas temporais para exercitar o pensamento e aprender não passaria de mesmice ancorada nas tendências de um mercado cultural internacional de orientação consumista, cujo foco é a produção do entretenimento, a provocação do fruir das emoções em dose máxima.

Uma leitura do campo literário brasileiro contemporâneo, orientada pela

¹¹ Vale recordar que a autora não cita obras e autores ao tecer essa argumentação.

perspectiva defendida por Pellegrini (2008), ou embasada na aplicação dos arcabouços críticos estabelecidos por Verdú (2010) e Maqueada (2007), poderia gerar suspeita sobre a qualidade da literatura produzida por escritores como João Gilberto Noll, Patrícia Melo, e muitos autores de obras que se identificam pela terminologia Marginal. O questionamento da qualidade e da legitimidade da obra de Noll poderia decorrer do fato de suas narrativas não exibirem qualquer afinidade com um projeto literário disposto a transformar estruturas sociais ou a revelar as contradições profundas da “realidade brasileira”. Noll, embora não explicita vínculos profundos com um mercado cultural de massa, é o exímio autor de narrativas curtas, formalizadas a partir de uma linguagem concisa, econômica, de matizes cinematográficos e aptas, por esse motivo, a responder potencialmente aos anseios de um público apressado ou carente de tempo. Tal característica, na ótica de Pellegrini (2008), poderá corresponder a um índice de má qualidade da literatura, pois refletiria sua vinculação à literatura mercadológica, essa modalidade literária carente de comprometimento social e humano e propulsora do que se poderia chamar, seguindo a ótica da autora, de anestesia mental decorrente do consumo de fórmulas e conteúdos repetidos (*mesmice*).

Escritores como Patrícia Melo também poderiam ser colocados sob suspeita. As obras da autora, ao darem forma a experiências e ações matizadas por intensas doses de violência, por meio de uma linguagem cinematográfica, agressiva e crua, não aparentam ser produto de um espírito ou sensibilidade voltados para a transformação da sociedade brasileira em uma realidade mais justa e igualitária. Além disso, como é de conhecimento, a escritora reconhece a influência¹² de Rubem Fonseca em sua produção, assumindo, dessa forma, aderir a fórmulas repetidas (*mesmice*, na perspectiva de Pellegrini) e interceptadoras de uma escrita artesanal moldada sob a medida de experimentalismos individualizantes dispostos e aptos a dar prosseguimento à “tradição da ruptura”, característica, segundo Octavio Paz (1996), da arte moderna, talhada sob a influência do espírito do progresso e da superação.

A copiosa presença da literatura marginal, essa produzida por indivíduos

¹² Esse reconhecimento da autora pode ser vislumbrado em uma entrevista realizada por Sérgio Miguez com Patrícia Melo disponível em: <http://www.revistadacultura.com.br:8090/revista/rc38/index2.asp?page=entrevista> Acesso 20 mar. 2010.

periféricos e que expressa, ficcionalmente, as pouco notáveis experiências daqueles indivíduos que, no binômio centro – periferia, produzido pela dinâmica capitalista, ocupam uma posição à margem do centro, também poderia ter seu valor e legitimidade questionados se abordada mediante parâmetros críticos como os que tende a propor Pellegrini (2008). Além de serem impulsionados, na ótica da autora, por um sedento mercado cultural, os códigos estéticos da literatura marginal, quando comparados à alta tradição experimental correspondente a um representativo filão da literatura moderna poderão exibir o descuido, a falta de polimento típica dos códigos linguísticos periféricos e distanciados dos meios expressivos da chamada alta cultura.¹³

Na esteira de Pellegrini (2008), a literatura dos anos 70, essa que, em sua opinião, agrega qualidade e valor pelo fato de manter um comprometimento com a sociedade e por se expressar a partir de códigos literários constituídos por um cuidadoso e complexo trabalho com a linguagem, encontrava espaço de projeção e atuação em virtude do Brasil, em consonância com o mundo, apresentar-se, em tal momento, como uma esfera atravessada por um campo de forças opostas, que dava origem, por sua vez, a intensas e profundas disputas políticas e ideológicas: a guerra entre ideologia capitalista e comunista. A queda da ditadura na década de 80, não significa, dessa forma, apenas a ruína de um regime autoritário e a conquista de uma liberdade sonhada e projetada pela esquerda ao longo de décadas. Exprimirá também, a vitória do capitalismo sobre o comunismo, conquista que se consolidará em nível mundial, pouco depois, com a simbólica queda do muro de Berlim.

A extinção da ditadura no Brasil, regime cuja finalidade última, ao que parece, era impedir a disseminação do comunismo, ou seja, viabilizar a expansão ou a afirmação do capitalismo de consumo de massas, expressa, entre outras coisas, a vitória do capital e o enfraquecimento ou a desfuncionalidade desta coluna de forças que mantinha batalha com o inimigo mercadológico. Com o fim do regime militar

¹³ É de suma importância recordar as colocações de Eslava (2004) a respeito da postura de muitos críticos em relação à literatura marginal. Segundo o autor, o questionamento da literatura marginal por muitos setores da crítica literária dita culta, de opinião representativa e privilegiada, já que detentora do capital simbólico necessário para legitimar ou deslegitimar o literário, é justificada porque a referida vertente literária vestiria uma roupagem que expressa um “deficitário e quase primário domínio [...] dos códigos e das linguagens mais importantes da modernidade estética, com o que suas produções não conseguiriam atingir transcendência e valor plenamente artísticos.” (Eslava, 2004, p. 36). Na opinião de Eslava (2004), o questionamento da literatura marginal em virtude de uma suposta carência de esteticidade corresponderia a uma atitude que não revela um esforço para entender o fenômeno.

também se desfaz, no país, o pilar repressor contra o qual a literatura engajada e experimental travava um combate de dimensões amplas e em prol da construção de uma realidade supostamente mais igualitária. Diante da nova situação social, essa definida pela vitória do capital, que colocará os países latino-americanos em consonância com a economia e a ideologia imperantes no globo, a literatura empenhada, de orientação ideológica esquerdista, perderá - essa é impressão que fica - força, função e, talvez, a capacidade de impactar.

O gesto de chamar para a luta, conscientizar sobre as desumanas e bárbaras ações e consequências do capitalismo já não poderá ser vislumbrado como uma ação eficiente, posto que o inimigo venceu. Se o fazer literário empenhado, a partir da década de 80, carecerá de estímulo diante da sensação de impotência gerada pela vitória do capitalismo, será que ainda se justificaria um projeto literário nos moldes defendidos por Pellegrini (2008)? Ou seja, seria pertinente, diante da nova conjuntura social e existencial desenhada posteriormente à queda da ditadura e do muro de Berlim, esperarmos e reclamarmos, enquanto críticos, a continuidade de uma literatura estimulada pelo mito da construção de um coletivo humano igualitário e justo, atrelado a um pensamento universalizante?

Ao que tudo indica, parece já não ser possível, a partir dos anos 80, pensar o Brasil e o mundo a partir do clássico binômio moderno capitalismo-comunismo, vinculado a uma tradição de pensamentos, gestos e ações de corte dialético. Com a queda do regime militar, o Brasil, em consonância com o mundo ocidental, ingressa em um tempo, conforme atesta a poética letra de Cazuza, de ilusões perdidas. O que sobrou da grande, confiante e sangrenta batalha foi a permanência dos inimigos no poder, a manutenção de uma conjuntura que produz, no mínimo, desolação. Nesse momento, à arte, mecanismo estético que exibiu, muitas vezes, um impulso de combate no interior de uma sociedade de corte moderno, parece lhe restar, como máxima expressão de contestação, o canto da desgraça, a recontagem de uma história falida, o recolhimento dos fragmentos do passado, a difusão de múltiplas vozes marginalizadas pelo sistema, mas sem contar com a possibilidade utópica de denunciar para construir uma realidade mais humana, igualitária e de abrangência coletiva. O inimigo, agora na pele do mercado, ocupa a posição de mando, delimitando, é certo, outras formas de expressão literária, mas anulando, talvez de forma generalizada, a possibilidade de um projeto literário amplo e vinculado a uma

ideologia coletiva, revolucionária.

Mas se a literatura de denúncia, cujo foco seria delatar uma realidade desumana, contraditória ou arbitrária para conscientizar o espectador sobre a necessidade de construção de um mundo mais humano ou prescrever caminhos que conduziriam o homem a um reino igualitário, estaria perdendo sua centralidade na atual conjuntura, quais seriam as possíveis trilhas para a literatura brasileira contemporânea? Suspeita-se que muitas: escrever para atender ao mercado, não há como negar, mas também para pôr em circulação vozes subalternas, para viabilizar a representação de microrrealidades sociais e culturais, para o escritor constituir mundos a partir da linguagem e usufruir, livremente, da condição autônoma do artista alcançada, segundo Habermas (2004), na modernidade, mas, muitas vezes, engessada em função do envolvimento do artista e de seu fazer em projetos revolucionários de ampla abrangência coletiva (Kundera, 2007).

E são esses os aparentes rumos que a literatura brasileira contemporânea tem tomado depois da queda do regime militar. Direções que, a partir dos anos 80, irão engendrar um cenário literário diverso, móvel e, segundo Nizia Villaça (1996), até paradoxal, em decorrência da explosão de múltiplas ideologias e sensibilidades que o mercado global de consumo, respaldado pelos meios de comunicação de massa, põe em cena. Diante do anestesiamiento do espírito de luta, que vislumbrava o futuro como tempo de consolidação de uma nação mais igualitária, o Brasil tende a entrar em conexão com a realidade global mediante o monopólio de um capitalismo transnacional que se reproduz e se mantém respaldado pelos meios de comunicação de massa. O sentimento de impotência em relação à possibilidade de transformar a sociedade em uma realidade homogênea e igualitária, tanto do ponto de vista econômico como cultural, aliado a um estilo de vida veloz, que aposta na realização humana a partir do consumo exacerbado de produtos, parece alterar a sensibilidade e a percepção do mundo e, conseqüentemente, o fazer artístico. A forte presença de um mercado cultural e dos *mass media* tende a trazer para o centro da cena, e cada vez com mais intensidade, tanto o periférico mundial como o local.

O mercado das comunicações, interessado em ampliar o público e forçar o consumo, põe em circulação, conforme atesta Vattimo (1992), um repertório inesgotável de culturas e fabrica realidades até paradoxais. No entanto, as

consequências disso podem não ser unicamente negativas, conforme sugere Pellegrini (2008). Em consonância com Vattimo (1992), autor que argumenta que a multiplicidade de informações sobre o mundo, propiciada pelos *media*, pode gerar a percepção de que o universo é criação humana, de que o saber é uma “construção histórica” (Villaça, 1996, p. 162), é possível suspeitar que as várias facetas sobre o mundo trazidas à tona e postas em circulação pelo capitalismo de consumo poderia propiciar, à medida que diluiria a ideia de verdade absoluta, a liberdade de expressão, o trânsito do ser humano de uma esfera cultural para outra, a consagração do múltiplo, evitando, em consequência, a condenação do diferente, decorrente de visões do mundo e ideologias unificadoras e dicotômicas. Se partirmos de tal perspectiva, poderemos lançar outro olhar para a literatura brasileira atual: poderemos vislumbrar a multiplicidade e a diferença que a marcam como formas de expressão resultantes de uma nova conjuntura social e ideológica emergente no Brasil a partir da queda do regime ditatorial. Visualizar essa conjuntura social como uma porta que coloca o país em conexão com o mundo e que anula a possibilidade de pensar a realidade brasileira a partir de um imaginário nacionalista e dicotômico poderá engendrar dispositivos de análise e de interpretação da literatura mais abrangentes e, conseqüentemente, mais afinados à variabilidade que caracteriza a literatura brasileira contemporânea.

Essa tende a ser a abordagem de Nizia Villaça predominante na obra *Paradoxos do pós-moderno* (1996), espaço de reflexão em que a autora investe esforços para explicar que a literatura brasileira, posterior aos anos 80, compõe um cenário literário paradoxal em função de ser produto de um imaginário pós-moderno que coloca o Brasil em conexão com o mundo ocidental. Na perspectiva de Villaça (1996), no Brasil,

A partir da segunda metade dos anos 80, e sobretudo no final da década e início dos 90, acentua-se uma postura de enfrentamento do contemporâneo na sua complexidade. Passada a primeira euforia pós-regime autoritário, os anos 80 se inauguraram com um certo ar predominantemente high tech um yuppismo que inventa o país a altura do concerto mundial das nações. [...] a literatura navega na intertextualidade, no pastiche, num universo telereal de fronteiras diluídas entre o real e o ficcional [...]. Vivência da crise da questão política, ética, artística, por uma subjetividade que se volta para a história, para o nacional, a cidadania, sem os radicalismos nascidos dos pensamentos polarizados. Crise da representação, da valorização, simultânea à procura de uma linguagem que reflita o multiculturalismo, que mantenha as diferenças retraindo sempre os pares distintivos. (VILLAÇA, 1996, p. 157-158).

A autora, em suma, reconhece o cenário cultural brasileiro contemporâneo como uma esfera múltipla, atribuindo a sua variabilidade não somente ao império do mercado editorial, conforme sugere Pellegrini (2008), mas também à definição de novas condições de produção cultural posterior à queda do regime bem como à delimitação de uma nova posição do ser em relação ao entorno e ao mundo, decorrente da diluição de um pensamento político e ideológico polarizado. Nesse sentido, é possível entender a literatura como expressão de desigualdades. Mas, não mais como um objeto simbólico engajado ou a serviço de amplas e profundas revoluções sociais ancoradas na grande narrativa da modernidade: aquela que, utopicamente, sustentava que a busca do progresso e do conhecimento viabilizaria a emancipação humana e coletiva.

Partindo do pressuposto de que, com a queda da ditadura militar, Espanha e, posteriormente, Brasil passam a fazer parte dessa lógica mundial estabelecida pelos meios de comunicação de massa e por um capitalismo transnacional, tratar-se-á de pensar as obras *La vida en las ventanas* (2002), de Andrés Neuman e *Berkeley em Bellagio* (2002), de João Gilberto Noll, como possíveis expressões literárias de uma sensibilidade contemporânea que, delineando-se mediante a falência das principais crenças e princípios que arquitetaram a época moderna, estariam marcadas por um sentimento de impotência humana em relação à lógica operacional do cosmos social e ao desenrolar da sua história. Isso, porque tanto o relato de Noll como o de Neuman parecem corresponder a produtos de linguagem constituídos por narradores protagonistas que manifestam uma consciência aguda sobre a condição finita do ser e que se mostram totalmente céticos em relação a qualquer projeto utópico e coletivo. Ditas narrativas assemelham-se a artefatos simbólicos resultantes da constatação definitiva de um conhecido fenômeno, que, já no século XIX, alguns filósofos renomados optaram por denominar como “a morte de Deus”. Apresentando, também, narradores protagonistas que “não têm destino” (Villaça, 1996, p. 108) e que não dispõem de orientação política, não levantam bandeiras, não travam “confronto com o mundo e com os outros” (Villaça, 1996, p. 108), as referidas narrativas de Noll e Neuman exibem uma aguda divergência em relação a um grande projeto romanesco da modernidade e que se fez patente na literatura brasileira e espanhola ao logo dos séculos XIX e XX: o realismo social de influência

européia, idealizado por um filão de artistas revolucionários, cujo principal propósito, conforme assinalou Benjamim (1978, p. 230), coincidia com o desejo e a tentativa de “politizar a arte”.

Considerando os descompassos que as mencionadas obras apresentam em relação a grandes modelos narrativos consagrados pela modernidade e que repercutem nos pressupostos analíticos desenhados e utilizados por certos setores da crítica literária espanhola e brasileira contemporânea, é possível conjecturar que essas duas obras correspondem a expressões literárias cujos estímulos criadores já não seriam os mesmos que alimentaram o fazer artístico na modernidade, pois o que estaria no cerne da atualidade já não seria um pensamento utópico de corte coletivo e universalizante. Assim, a compreensão de ambas narrativas estaria, é provável, exigindo parâmetros avaliativos divergentes daqueles estabelecidos na modernidade, os quais estariam sendo reatualizados por certos filões da crítica literária, exemplificados por críticos como Pellegrini, Verdú, Volpi e Maqueda.

Almejando averiguar tais conjecturas, buscar-se-á, a seguir, caracterizar e compreender essa conjuntura social, existencial e espiritual contemporânea, que tem sido denominada por muitos estudiosos de pós-moderna, tardomoderna, etc., no intuito de mostrar que, nesse contexto, a possibilidade de o romance continuar exercitando-se segundo os ritmos expressivos e estruturais que inaugurou e adotou ao longo da modernidade estaria diminuída. Pretende-se, também, desvendar quais os motivos que levariam o romance, na atual conjuntura, a se distanciar das principais performances assumidas por este gênero literário ao longo do período moderno. Em seguida, analisar-se-á as referidas obras com a intenção de explicitar que ambas correspondem a possibilidades expressivas do romance no atual contexto social do Ocidente e que, sendo assim, elas resistiriam a qualquer ato analítico ou hermenêutico realizado através de parâmetros avaliativos ancorados em um imaginário moderno.

2 A CONDIÇÃO CONTEMPORÂNEA: IMPLICAÇÕES PARA O GÊNERO ROMANCE

*Deus está morto
Marx está morto
eu estou morto
vou enterrar os três
depois de amanhã*

(Nicolas Behr)

É consenso, para os estudiosos do romance, que a ascensão deste gênero literário está intimamente relacionada ao surgimento do que se denomina Era Moderna. Octavio Paz (1976, p.42), retomando a Jacobo Burckhardt, sustenta que “la épica de la sociedad moderna es la novela.”, evidenciando que a compreensão do sentido artístico deste produto simbólico, bem como o entendimento das possíveis relações estabelecidas entre este gênero literário e os seres humanos que o produzem e o recebem, depende da abrangência das suas diversas relações com a modernidade. A consideração do argumento do autor pode suscitar, hoje, inquietações ao estudioso do romance. Como é sabido, desde as últimas décadas do século XX, parte do pensamento ocidental vem insistindo em proclamar o fim da modernidade mediante o apontamento de uma série de ocorrências de caráter econômico, tecnológico, político, social, registradas a partir da segunda grande guerra, as quais estariam, supostamente, alterando o panorama moderno. A circulação desse argumento sinalizador do fim da modernidade traz consigo o seguinte questionamento: seria ainda, a atualidade, um tempo favorável à manifestação do gênero romance?

A procura da resposta poderá ser iniciada mediante uma sondagem da condição social contemporânea, diga-se: a que teria começado a se definir a partir do término da segunda grande guerra, data que inauguraria, para muitos estudiosos, um processo de despedida da modernidade. Considerando que a demarcação

cronológica pode resultar uma ferramenta profícua quando usada para localizar acontecimentos ou fatores extraliterários capazes de influenciar a produção cultural em um determinado momento, buscar-se-á visualizar as marcas socioculturais inerentes ao período que teria iniciado com a finalização do grande acontecimento bélico, no intuito de ensaiar uma resposta para tal indagação.

A tarefa, desde já, não configura atividade simples. As tentativas de compreensão e caracterização da dinâmica social e cultural contemporânea têm originado uma variada gama de posicionamentos e terminologias, tais como: pós-modernidade, tardomodernidade, modernidade tardia, pós-modernismo. Tal variação terminológica explícita, entre outras coisas, a dificuldade encontrada no processo de sua compreensão e conceituação, o que alude, por sua vez, à complexidade intrínseca ao tecido social do Ocidente que teria começado a se conformar a partir da segunda metade do século XX e que se solidificaria posteriormente. Conforme Giddens (1991),

Hoje, no final do século XX, muita gente argumenta que estamos no limiar de uma nova era, a qual as ciências sociais devem responder e que está nos levando para além da própria modernidade. Uma estonteante variedade de termos tem sido sugerida para esta transição, alguns dos quais se referem positivamente à emergência de um novo tipo de sistema social (tal como a 'sociedade de informação' ou a 'sociedade de consumo'), mas cuja maioria sugere que, mais do que um estado de coisas precedente está chegando a um encerramento ('pós-modernidade', 'pós-modernismo', 'sociedade pós-industrial' e assim por diante). (GIDDENS, 1994, p. 3)

As palavras do autor assinalam o alvorecer de um consentimento, por parte de muitos estudiosos, no final do século XX, sobre o registro de mudanças sociais no Ocidente. Ditas mudanças seriam visíveis em uma tessitura social tramada pela presença, ação e operação de dispositivos tecnológicos (tecnologia da comunicação) e econômicos (capitalismo de consumo de massa) diferenciados dos que imperaram ao longo da modernidade e que, conseqüentemente, estariam alterando a forma e a coloração da paisagem social contemporânea. Para Giddens (1994), trata-se de um período de transição que, em função de não estar fechado nem distanciado, gera pontos de vista divergentes. Uns encaram a fase histórica olhando-a enquanto tempo de encerramento de uma etapa social, a da modernidade e, assim, vislumbram a contemporaneidade com a negatividade atrelada, muitas vezes, à sensação de fim. Outros, porém, abordam o suposto novo momento

focalizando positivamente as novidades por ele apresentadas, a saber, o reinado da tecnologia da informação e do consumo generalizado.

As controvérsias acerca de dito momento estão registradas no clássico livro intitulado *O debate modernidade – pós-modernidade*, que circulou nas últimas décadas do século XX e que, recentemente, em 2004, foi reeditado sob a organização de Nicolás Casullo. A instalação do debate, cujos textos principais deram origem ao livro, evidencia, por um lado, que a visualização do contexto contemporâneo, o levantamento de suas marcas, terá que ocorrer mediante diferentes e contraditórias lentes. Por outro, parece sinalizar que mudanças significativas vêm sendo registradas no sistema social a partir da segunda metade do século XX e que, se quisermos vislumbrar o comportamento da esfera cultural para verificar as possibilidades de manifestação do gênero romance nesse contexto, é para esse terreno, marcado por mudanças e focalizado a partir de diferentes perspectivas, que teríamos que direcionar o olhar.

Considerando-se que o campo cultural, onde se inscreve a produção romanesca, pode manter vínculos tanto com a visão do mundo predominante em determinado tempo como com os campos político, econômico e social, a identificação das prováveis mudanças registradas no contexto ocidental a partir do pós-guerra poderá esclarecer os fatores que animariam a produção romanesca desse período. Sendo assim, o caminho mais adequado parece ser o de evitar o adentramento em controvérsias terminológicas e de tentar localizar os elementos de caráter econômico, cultural e espiritual que contribuem para a definição dessa fase do mundo ocidental que, pela proximidade, podemos denominá-la contemporânea.

Parece pertinente, dessa forma, partir das considerações de Casullo, quem elabora o prefácio do clássico *modernidade–posmodernidad: edición ampliada y actualizada (2004)* e tende a dispor, portanto, de uma articulada visão do tema a partir da leitura dos principais textos que conformaram o debate e compõem o livro. Abordando a contemporaneidade como um momento de encerramento de uma fase e lançando mão do termo pós-modernidade para identificá-la, o autor argentino afirma:

Aunque él termino posmodernidad remite a un variado número de posturas que van desde la filosofía hermenéutica, experiencias estéticas y diseños arquitectónicos, hasta ciertas modas de la industria cultural, su argumento más categórico, reconociendo el riesgo de simplificarlo, es el que señala el

agotamiento de los grandes relatos legitimadores. La posmodernidad sería una época en que los occidentales asistirían al agotamiento o la pérdida de legitimidad de aquellas narraciones que operaran en términos de filosofía de la historia postulando un futuro humano emancipador, anunciando el derrotero humano como un proceso ascendente hacia la libertad de pueblos y hombres y la soberanía de la igualdad, confiriendo a la razón humana la condición de ente descifrador de la verdad humana y cósmica. (CASULLO, 2004, p. 21)

Na esteira do autor, esse tempo contemporâneo corresponde a uma época marcada pelo enfraquecimento ou a esfumação da crença nas grandes narrativas utópicas da modernidade manifestadas em várias correntes filosóficas. Também seria corolário da entrada em cena de uma desconfiança no futuro como tempo de plenitude. Tratar-se-ia, então, de um tempo em que os homens já não se orientariam pela confiança no porvir e no potencial emancipador da razão, crenças essas que originaram os grandes relatos da modernidade: aqueles que arrastaram multidões e viabilizaram revoluções sociais sob a promessa alentadora de um futuro promissor e emancipador para todos os povos (comunismo, por exemplo). Se o que caracteriza a contemporaneidade é o descrédito desses grandes discursos emancipacionistas e universalizantes, que colocavam a razão e a revolução no centro de operação e ação, é possível abordar este tempo como aquele em que uma forma de percepção do mundo e de entendimento da existência perde sua hegemonia, permitindo a projeção ou o aparecimento de outras concepções acerca do ser e do universo. Ou seja, tratar-se-ia de uma época em que os seres, em lugar de apostar no futuro e na razão como meio de emancipação, questionariam a possibilidade da concretização de uma história manifestada em uma trajetória temporal capaz de exhibir a evolução geral da humanidade e apontar o futuro como horizonte de perfeição.

Nesse sentido, Vattimo, na obra *A sociedade transparente* (1992), enfocará a contemporaneidade como a época que emerge com o fim da modernidade, entendendo essa última como uma fase histórica alimentada pela ideia geral de progresso¹⁴ e fé na existência de uma história unitária que espelharia o transcurso progressivo do homem rumo ao alcance de uma condição de redenção total. Na perspectiva do autor,

¹⁴ É importante recordar que Vattimo (1992), ao conceituar a modernidade, define-a como a época em que o novo se tornou valor essencial. Isso, porque o novo, no âmago do imaginário moderno, implica sempre a superação do antigo ou do recente, expressando, portanto, progresso.

a modernidade [...] termina quando – por múltiplas razões- já não parece possível falar de história como qualquer coisa de unitário”. [...] A crise da idéia de história traz consigo a da idéia de progresso: se não há um curso unitário dos acontecimentos humanos, também não se poderá sustentar que eles avançam para um fim, que realizam um plano racional de melhoramento, educação, emancipação. (VATTIMO, 1992, p. 8-9).

Pelas vias do filósofo italiano, a contemporaneidade corresponde a um tempo de assimilação da falência das grandes utopias modernas. Em consequência, o futuro deixa a condição de lapso temporal prometeico e fundamentador da existência. E será essa espécie de sentimento de descrédito no futuro e nas grandes utopias redencionistas que dará impulso, na ótica de Casullo (2004), à configuração de outra forma de pensamento que vislumbrará, entre outras coisas:

un sujeto vaciado de potestades, y fenecido de consciencia autónoma, un progreso material que agudiza las diferencias materiales y los futuros oscuros, un saber científico que ya no puede dar cuenta de las potencias para barbarizar la historia. La realidad concreta explicita un mundo donde las profecías modernas no se concretaron, más aún que en gran parte estampan exactamente la contracara de los discursos. Las antípodas de los textos fundadores. (CASULLO, 2004, p. 22)¹⁵.

Fundando-se, na percepção do autor, sob os escombros do imaginário utópico e prometeico que predominou nos tempos modernos, a contemporaneidade agrega percepções existenciais que originam práticas e experiências humanas carentes de impulso de superação social e existencial e carregadas de intensidade, porque estão despidas de profundidade e de sentido teleológico (Jameson, 1997). Ao perder a condição de tempo de realização humana e ao guardar, em contrapartida, a morte, a catástrofe, o insuspeitável ou o nada, o futuro deixa de ser o lapso orientador da existência. A contemporaneidade descortina-se, assim, como a

¹⁵ Para citar algumas ocorrências concretas que elucidam o pensamento de Casullo (2004), basta recordar a tecnologia atômica e a técnica bélica. Em lugar de figurarem como possibilidades de emancipação humana, impuseram-se, a partir da segunda grande guerra, como atentados constantes e em massa contra a vida. O recente terremoto ocorrido no Japão testemunha, e com muito crédito, que a ciência e a técnica, em lugar de emancipar os homens da natureza, podem produzir efeitos contrários: torná-los muito mais desprotegidos e ameaçados ante qualquer manifestação imprevisível do entorno natural. Os meios de comunicação exibiram a insignificância do homem e os perigos trazidos pelo avanço científico e tecnológico diante dos movimentos imprevisíveis, tanto em grau de intensidade como em velocidade, da natureza. Nesse sentido, confirma-se a tese de Vátimo explicitada na obra *A sociedade transparente* (1992). Nesse livro, o autor sustenta que os *mass media*, buscando informar sobretudo aquilo que ocorre no mundo, tornam o mundo menos transparente e a existência mais obscura, justamente porque diluem a iluminada crença na possibilidade redencionista da ciência e da razão. Dessa forma, pela tônica do autor, o ser humano, na contemporaneidade (pós-modernidade), ao contrário do que afirmava o pensamento moderno, volta a se deparar com a intransparência gerada por uma dinâmica vital, social e natural, que se mostra cada vez mais contingente e imprevisível.

época do império da valorização do presente, como o tempo em que a realização, estando atrelada ao instante, dá luz, predominantemente, a práticas humanas e a ações que, apresentando prazo de validade mínimo, obliteram a instalação de sentimentos perenes, asfixiam o trabalho da memória. (Jameson, 1997).

De outro modo, poderíamos abordar a época atual como uma fase em que o homem ocidental estaria tomando consciência, conforme precocemente anunciava Nietzsche, de que as grandes verdades da modernidade não passariam de fabulação. Essas verdades da modernidade, agora reconhecidas como fabulações, atribuíam uma justificativa para a vida humana e promoviam uma maneira particular e moderna de os homens se relacionarem com o tempo, com o espaço, enfim, com o mundo. Adotando o pressuposto de “que os significantes da superfície material do mundo nunca são suficientes para expressar toda a verdade presente na sua profundidade espiritual” (Gumbrecht, 1998, p. 13), o homem moderno guiou-se pela ideia de que o fundamento da existência não correspondia a um dado a priori, mas que existia uma “verdade última do mundo” que, quando “extraída pelo sujeito” (Gumbrecht, 1998, p.13), propiciaria sua emancipação.

A grande certeza orientadora do homem na modernidade coincidia, dessa maneira, com a fé na existência de verdades emancipadoras possíveis de serem desveladas pela razão. O futuro, para o ser moderno, era entendido como o receptáculo das realizações humanas, dos sonhos individuais e sociais, carregando importância absoluta e se tornando o lapso temporal organizador da vida e da experiência individual e coletiva do presente. Percebendo o desdobrar da vida, a instância material externa a ele como terrenos a serem desvelados e desbravados, o sujeito moderno mantinha uma relação tensa ou de oposição com o mundo (Rosenfeld, 1976) e vislumbrava o porvir como o tempo da plenitude.

Quando se considera, seguindo a esteira de Casullo (2004) e Gumbrecht (1998), que a nova conjuntura social e existencial que irá se entronizar mais ou menos a partir da segunda guerra mundial, “coincidiría con el ahondarse de la existencia pautada en la relación tensa entre el yo y el mundo, en el ansia del conocimiento del presente y en la espera de un futuro provisor.” (CASULLO, 2004, p. 22), constata-se que o período contemporâneo guarda percepções sobre o ser e sobre o mundo divergentes das predominantes na modernidade. As relações dos homens com o tempo e com o entorno e a abordagem do conhecimento agora são

outras. A percepção do homem, segundo Crespi (2004, p. 166-167), vem sendo afetada e moldada pela descrença “en la existência de una verdad y en la posibilidad de una redención definitiva (de tipo ultraterreno o histórico).” O que ganha relevância, em contrapartida, é “el reconocimiento de los límites del saber” (Crespi, 2004, p. 164). Consequentemente, a época que se nos apresenta tende a agregar uma atmosfera espiritual matizada de desesperança¹⁶ que repercutirá no fazer humano e, portanto, no campo da cultura.

Em consonância com parte do pensamento de Perry Anderson¹⁷, Crespi argumenta que essa outra etapa, que abrange a contemporaneidade, começa a se delinear a partir da Segunda Guerra Mundial, afirmando-se com a queda do muro de Berlim, fato que sinaliza o fim de uma das grandes narrativas modernas, aquela constitutiva do projeto comunista. Assim, se considerarmos a modernidade como o tempo da predominância da fé no sujeito, no saber, no progresso e na história como mecanismos redencionistas (Vattimo, 1992), a atualidade se descortinará como um tempo em que a dominante espiritual nutre-se cada vez mais dos pressupostos inversos aos predominantes na modernidade. Agora seriam a carência de esperanças redencionistas e a falência da certeza no poder emancipacionista da razão e do conhecimento que estariam ocupando o centro da cena. Isso não quer dizer que não exista mais utopia, mas que ela se enfraqueceu ou não corresponde a

¹⁶ Vale recordar que tanto Henri Lefebvre como Octavio Paz detectam a emergência dessa atmosfera espiritual de desespero a partir da segunda guerra mundial, identificando-a como “perda das ilusões”.

¹⁷ É importante recordar que, para Perry Anderson (1986), uma outra dinâmica econômica e social se delinea posteriormente à Segunda Guerra Mundial e afeta o espírito dos homens (artistas, filósofos, sociólogos, políticos) que, na modernidade, se opunham à ideologia burguesa guiados por grandes utopias como a socialista, por exemplo. Para Anderson, o fim da utopia socialista e a instalação do reinado do capitalismo de consumo de massa posterior à Segunda Guerra gera um sentimento de niilismo, de descrença que afeta a instância da cultura. Considerando que a arte na modernidade constitui um mecanismo cultural que se alimenta pelo impulso de ruptura com o sistema burguês, Perry Anderson argumenta que a sensação de que o mundo burguês venceu, produzida pela instalação do capitalismo de consumo de massa, coloca o artista contemporâneo diante da impossibilidade de produzir. Assim, para Anderson, o sistema social que se configura a partir da última grande guerra é carente de motivação para a cultura, integra o sentimento da impossibilidade de representar. Vale recordar que a posição do autor em relação à contemporaneidade gera o famoso debate entre ele e Marshall Berman (2004), que, opondo-se à postura de Anderson, argumenta que a fase posterior a grande guerra é propícia à abundante produção cultural, já que considera que as manifestações culturais e, portanto, artísticas tem a função de engendrar esperanças para a existência humana, de forma que um período de crise de valores constitui terreno profícuo para a busca de novos parâmetros e fundamentos existenciais e sociais. A intensidade do debate pode ser percebida no seguinte fragmento do texto *Señales en la calle (respuesta a Perry Anderson (1986))*, de Marshall Berman (2004, p. 127-128): “Anderson da un salto extraño: parece afirmar que [...] la segunda guerra mundial ha de llevar a la ausencia de cualquier tipo de triunfos creadores. Pero, ¿Por qué unas condiciones distintas no han de poder inspirar otros triunfos hoy, mañana o en cualquier otro momento? [...] ¿No se da cuenta de la importancia que tiene, y siempre ha tenido, el desengaño para el crecimiento de la creatividad humana?”

uma dominante, devido ao descrédito no sujeito e à face aterradora ou turva que tem adquirido o futuro.

Conseqüentemente, a técnica, que, ao longo da modernidade¹⁸ fora vislumbrada como um meio propulsor do domínio do sujeito sobre o mundo, garantindo sua emancipação em relação ao meio natural, tende a ser vista, agora, como uma maquinaria alienante e destrutiva. Segundo Crespi (2004),

Si en efecto se considera la modernidad [...] como la época caracterizada por el triunfo de la técnica [...] y como la época en la cual el proceso histórico es interpretado como un continuo progreso y superación, entonces, y con respecto a ese sentido, la actual experiencia de la modernidad tardía puede aparecer como el comienzo de una nueva era, en la cual la técnica antes que una promesa de conquistas superiores se revela sobre todo en su carácter de imposición y en que el nihilismo pone en crisis tanto a los valores humanísticos como los grandes relatos historicistas. (CRESPI, 2004, p. 164).

A presença de um universo técnico de contornos alienantes, destrutivos e irreversíveis (tecnologia atômica e outras) reverbera, segundo o autor, na dimensão espiritual do ser, gerando uma sensação de niilismo ou de impotência humana. A sensação que predomina na contemporaneidade e que é partilhada pelo homem será a de que este se encontra dominado pelo universo da técnica, perdido nesse labirinto, impossibilitado de usá-la a seu favor, ou seja, de aplicá-la mediante princípios que discrepem dos valores estabelecidos pelas forças dominantes, como a do capital, por exemplo. A tecnologia da informação, que avançou progressivamente a partir da Segunda Guerra Mundial, vem preenchendo e modificando a realidade com produtos denominados por muitos estudiosos de “simulacro”.

Vários são os efeitos desse novo contexto para o ser. Um, na opinião de Lasch (1987), será a diminuição da potencialidade reflexiva. No universo em que imperam os meios de comunicação e a produção e consumo de massa, o ser já não necessita produzir seus próprios objetos nem refletir sobre o que lhe é necessário para uma vida satisfatória. São os *mass media*, a serviço de um mercado de produção e consumo generalizado, que definem as necessidades do ser e ditam os parâmetros da realização humana. Asfixiado pela interpelação do mercado

¹⁸ Nesse sentido, Jameson recorda a euforia com que a modernidade saudava a máquina, euforia que era manifestada até no campo artístico (futurismo).

viabilizada pela comunicação de massa, o sujeito onipotente da modernidade vai se despedindo e dando lugar a um *eu mínimo* (Lasch, 1987), que, bombardeado a todo instante por informações persuasivas e indutivas, depara-se com a impossibilidade de parar, pensar, projetar, estabelecer relações duradouras ou contínuas com pessoas, lugares ou objetos.

Dessa forma, o ser que habita esse universo social comandado pelo capitalismo tardio e pela sociedade de informação registrará, nos dizeres de Jameson¹⁹ (1997), modificações tanto na esfera psíquica como na emocional. A rapidez com que adquire e troca de objetos, a velocidade com que muda de ambiente (seja através das imagens exibidas na televisão, computadores, etc. ou mediante o deslocamento físico) diminuem a possibilidade de fixação do ser, inibindo o desenvolvimento de sentimentos profundos, duráveis ou atrelados a um ideal de fidelidade. O trabalho da memória tende a diminuir diante do alto e constante teor de informação e da rapidez com que tudo se realiza, dificultando assim, a possibilidade do ser vislumbrar e organizar linear e sequencialmente tanto a existência privada como a pública.

Se na modernidade os sentimentos de caráter duradouro e profundo e a historicidade davam o tom à existência dos sujeitos, na época do capitalismo de consumo de massa e da informação generalizada, o tipo de emocionalidade que predominará será a *intensidade* oriunda de uma relação fragmentada e descontínua do ser com o tempo. A emergência dessa nova modalidade subjetiva marcada pela intensidade e pela relação fragmentada com o tempo terá ressonâncias, segundo Jameson (1997), na produção cultural. A dominante cultural associada ao capitalismo tardio, modelo econômico que insere os indivíduos em um ritmo de vida acelerado reduzindo-lhes a possibilidade de reflexão e fixação, perderá profundidade e se desvenciará do intuito de contestação da dinâmica da produção burguesa.

Se ao longo da modernidade um dos estímulos capitais da produção artística provinha da indisposição do artista com o sistema econômico vigente e com seus

¹⁹ Vale recordar que Jameson e Lasch não lançam mão do termo pós-modernidade para referirem-se ao sistema social que foi tomando forma a partir da Segunda Guerra Mundial. Para Jameson, a sociedade atual é a sociedade da terceira fase do capitalismo (capitalismo tardio ou de consumo de massa) e do império da comunicação generalizada. Emerge, nessa sociedade, segundo o autor, uma dominante cultural que ele denomina pós-modernismo, porque seus padrões estruturais e estéticos já não se afinam aos das tendências artísticas da modernidade. Lasch, por sua vez, analisa as repercussões da conformação de uma sociedade de produção e de consumo de massa para o sujeito. Remonta-se, portanto, às origens do modelo de produção, que, nos USA, começa a se delinear na década de 30.

efeitos alienantes, agora, na terceira fase do capitalismo – capitalismo tardio-, a arte, segundo Jameson (1997), tende a reproduzir estruturalmente a lógica operacional do sistema econômico imperante²⁰. Vivências desconexas atreladas a uma sequência de instantes isolados ganham forma em expressões artísticas que, articuladas a partir de cadeias de significantes dotadas de rupturas, já não aludem a uma realidade profunda nem conseguem produzir um sentido totalizante.

Se por um lado, conforme sugere Lasch (1987), os meios de comunicação de massa obliteram as reais necessidades do ser, impedindo-os de visualizar a “realidade”, uma vez que impõem as necessidades ao homem, por outro, segundo Vattimo (1992), atuam no desvelamento do caráter fabular das grandes verdades modernas. Participando na conformação de um mercado de dimensão globalizante, os meios de comunicação de massa tendem a explicitar que as verdades absolutas e viabilizadoras da emancipação do sujeito constitutivas do imaginário moderno não passariam de mitos. Segundo o autor:

a própria lógica do “mercado” da informação exige uma contínua dilatação deste mercado, e exige conseqüentemente que “tudo”, de qualquer maneira, se torne objeto de comunicação. Esta multiplicação vertiginosa da comunicação, este “tomar da palavra” por parte de um número crescente de subculturas, é o efeito mais evidente dos mass media, e é também o fato que – relacionado com o fim, ou pelo menos com a transformação radical, do imperialismo europeu – determina a passagem da nossa sociedade à pós-modernidade. Não só relativamente aos outros universos culturais (o “terceiro-mundo”, por exemplo), mas também ao próprio interior, o Ocidente vive uma situação explosiva, uma pluralização que parece irresistível, e que torna impossível conceber o mundo e a história segundo pontos de vista unitários. (VATTIMO, 1992, p. 11-12).

A presença e ação dos meios de comunicação de massa vêm produzindo não somente decisivas conseqüências para a existência humana, mas viabilizando, na perspectiva do autor, a passagem da modernidade para a pós-modernidade. Um dos efeitos mais significativos dos *mass media* será a modificação do entendimento do homem ocidental sobre o mundo, sobre a vida e sobre a ideia de verdade. Atuando

²⁰ É importante recordar, nesse sentido, o trabalho com o tempo que realiza, em geral, a literatura moderna. A tendência é romper com o tempo cronológico, o das fábricas, aquele que permite a reprodução do sistema econômico. O tempo na literatura moderna é fragmentado, é o tempo da consciência, um tempo que freia a velocidade da leitura, que força o trabalho da memória e da fixação. Basta recordar dos clássicos de Proust e de Joyce: *Em busca do tempo perdido* e *Ulisses*. Proust tenta reconstruir o passado por meio do trabalho da memória e Joyce busca aprender a totalidade do dia. Ambas as obras viabilizam uma experiência com o tempo oposta à propiciada pela dinâmica da produção. O tempo cronológico aponta para o futuro. Proust e Joyce operam nas antípodas: o primeiro resgata o passado, o segundo procura reter o presente.

mercadologicamente e colocando em circulação produtos inéditos (documentários, relatos de pesquisa, notícias, etc.), os *media* desvelam as mais variadas e múltiplas facetas culturais do planeta.

A presença do múltiplo, ao revelar que diferentes povos em distintos tempos e espaços apresentam formas variadas de fundamentação da vida e do mundo, trará como principal consequência o enfraquecimento da crença na existência de uma história unitária, desvelando-a como uma entre outras grandes narrativas ou discursos, cujo propósito seria atribuir um sentido à existência humana. A visualização do mundo a partir de múltiplas interpretações²¹ viabilizada pelos *media* gera a sensação de que a realidade, em si, não existe, mas corresponde a um conjunto variado de produções discursivas elaboradas pela consciência humana e pela linguagem.

A principal consequência da presença do múltiplo, segundo o autor, coincidirá, portanto, com a instalação da sensação de que a sociedade e o mundo estariam cada vez menos transparentes ou mais contingentes. Ou seja, que “Em vez de avançar para a autotransparência, a sociedade das ciências humanas e dos meios de comunicação avançou para aquela fabulação do mundo.” (Vattimo, 1992, p. 31). A impressão de que o mundo corresponde a um conjunto de fábulas conduz o ser a assimilar a ideia da inexistência de uma finalidade verdadeira para a vida, de uma verdade absoluta e viabilizadora da transcendência humana. O que passa a predominar, então, é a constatação da existência de finalidades produzidas pelo próprio homem, as quais, devido à sua variabilidade, irão descortinar um saber profundo sobre o ser: sua condição finita, mortal.

A época do império dos *mass media*, nomeada por Vattimo de pós-modernidade, apresenta-se como um momento em que o homem ocidental tem por diante a possibilidade de tomar consciência de sua condição mortal. Considerar a contemporaneidade ocidental como o tempo do império do *mass media* abre assim, a possibilidade de pensá-la como a época em que se tornou predominante, devido à

²¹ Um exemplo da revelação do mundo e da existência como realidades produzidas pela consciência e pela linguagem é o programa de televisão da rede globo que, ao longo da semana, põe cotidianamente no ar um representante de religiões distintas para explicar como sua religião significa ou entende a existência, a relação do homem com o mundo e com a morte. O espectador que assiste a todos os programas, no fim da semana, terá recolhido várias, diversas e até paradoxais versões e significações para a vida. O resultado só poderá coincidir com a relativização do sentido da existência, do mundo e do estar no mundo. Relativização essa que sinaliza, em última instância, que o mundo e a vida são contingentes e que o que orientaria a vida são realidades ou explicações produzidas pela consciência.

ação dos meios de comunicação de massa, uma forma de perceber o mundo gestada no seio da modernidade, mas que teve discreta recepção e interesse nesse contexto em função da predominância de um ideal utópico. Trata-se do pensamento niilista, anunciador do nada, surgido na própria modernidade e difundido por certos filósofos, políticos e artistas que, na maioria das vezes, carregavam a utópica intenção de humanizar os homens, de chocá-los com o nada no intuito de dissolver o automatismo alienante produzido pelo sistema econômico burguês.

Segundo Calinescu (1991), o surgimento de um pensamento niilista na modernidade permite que vislumbremos o período moderno como um tempo condensador de, ao menos, duas modernidades divergentes. Uma seria a modernidade atrelada ao pensamento progressista e utópico, que estimulou as ideologias vinculadas ao imaginário burguês bem como as mudanças provocadas pela lógica e ação do capitalismo (revolução industrial, tecnológica). Outra, denominada modernidade estética, em essência ambígua, pois aglutinadora de um pensamento niilista revestido de utopia, que se mantinha em declarada ruptura com os valores da sociedade burguesa. Essa modernidade estética seria produto, em suma, de consciências que, embora muitas vezes divergentes²², percebiam as utopias emancipacionistas e redencionistas vinculadas ao pensamento burguês-capitalista como fabulação, como construção humana encobridora da condição mortal do ser e da contingência do mundo. Segundo o autor,

Es imposible decir con precisión cuándo se puede comenzar a hablar de la existencia de dos modernidades distintas y en franco conflicto. Lo que es cierto es que en algún momento de la primera mitad del siglo XIX se produce una irreversible separación entre la modernidad como un momento de la historia de la civilización occidental - producto del progreso científico y tecnológico, de la revolución industrial, de la economía arrolladora de los cambios sociales del capitalismo - y la modernidad como aspecto estético. [...] Con respecto a la primera, la idea burguesa de modernidad, se puede decir que ha continuado mayormente las principales tradiciones [...]. La doctrina del progreso, la confianza en las posibilidades benefactoras de la ciencia y de la tecnología, el interés por el tiempo (un tiempo medible), un tiempo que puede ser comprado y vendido y que, por tanto, posee, como cualquier otra comodidad, un equivalente calculable en dinero, el culto a la razón, y el ideal de libertad definido dentro del entramado de un humanismo abstracto, pero también la orientación hacia un pragmatismo y el culto de la acción y del éxito, todo esto ha sido asociado en distintos grados con la batalla por lo moderno y se promocionó y mantuvo vivo como valores claves

²² A modernidade estética, para Calinescu (1991), é aquela composta de discursos artísticos moldados por percepções que se opõem ao pensamento burguês. Na modernidade estética, localizar-se-iam tanto as produções artísticas de orientação marxista como as de orientação existencialista.

de la triunfante civilización establecida por la clase media. Por contraste, la otra modernidad, la que habría de producir las vanguardias, estaba desde sus principios románticos inclinada hacia actitudes anti-burguesas. Estaba asqueada de la escala de valores de la clase media y expresaba su disgusto con los medios más diversos, desde la rebelión, la anarquía y el apocalipsis, hasta el aristocrático autoexilio. (CALINESCU, 1991, p. 50 – 20).

É no próprio período moderno que se gesta um pensamento antiburguês delimitador de uma outra cara da modernidade - a estética ou filosófica - que abriu passo para o delineamento das vanguardas históricas. A modernidade estética, na visão do autor, exibiu sua cara em variadas correntes e movimentos literários cuja postura rebelde e anárquica era estimulada por um espírito apocalíptico. É nas manifestações anárquicas e rebeldes formadoras e conformadoras das vanguardas históricas que encontraríamos estampada a outra cara da modernidade. Esta faceta concentraria um espírito de niilismo revestido, na maioria das vezes, de um desejo utópico disposto a fazer frente à modernidade social talhada pela lógica e ideologia capitalistas.²³. Desse modo, no contexto da modernidade, o niilismo agregava um traço utópico. Produzia espanto, choque ao desvelar uma realidade vazia e encobridora das verdades inerentes ao mundo burguês, carregando, ao mesmo tempo, o desejo de superação do imediato.

Diante do exposto, a sociedade dos meios de comunicação de massa, na qual nos encontramos inseridos, pode ser vislumbrada como o período da possível ascensão e difusão generalizada dessa percepção apocalíptica reveladora do nada, desveladora da ausência de um telos e, conseqüentemente, do caráter discursivo das verdades proeminentes no período moderno. E considerá-la como a época da generalização do niilismo implica abordá-la como o tempo da possível perda de hegemonia da modernidade estética. Se antes a função de revelar o absurdo da existência era assumida proeminentemente pela arte, que concentrava, por isso, alto potencial de impacto, agora os próprios *media* se encarregam cotidianamente disso, diminuindo, assim, a força de denúncia e a capacidade de provocar horror, ingredientes sobressalientes da arte vinculada à modernidade estética. Enfim, a contemporaneidade, se entendida como um período da possível assimilação do

²³ A própria modernidade estética é ambígua, descontínua. Integra formas de pensamento muito utópicas e que postulam a existência de uma verdade pela qual se deve lutar (a constituição de uma realidade mais justa e humana, por exemplo). Aglutina também um niilismo resultante da percepção do caráter inventivo das verdades legitimadas pelo poder e viabilizadoras do mesmo. O pensamento de Nietzsche, por exemplo, concentraria esse niilismo.

absurdo da existência em virtude da presença e ação dos *mass media*, apresenta-se, também, como um tempo marcado pela diminuição do impulso modernista que originou, ao longo de aproximadamente um século, várias correntes filosóficas e estéticas que se opuseram, criticaram e atacaram intensamente a modernidade burguesa e seus valores (Jameson, 1997).

O sistema social contemporâneo pode ser entendido, assim, como consequência de uma modernidade histórica descontínua (Giddens (1991) ou ambivalente, para recorrer à terminologia de Perry Anderson. Também pode ser compreendido como um momento em que a dimensão da modernidade que ganha evidência é a sua face desumana, essa que o pensamento utópico tratava de encobrir e que a modernidade estética, operando nas antípodas do sistema, tratava de desvelar. Ou seja, o atual sistema social, esse que tem como pilar econômico o capitalismo – em sua terceira fase, segundo Jameson (1997) -, ainda se assemelha, por esse traço, à modernidade. O que teria mudado, no entanto, seria a forma de se vislumbrar essa fase histórica. Ao colocar em circulação as contradições e as consequências do sistema, os *mass media* não poderiam deixar de tornar explícito, e de forma generalizada, o caráter paradoxal e desumano da modernidade. Por essa via, o que muitos autores têm denominado de pós-modernidade não corresponderia a um período posterior ao moderno²⁴, mas a uma fase histórica marcada pela revelação ou pela generalização de uma face epistemológica e cultural já contida na própria modernidade : aquela face que ao longo dos séculos XVIII, XIX e princípios do XX ocupou uma posição de menor destaque em função da predominância da fé no progresso e na existência de uma história unitária²⁵.

²⁴ Considerar a sociedade contemporânea como o momento em que entra em cena e ganha proeminência uma parcela do pensamento presente em uma das caras da modernidade, segundo Calinescu (1991) e Giddens (1991), implica reconhecer que seria incorreta a terminologia pós-modernidade (que indica fase posterior) que a identifica e que está na ordem do dia nos domínios do epistemológico. No entanto, conservar a nomenclatura, quando se considera que a atualidade corresponde a um período em que a crença no progresso, na ciência como saber redencionista, no futuro como tempo de realização plena deixou de existir profundamente, não significa equívoco imperdoável, uma vez que esta realidade, embora possível de ser entendida como a entrada em cena de uma outra cara da modernidade, sucede, é posterior (pós) à euforia progressista que predominou ao longo de vários séculos.

²⁵ Sobre isso, é importante também observar as considerações de Giddens. Para o autor, “A ruptura com as concepções providenciais da história, a dissolução da aceitação de fundamentos, junto com a emergência do pensamento contrafactual orientado para o futuro e o “esvaziamento” do progresso pela mudança contínua, são tão diferentes das perspectivas centrais do Iluminismo que chegam a justificar a concepção de que ocorreram transições de longo alcance. Referir-se a estas, no entanto, como pós-modernidade é um equívoco que impede uma compreensão mais precisa de sua natureza e de suas implicações. As disjunções que tomaram lugar devem, ao contrário, ser vistas como resultantes da auto-elucidação do pensamento moderno, conforme os

A assimilação do caráter contraditório e voraz do sistema capitalista decorrente do progresso técnico e científico alavancado pela modernidade e, conseqüentemente, a tomada de consciência da natureza discursiva e escamoteadora das grandes narrativas da modernidade (como a da emancipação pelas vias da ciência e da técnica) têm repercutido de forma contundente na existência dos seres. Junto à emergência da sensação de impossibilidade de reversão da lógica excludente do capital, instala-se, agora, a impressão de dependência em relação a um horizonte técnico e científico, que já não é vislumbrado como meio emancipador da humanidade (Lasch, 1987). O pensamento utópico predominante na modernidade, ao ser amenizado pela sobreposição dessa visão de mundo niilista, já presente na modernidade estética, tende a tornar a contemporaneidade (mesmo que não a reconheçamos como um período fundado sobre os escombros da modernidade) uma época carente de confiança no futuro e inclinada à vivência descontínua do presente (Jameson, 1997).

Essa tendência a não condicionar a existência e a realização humana ao futuro vem se instalando e alterando, na visão de Gumbrecht (1998), a maneira de entendimento e produção do conhecimento. Se na modernidade o saber era vislumbrado como um meio que conduziria à emancipação em decorrência da suposta crença na existência de uma verdade última que levaria o ser a uma situação de plenitude, nos atuais tempos – o do império do capitalismo de consumo de massa, dos *mass media* e do reinado absoluto das máquinas - a produção do saber material ou simbólico se justifica por outras vias. A projeção e a difusão do sentimento niilista não anulará a criação de conhecimento, mas a despirá do impulso utópico e transformador que antes a orientava. Na perspectiva de Gumbrecht (1998),

uma configuração de sujeito cujo aspecto de ação se apresenta tão enfraquecido (ou mesmo neutralizado) não perde necessariamente sua complexidade e sua sofisticação como observador do mundo. Portanto, embora nossas percepções do mundo continuem a produzir uma infinidade de representações (entre as quais é impossível distinguir entre versões mais adequadas e menos adequadas), percebemos que elas já não se encontram sintetizadas em narrativas de desenvolvimento. Isso significa que [...] distinções como aquelas entre representação e referente, superfície e profundidade, materialidade e sentido, percepção e experiência perdem sua pertinência. (GUMBRECHT, 1998, p. 23- 24).

A inclinação à observação do mundo, à curiosidade, ou seja, os elementos indispensáveis e alavancadores da produção de conhecimento e de representações, não se dissolveu. O que vêm se diluindo são a fé na existência de uma verdade absoluta emancipadora do homem e a crença no potencial da razão. Tais perdas, embora geradoras de uma sensação de fim de tudo²⁶, tem engendrado, na concepção de Jameson (1997), uma gama de representações ou produtos artísticos desprovidos de profundidade, uma vez que seriam corolário de uma consciência cética em relação à existência de uma referencialidade absoluta, a qual o homem deveria conhecer para imitá-la e, assim, transcender o imediato. Muitas das produções contemporâneas poderão ser vislumbradas, dessa forma, como atividades decorrentes de uma consciência niilista, mas que, incapaz de conviver com a ideia da morte, investe na criação de representações de si e do mundo. Mas qual seria a finalidade dessas produções? Driblar, quem sabe e por alguns instantes, essa consciência de morte ou fazer do presente um momento digno de ser experimentado sem angústia.

Encarar a época contemporânea como uma fase do desenvolvimento humano em que o niilismo ganha proeminência, em que a desesperança, o descrédito no sujeito e nas grandes verdades proclamadas com o alvorecer da modernidade passariam a ocupar a posição de comando, como um tempo em que impera uma desconfiança no futuro e uma produção exacerbada de saberes despojados de vontade de transformação implica ao menos conjecturar, conforme reconhece Jameson (1997), que o atual contexto já não se mostraria um terreno apto à manifestação de uma vertente artística crítica ou impulsionada pela busca de verdades absolutas e esclarecedoras. A míngua das certezas emancipacionistas tende a inviabilizar a crença na “possibilidade de revelar as mentiras das ideologias e atingir um fundamento último e estável.” (Vattimo, 1992, p. 31). Partindo do pressuposto de que a produção artística recebe a influência de certas percepções do mundo e do ser predominantes em determinados tempos e espaços, somos levados a conjecturar que, no atual contexto, parte do fazer artístico já não estaria motivado

²⁶ Fredrich Jameson (1987), no ensaio *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, argumenta que o fim do modernismo estaria atrelado à instalação de um capitalismo transnacional. A dominante cultural da época do capitalismo tardio, em sua opinião, passa a ser o pós-modernismo. Uma das características da arte pós-modernista seria a ausência de profundidade e de potencial crítico. O pastiche, para o autor, é o termo que descreve acertadamente as manifestações artísticas pós-modernistas, já que corresponde à técnica sintetizadora de estilos vinculados a temporalidades diversas e a visões de mundo distintas ou até contraditórias.

pelos impulsos criadores mais sobressalientes na modernidade, a saber: a vontade e a crença na possibilidade de desvelar um saber novo e último sobre a existência capaz de costurar o abismo que separa o eu do mundo; o ímpeto por denunciar ou criticar os horrores humanos produzidos pela ordem social e econômica vigente; a inclinação ao desvelamento da condição vazia do mundo e do ser.

2.1 Modalidades expressivas do romance na modernidade e suas condições na atual conjuntura social

O potencial crítico da arte, sua postura iconoclasta em relação ao sistema econômico burguês e ao modelo social alinhado a essa economia está totalmente vinculado à configuração da modernidade. Peter Bürger, na obra *Teoria da vanguarda* (2008), ao tecer considerações sobre a produção da arte e o lugar do artista na época moderna, argumenta que a principal característica tanto do produtor como dos produtos simbólicos deste período é a autonomia. Retomando J. Habermas, o autor afirma que:

A arte na sociedade burguesa (e, com efeito, já antes que a burguesia, na Revolução Francesa, conquistasse também politicamente o poder) assume um status especial que é designado da maneira mais concisa e exata através do conceito de autonomia. 'A arte autônoma apenas se estabelece na medida em que, com o surgimento da sociedade burguesa, os sistemas econômico e político são desatrelados do cultural.' (BÜRGER, 2008, p.65).

É a possibilidade de desvinculação das esferas política, econômica e religiosa que marca as condições de produção dos bens simbólicos na modernidade. A desvalorização do artista, devido a sua suposta inutilidade na sociedade burguesa, colocou o escritor em uma encruzilhada. A ausência de censura, ocasionada pela ruptura entre arte e esferas de poder, pela primeira vez, permitia-lhe definir ou escolher explicitamente sua postura. Por um lado, ele encontrava a possibilidade de entrar na lógica do sistema para produzir literatura de consumo (kitsch, arte culinária) apta a sanar as necessidades de um público burguês estafado pelo pragmatismo e automatismo reinante em seu mundo e, conseqüentemente, carente, segundo Bürger (2008), de fantasias, de fábulas sentimentais e emotivas idealizadas. Por outro, o descompromisso do escritor com as instâncias de poder

controladoras do social conferia-lhe liberdade tanto para entender a arte como veículo de expressão de seus contatos com uma suposta realidade ideal escamoteada pelo utilitário e materialista mundo burguês, como para implementar o livre e, para o imaginário moderno, construtivo exercício da crítica social através da arte. Tal fenômeno colocava o artista em oposição a seu próprio meio, tornando a arte moderna e, portanto, o romance, um mecanismo simbólico de denúncia, alimentado pelo espírito crítico da sociedade que lhe dá vazão (Paz, 1976).

Considerando o fato de que o romance ascende com a sociedade moderna, gozando de todas essas possibilidades expressivas, Fehér (1997) argumenta que a característica primordial do referido gênero é a ambivalência. Ou seja, sua possibilidade de, por um lado, incorporar a lógica da sociedade burguesa, trabalhando conflitos humanos, pondo em prática, assim, a ideia de liberdade de expressão entronizada pelo pensamento moderno; por outro, de assimilar a lógica liberal da sociedade que viabiliza sua ascensão para criticá-la e denunciá-la. A ambivalência, na ótica de Féher (1997), é a condição originária do romance e, estando totalmente atrelada à utópica crença na existência de uma verdade última capaz de ser desvelada pelo homem, faz do romance um gênero que, nutrindo-se da busca de um novo sentido para o ser, reafirma os princípios de sua sociedade gestora. Mas, ao passo que se alimenta da fé na possibilidade de extração de verdades capazes de conduzir o homem a um estado de bem estar, o romance também executa a paradoxal tarefa de atacar a sociedade e seus valores, correspondendo, portanto, a “una épica de una sociedad en lucha consigo misma.” (Paz, 1976, p. 226). Em suma, este seria o gênero literário que, encarnando o espírito utópico da modernidade (reafirmando, assim, o principal pressuposto de sua sociedade gestora) expressaria, também, as contradições intrínsecas a uma sociedade incapaz, segundo Lefebvre (1969) e Paz (1976), de tornar concretos os princípios utópicos em que se funda (liberdade, igualdade, fraternidade, por exemplo)²⁷.

²⁷ Para Lefebvre (1979), a modernidade é uma época repleta de contradições, pois, “A proclamação do conforto e a ferocidade fazem duas janelinhas contrastantes de um bastante singular dístico. A necessidade de segurança acompanha a insegurança (...) A mesma época repudia o trágico e avança para a tragédia. Época de violência desenfreada, ela não quer mais ouvir falar de paixões violentas, provavelmente por saturação.” (LEFEBVRE, 1969, p. 222). Na mesma esteira, Octavio Paz (1976), argumenta que a sociedade moderna, em função de se mover impulsionada pela força de uma economia em sua essência excludente, a capitalista, e se alimentar pela utopia do bem estar geral, constitui-se como uma sociedade paradoxal ou contraditória. Nos dizeres do autor, a

Nessa esteira, Paz (1976) nos recorda ainda, que o gênero romance, sendo produto simbólico de uma sociedade que se sustenta pela crença na existência de verdades capazes de emancipar o homem e passíveis de serem desveladas pelo sujeito, corresponde a um mecanismo simbólico inclinado à busca de saberes. Tal propensão do referido gênero faz dele uma instância simbólica corroboradora de um dos princípios fundadores da sociedade moderna: a fé na possibilidade de emancipação pelas vias do sujeito e do conhecimento. No entanto, para o autor, o resultado da busca de sentidos empreendida pelo romance coincidirá sempre com o fracasso, uma vez que a sociedade moderna é, por natureza, contraditória. Proclama a utopia da existência de um saber último que, sendo utopia, nunca é alcançado. Anuncia, por exemplo, a possibilidade de um futuro igualitário, mas se alimenta de uma economia capitalista que opera e se reproduz pela exclusão.

Incorporando a lógica de uma sociedade paradoxal, o romance será, imprescindivelmente, segundo Paz (1976), um gênero ambíguo. Corresponderá à formalização de uma busca, encarnando e reafirmando a crença de sua sociedade gestora. Mas, ao ter como resultado de sua empreitada a impossibilidade de extração de um sentido último e emancipador do homem, o romance termina expondo a fragilidade das certezas da sociedade que torna viável sua emergência.

A ambivalência ou ambiguidade do romance lhe aportam, dessa forma, uma função simbólica bem específica: a de realizar uma crítica em relação ao horizonte de verdades estabelecido para iluminar a percepção dos seres e (re)inseri-los em um novo processo de extração de conhecimentos capazes de assinalar caminhos de realização humana. Nota-se, assim, que a manifestação desse gênero literário em sua condição genésica - sua ambivalência ou sua ambiguidade – mostra-se condicionada à predominância de uma cosmovisão progressista e utópica nutrida pela crença na possibilidade da instalação, pelas vias do sujeito, de um paraíso existencial e social circunscrito aos limites do universo terreno. Tal percepção abre, por sua vez, a possibilidade para conjecturarmos que a diluição desse credo, a qual passaria a predominar, no Ocidente, desde a Segunda Guerra Mundial, poderia

sociedade moderna “ostenta un rasgo que la hace única en la historia: su impotencia para consagrar los principios en que se funda [...] la revolución burguesa proclamó los derechos del hombre, pero al mismo tiempo los pisoteó en nombre de la propiedad privada y del libre comercio; declaró sacrosanta la libertad, mas la sometió a las combinaciones del dinero; y afirmó la soberanía de los pueblos y la igualdad de los hombres, mientras conquistaba el planeta, reducía a la esclavitud viejos imperios y establecía en Asia, África y América los horrores del régimen colonial. (PAZ, 1976, p. 221 - 222).

acarretar uma drástica consequência para o gênero romance: a possível extinção de sua performance ambivalente ou ambígua. Se a condição ambígua ou ambivalente do romance está atrelada, justamente, à crença na possibilidade de transformação da realidade presente em um paraíso futuro (embora a constatação na instância da representação romanesca seja contrária), em tempos em que o futuro teria se destituído de plenitude e em que a razão estaria perdendo a força emancipadora, o estímulo da criação romanesca já não poderia estar totalmente vinculado ao desejo de extração de saberes propulsores de um futuro redentor. Abordar a sociedade contemporânea como uma instância cuja dominante espiritual é o niilismo, como uma época em que a emancipação humana e o sujeito estariam perdendo agudamente a credibilidade, implica, ao menos, suspeitar da impossibilidade de realização do romance como gênero ambivalente ou ambíguo na atualidade. E tal suspeita, caso comprovada, poderá colocar em xeque a funcionalidade de uma crítica literária e artística nos moldes defendidos por Maqueada (2007), Pellegrini (2008) e Verdú (2010).

A consciência dos limites da razão ou a impossibilidade de sua manifestação predominantes, segundo autores como Lasch (1987), na conjuntura social do Ocidente que vai se definindo a partir do pós-guerra, repercutirá na relação do ser com o mundo. Os clássicos e modernos binômios sujeito-objeto, espírito-matéria, eu-mundo perdem o sentido nesses tempos em que o próprio sujeito tende a ser reconhecido como instância discursiva ou “parece programado por agências externas” (Lasch, 1987, p. 145).²⁸ A colonização que a comunicação generalizada e a produção e consumo de massa exercem sobre o sujeito impede, na maioria das vezes, que ele se oponha à ordem social dominante e aos valores a ela vinculados. Nesse contexto, o que fica obliterada é a possibilidade do homem e do meio natural e social (re)conformarem um todo orgânico e harmônico. A redução da esfera subjetiva a uma escala mínima mediante a programação efetuada por um sistema

²⁸ Na obra *O mínimo eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis* (1987), Lasch trata de desvelar a condição do ser na sociedade de consumo e comunicação de massa. Para o autor, essa sociedade produz um eu mínimo, um ser de capacidade racional mínima, pois os meios de comunicação e o sistema de produção e venda generalizada que se instala nos USA desde a década de 30 do século 20 determinam as preferências e as necessidades dos homens. O resultado é a minguada da atividade reflexiva, a diluição da capacidade de pensamento, de planejamento, de escolha. Embora a teoria de Lasch seja construída a partir da realidade norte-americana, isso não impossibilita sua aplicação em contextos terceiro-mundistas. A partir da segunda guerra mundial, o mundo passa a ser conectado pelos mass media e o que impera é o capitalismo de consumo de massa, fator que dá um tom comum a, praticamente, todas as partes do globo.

de produção generalizado respaldado pelos meios de comunicação bloqueia a soberania do sujeito e o coloca, de antemão, em estado de fusão com a instância externa. Uma das consequências dessa asfixia subjetiva (esfera pensante do sujeito) será a impossibilidade da reconfiguração, no atual contexto, da totalidade do ser. Essa totalidade, para certos pensadores modernos como Lukács (1976), corresponderia à fusão necessária entre mundo espiritual e mundo material para costurar a fenda entre sujeito-mundo instalada com o alvorecer da modernidade. Totalidade que, ao se estabelecer como a falta primordial do homem moderno, transformou-se em sua busca obsessiva, tornando-se o norte de sua existência e o estímulo propulsor, segundo Lukács (1976), da representação romanesca.

Alimentando-se pela utopia da conformação da totalidade, o sujeito moderno entende que o âmbito do espírito, da consciência reflexiva, corresponde a uma dimensão antagônica do mundo físico e social (exterior ao sujeito), uma vez que o universo é concebido como uma esfera incompleta, inacabada, destinada a ser desvelada ou produzida pelo sujeito por meio de pensamentos atrelados à razão humana e histórica ou através de ideias fundadas ou herdadas pelo sujeito²⁹. Segundo Lukács (1976), o sujeito moderno, ao se estabelecer como a única e

²⁹ Marilena Chaui, na obra *Convite à filosofia* (1995), esclarece que o pensamento filosófico proeminente na modernidade, embora compartilha a ideia de que o sujeito é excêntrico ao universo e que é de sua consciência racional que derivaria o sentido último do mundo, apresenta certas divergências passíveis de serem observadas cronologicamente. Segundo a referida autora, Descartes, filósofo pai da modernidade, acreditava e buscava demonstrar, em obras como *Meditações metafísicas*, que a razão é uma capacidade universal e inata dada por um criador e que se manifesta em ideias que permitiriam ao homem desvendar o universo, conhecer a verdade. Para Hegel, no entanto, argumenta Chaui, a razão é histórica, é uma ideia que se realizaria plenamente no futuro, pois corresponderia ao “conhecimento da harmonia entre as coisas e as ideias, entre o mundo exterior e a consciência, entre o objeto e o sujeito.” (CHAUI, 1995, p. 81). Para o filósofo, existem modalidades racionais: “o conjunto das leis do pensamento, isto é, os princípios, os procedimentos do raciocínio, as formas e as estruturas necessárias para pensar – razão subjetiva; a ordem, a organização, o encadeamento e as relações das próprias coisas, isto é, a realidade objetiva e racional – razão objetiva; a relação interna e necessária entre as leis do pensamento e as leis do real. Ela é a unidade da razão subjetiva e da razão objetiva.” (CHAUI, 1995, p. 81). Desprende-se, assim, que para Hegel o sujeito, o ser de consciência possui um tipo de razão abstrata, ideal, porque não passa de ideias, que, a princípio, difere da razão objetiva. Existe um abismo que separa o pensamento, a consciência do sujeito da realidade objetiva. No entanto, para o autor, essa separação é produto da própria história. A verdade última do mundo, o seu sentido estaria em um futuro, em um momento de conciliação entre espírito subjetivo, mundo abstrato e ideal, e o mundo material. Para o filósofo alemão, esse momento seria o tempo da realização do absoluto, energia, força ideal imanente ao mundo, inscrita e manifestada na história, e que provoca as mudanças sociais, fazendo do homem e do mundo uma história de superação. Para Hegel, o homem, ao longo dos tempos iria aperfeiçoando as ideias, aproximando-se da verdade do absoluto, mundo ideal do qual deriva tudo, e agindo sobre o mundo até garantir um universo harmônico e feliz em um futuro distante. A realização humana, produzida pela reconciliação do sujeito com a realidade exterior, estaria em um futuro e seria decorrente da ação do absoluto que produz a história. O sujeito, para Hegel, é superior ao externo, mas não tem total autonomia sobre si, já que a realização do absoluto, da reconciliação do mundo ideal, inscrito na consciência, com o externo, depende, na concepção do filósofo alemão, do tempo, da história, dos conflitos entre mundo subjetivo e objetivo, que conduziriam, dialeticamente, a uma síntese ideal.

verdadeira substância, ficou obrigado a admitir “que entre o saber e o fazer, entre a alma e as estruturas, entre o eu e o mundo, se cavam abismos intransponíveis e que para lá desse abismo, toda a substancialidade flutua na [...] reflexividade.” (Lukács, 1976, p. 30).

Na perspectiva do autor húngaro, a modernidade aparece como uma época em que os seres humanos experimentam a cisão, a falta de totalidade³⁰, uma vez que a alma, o eu, a razão, esferas inerentes ao âmbito subjetivo e, portanto, imateriais, abstratas ou espirituais, não são entendidas como extensão do mundo concreto. Ou seja, a instância subjetiva do ser não mantém correspondência com o horizonte externo, de forma que o sujeito moderno registra uma separação no que concerne “ao individual e ao vivido”. (Lefebvre, 1969, p. 221). Impondo-se como sujeito autônomo, o eu não se concebe como um ser destinado a se guiar por sinais inerentes à instância objetiva, estando sempre em desarmonia, em tensão constante com o horizonte externo e com as regras sociais e naturais que o definem. O principal desafio do sujeito moderno, na perspectiva de Lefebvre (1969), será, então, a extração ou a formulação de conhecimentos, normas, regras capazes de viabilizar a fusão de sua esfera subjetiva com a objetiva (totalidade do ser).

Definindo-se dessa forma, o sujeito da modernidade é, por sua própria condição, carente de substancialidade, privado de sentido existencial, incompleto. Vê-se obrigado a ingressar em um processo de busca contínua para extrair sua substancialidade da consciência, da razão, do espírito, mas, ainda assim, vivencia a experiência do abismo. A impossibilidade de reconstituição da substancialidade do sujeito se origina pelo fato de ele integrar uma sociedade capitalista e desumana, incapaz de viabilizar a harmonia entre os princípios éticos ditados, alcançados ou elaborados pela consciência e a estrutura social produzida pelo mundo do capital. Ou seja, habitando uma sociedade incapaz de sustentar seus pressupostos, conforme assinala Paz (1976), o sujeito moderno estaria fadado a experimentar constantemente a sensação de falta, de desarmonia entre a esfera subjetiva e a realidade externa a ele.

³⁰Para Lukács (1976), as sociedades greco-latina e medieval eram marcadas pela totalidade, uma vez que a subjetividade do homem estava determinada pelos sinais da natureza ou por obrigações sociais ou religiosas. O homem, naqueles tempos, aparecia, assim, como extensão do mundo, estando em harmonia absoluta com o externo, com o universo material, uma vez que não o questionava, mas, simplesmente, seguia sinais já estabelecidos. Totalidade, portanto, para o autor, alude ao estado de conciliação, de coincidência entre o ser e o mundo, advindo da aceitação, por parte do homem, da sua condição de extensão da natureza ou da sociedade.

Como a reconfiguração da totalidade perdida do ser revela-se impossível no horizonte concreto, a totalização, na modernidade, terá que ser produzida abstratamente, “efetuando-se pelos meios do Estado, (...) das comunicações, das normas, da cultura” (Lefebvre, 1969, p. 222). O romance, ícone da cultura moderna (Lukács, 1976), corresponderia, dessa forma, a uma estrutura simbólica e, portanto, abstrata, nutrida pelo impulso e necessidade de extração ou formulação das possibilidades aptas a costurar a fenda entre o mundo da subjetividade e o universo objetivo. Para Lukács, “em relação à vida, a arte é sempre um apesar de tudo” (Lukács, 1976, p. 71). Esta corresponde à materialização do desejo ou da necessidade de exibir possibilidades existenciais capazes de preencher a falta, a carência de sentido que afeta os seres em distintas temporalidades. A arte é o produto simbólico animado por um anseio humano disposto a perfazer a impressão contingente que a vida, em seu contínuo fluir, provocaria no sujeito. Nesse sentido, o romance, ao ascender na modernidade, projeta-se como um mecanismo simbólico estimulado a buscar ou a engendrar sentidos, conhecimentos sinalizadores da possibilidade de fusão entre eu e mundo, distância que equivale à falta, à carência que, simultaneamente, assola e move o homem moderno (Lukács, 1976).

No entanto, essas possibilidades, diferentemente do que acontece na época em que imperam, na opinião do crítico húngaro, as outras artes³¹ (epopeia, tragédia, etc.), não são dadas de imediato ou de antemão. Na cosmovisão moderna, conforme se vem mencionando, as probabilidades, as justificativas dos fatos, a verdade reconciliadora do ser com o mundo se apresentam sempre como instâncias a serem reveladas ou formuladas. Sendo o gênero literário peculiar à modernidade, o romance apresenta-se como uma solução abstrata, como um mecanismo simbólico oriundo de uma sensibilidade humana animada pela fé na possibilidade e pelo desejo da supressão da desarmonia entre sujeito e mundo. Solução abstrata, porque só passível de ocorrência no plano da representação, já que a realidade objetiva do mundo moderno, ao ser estruturada pelos fundamentos do capitalismo, caminhará em sentido oposto, registraria uma ampliação progressiva das distâncias

³¹ Para Lukács (1976, p. 71), as outras formas artísticas também se produziram motivadas pela sensação de carência ou falta de sentido para certos desdobramentos da existência que impulsiona a busca por respostas que se traduziriam, na arte, em um “apesar de tudo”. No entanto, nas sociedades em que se projetam essas outras artes, a resposta já estaria dada, bastaria, unicamente reatualizá-la, já que a “aceitação desse fato é alguma coisa que precede à criação da forma.”

entre o mundo espiritual, ético e humanitarizante, e a realidade concreta. Recuperando Hegel, base filosófica da sua *Teoria do romance* (1976), Lukács afirma que, na realidade dada e estruturada em que se gesta o romance,

só se vê aparecer a distância que separa a vida concreta, sob o duplo aspecto do caráter convencional do mundo objetivo e da excessiva interioridade do mundo subjetivo. É por isso que os elementos do romance são, no sentido hegeliano do termo, inteiramente abstratos, abstrata essa aspiração nostálgica dos homens que tende para um remate utópico, mas que não admite como verdadeira realidade senão a ela mesma e ao seu desejo; abstrata esta existência das estruturas sociais que repousa unicamente na sua facticidade e na força de sua subsistência; abstrata enfim, esta intenção estruturante que deixa subsistir toda a distância entre os dois grupos abstratos de elementos que formam a estruturação, em vez de a abolir, que, longe de a superar, a torna sensível como experiência vivida pelo indivíduo romanesco. (LUKÁCS, 1976, p. 70).

Os impulsos formalizadores do romance são, na perspectiva lukacsiana, a tentativa, o desejo e a crença na possibilidade de (re)estabelecimento da totalidade do ser, a necessidade e o desejo de preencher simbolicamente o abismo que mantém o ser moderno sob a constante e angustiante sensação da falta. O leitor moderno, ao acompanhar a trajetória existencial de “heróis que estão sempre em busca” (Lukács, 1976, p. 60), poderá vislumbrar o sentido de sua própria existência, esse sentido que, no horizonte do vivido, não pode ser atingido, porque ela se encontra em desdobramento.

Contudo, a esfumação da crença na possibilidade de reconciliação do ser com o mundo ou a míngua do sujeito poderão diluir o impulso criador que vislumbra o romance como uma realização simbólica capaz de sinalizar a totalidade da existência. A consideração do enfraquecimento do sujeito, característico, segundo Lasch (1997), da sociedade de comunicação generalizada e da produção e consumo de massa, abre espaço, portanto, para a formulação do seguinte questionamento: no atual contexto, a produção romanesca ainda estaria estimulada pelo desejo e pela necessidade de (re)estabelecimento de totalidades existenciais?

Na perspectiva de Perry Anderson (1986), a possibilidade de se conjeturar sobre um futuro prometeico começa a ruir a partir da Segunda Guerra Mundial, momento em que a grande e utópica narrativa comunista passa a dar sinais de colapso, instalando, no Ocidente, um sentimento de impotência, de descrédito no sujeito, de niilismo. Assim,

a imagem ou a esperança da revolução foram murchando no Ocidente. O começo da Guerra Fria e a sovietação da Europa Oriental cancelaram por todo um período histórico qualquer perspectiva realista de uma destruição do capitalismo avançado pelo socialismo. A ambigüidade da aristocracia, o absurdo do academicismo, a jovialidade dos primeiros carros ou das primeiras fitas de cinema, a palpabilidade de uma alternativa socialista, tinham todos desaparecido agora. Em seu lugar reinava agora uma economia de produção universal de mercadorias, rotinizada e burocratizada, na qual consumo de massa e cultura de massa haviam praticamente se tornado termos intercambiáveis. (ANDERSON, 1986, p. 11).

Na ótica de Anderson³², a tendência da sociedade ocidental do pós-guerra é registrar um abismo crescente entre qualquer ideal redencionista e a realidade objetiva regida pelo mercado. Nesse contexto, sujeito e razão teriam sido tragados pelo sistema capitalista. A possibilidade de reconciliação do sujeito com o mundo estaria diluída, pois a razão, anulada pelo sistema ou anestesiada pela falência das utopias, já não conseguiria especular sobre possibilidades de reconciliação entre o eu e o mundo. O resultado é que o fazer artístico passaria a ser comandado pela lógica do capital. À arte, que ao longo da modernidade, nos dizeres de Mészáros (1993), tratou de negar a lógica alienante produzida pelo capital³³, não lhe restaria outra alternativa a não ser aderir à lógica do mercado, para garantir, ao menos, retorno material a quem produz. Nas palavras de Anderson (1986), o que marca “a condição típica do artista contemporâneo no Ocidente é [...] o fechamento de horizontes. Sem um passado apropriável nem um futuro imaginável, num presente interminavelmente recorrente. (Anderson, 1986, p. 12). Se considerarmos o pensamento de Anderson, seremos levados a suspeitar que, no atual contexto, o romance vislumbrado como mecanismo sinalizador da totalidade do ser, dessa possibilidade de fusão entre o mundo espiritual e humanizante projetado pela razão

³² É importante recordar que Habermas pensa de forma oposta a Anderson. Para Habermas, a não concretização do projeto moderno indica que devemos refazê-lo e que a arte deve engajar-se nesse projeto. Ela deve ocupar-se de iluminar a vida, ou seja, de mostrar os caminhos que conduziriam à emancipação humana, a uma situação de fusão entre o mundo ideal projetado pela razão humana e o mundo material (social) regido pelo capital. Anderson sinaliza, então, que a idéia de Habermas é uma utopia idealista, uma vez que, enquanto imperar o capitalismo, a tendência é a aniquilação total dos valores humanos, dos ideais éticos projetados racionalmente.

³³ Fazendo uma leitura do percurso artístico da arte moderna no Ocidente, Mészáros (1993) explicita que poesia e romance, desde os albos da modernidade, detectaram o poder de alienação do mundo do capital. Recusaram, a princípio, esse mundo e trataram de apontar caminhos desalienantes ora mediante a supervalorização da natureza ora a partir de um processo de negação da instância objetiva que coincidiu com o recolhimento do artista para a instância da subjetividade. Na ótica do autor, esses procedimentos evidenciaram o crescente abismo entre a esfera subjetiva e objetiva do mundo moderno e a impossibilidade de conciliação dessas duas instâncias. Essa impossibilidade foi sendo detectada ao longo do século XX e expressada na literatura por autores como Kafka, Thomas Man, Joyce, Proust. Nesse sentido, a pós-modernidade pode ser entendida como o tempo da esfumação dessa utopia desalienante, fator que despojará a arte de impulso utópico e de desejo de combate.

e a realidade material, apresentar-se-ia, no mínimo, como um projeto simbólico carente de credibilidade. Isso, porque a própria sensibilidade humana criadora estaria, mais do que nunca, contaminada pela descrença na possibilidade de uma reconciliação harmônica do eu com o mundo. Em um contexto tecnobélico, como o revelado na Segunda Guerra Mundial e predominante na atualidade,

la palabra ya no tiene más nada que decir al hombre. Se empieza a sentir que el discurso no tiene más validez y que mejor es callarse, porque en este momento el hombre [...] actúa a partir de las leyes del mercado, del capitalismo y no del saber, de la ética, de la filosofía.” (CASULLO, 2004, p. 36).

Com a criatividade e crenças abaladas tanto pelo descrédito na possibilidade de o conhecimento conduzir à redenção humana futura como pela manipulação que, sobre a fé e a criatividade, estariam exercendo o mercado e os *media* (1987), o artista estaria se deparando com a impossibilidade de encontrar, através da criação simbólica, sentidos novos e inéditos para a existência humana. E essa sensação de impossibilidade poderia ressoar no fazer romanesco. O romance, que emerge estimulado também pelo desafio de buscar sempre um sentido novo para o existir, explicação que faltaria ao homem moderno (Bakhtin, 2010), agora poderia encontrar obliterada ou diminuída a possibilidade de expressar algo inédito sobre o ser, sobre o mundo e sobre o estar no mundo.

Conforme Bakhtin (2010, p. 420), em relação à epopeia, “o romance tem uma problemática nova e específica; seus traços distintivos são a reinterpretação e a reavaliação permanentes. O centro da dinâmica da percepção e da justificativa do passado é transferido para o futuro.”. Projetando-se na modernidade, época em que a justificativa última da existência é entendida como algo a ser alcançado, o romance se descortina, nos dizeres de Bakhtin (2010, p. 420), como um gênero literário cuja função máxima é “profetizar os fatos, predizer e influenciar o futuro real, o futuro do autor y dos leitores”, uma vez que, tanto o autor como o leitor vivenciam um presente que, apontando para o futuro, se apresenta inacabado. Entendendo que suas escolhas efetuadas em determinado momento definirão ou afetarão o porvir, o sujeito moderno mantém sempre uma relação dramática com o presente. Será essa tensão do sujeito com o seu tempo que o estimulará, na visão de Bakhtin (2010), a realizar infinitas conjeturas sobre o sentido ou sobre as possíveis

consequências de certas escolhas e atitudes inscritas nesse lapso temporal. E a necessidade e desejo de fazer suposições sobre o futuro animarão, por sua vez, a criação romanesca, o que torna o romance um gênero acanônico e inacabado, “o único gênero em evolução” (Bakhtin, 2010, p. 400), aquele que “reflete mais profundamente, mais substancialmente, mais sensivelmente e mais rapidamente a evolução da própria realidade.” (Bakhtin, 2010, p. 400). Na ótica do autor russo, assemelhando-se a sua sociedade gestora, o romance estaria fadado a perseguir obsessivamente o novo, a prever o porvir e, conseqüentemente, a se modificar de forma contínua.

A consideração, na esteira de Bakhtin (2012), de que o romance ascende na modernidade estimulado pelo desejo de se fazer conjeturas sobre o futuro, instalará a suspeita de que, em uma época como a contemporânea, em que o futuro estaria perdendo uma posição central na existência humana e em que o presente viria se entronizando como o lapso temporal orientador dos seres (Jameson, 1997), os impulsos sensíveis criadores do romance já não seriam os mesmos. O romance poderá, sem dúvida, seguir fazendo conjeturas sobre a existência. O deslocamento do eixo orientador da existência do futuro para o presente não encerra ou fecha a vida, a mantém em uma condição inacabada. O que poderá mudar, no entanto, é o propósito do fazer simbólico romanesco. Se na modernidade o foco central do romance estava na busca de um saber inédito e verdadeiro sobre o ser ou na elucidação das possíveis consequências de certas escolhas realizadas no presente (no intuito de permitir ao leitor uma reflexão sobre sua própria vida), agora, quando o futuro perde relevância e a noção de verdade passa a ser questionada, a manifestação do romance poderá derivar ainda do desejo de realização de conjeturas sobre o existir, mas de conjeturas despidas da intenção de profetizar o futuro ou de encontrar uma verdade redentora. E tal despojamento poderá torná-lo um gênero carente de profundidade e impossibilitado de transmitir um conhecimento capaz de iluminar a existência do leitor. Ora, se não há verdade para o romance buscar, não há saber para ser repassado ou transmitido.

Vislumbrar, portanto, a contemporaneidade como uma época em que não somente os mais lúcidos intérpretes da cultura (Crespi, 2004) estariam dispostos da possibilidade de tomar consciência do aspecto fabular das utopias modernas e, conseqüentemente, ir assimilando a ideia da morte como fim, conforme sugerem

Vattimo (1992) e Crespi (2004), implica rever também os impulsos estimuladores da criação romanesca ou, ao menos, suspeitar da possibilidade de o romance seguir formalizando-se, animado pelo desejo de busca de verdades. O próprio romance existencialista ou do absurdo, que se dispunha a revelar o abismo existente entre as crenças humanas proeminentes na modernidade e a verdadeira condição existencial da humanidade, parece não encontrar mais sentido de expressão. Qual seria a finalidade de afirmar ou explicitar o que estaria sendo revelado “na própria trama da vida cotidiana” (Crespi, 2004)? Se, ao longo da modernidade, o romance existencialista, exercendo sua autonomia, ainda causava espanto ao trazer à baila o absurdo - verdade que o imaginário utópico e proeminente nesta época tratava de encobrir -, qual seria sua função nesse contexto em que a possibilidade do choque estaria se diluindo em virtude de seu objeto de revelação, o nada, o caráter fabular do mundo, estar sendo vislumbrado, na ótica de Vattimo (1992) e Crespi (2004), no próprio cotidiano, tanto pela ação dos media como pela ausência de utopias redencionistas?

2.2 Outra postura existencial: possibilidades para o gênero romance

Vários são os efeitos sobre o ser humano produzidos pela dinâmica operacional dos *mass media* e da economia vigente. Na perspectiva de Lasch (1997), o principal deles é a colonização do pensamento. Porém, para muitos estudiosos, como Vattimo (1992) e Crespi (2004), a atuação dos meios de comunicação de massa contribui para o despertar da consciência sobre a inexistência de uma verdade absoluta, ou seja, sobre a impossibilidade de se transcender o aparente e alcançar o profundo. Tal consciência acarreta, na esteira dos autores, outras posturas existenciais; engendra novas formas de relacionamento do ser com o mundo e não oblitera a atividade de criação, representação e produção de saber. A consciência sobre a inexistência de uma verdade capaz de promover a transcendência do ser não elimina a tensão entre homem e mundo, nem o conflito com a morte, nem a sensação de vazio. Pelo contrário, é a carência de sentido que, agora, se encontra exacerbada.

A impressão de que a existência carece de sentido intensifica os conflitos humanos, inserindo o homem em um processo incessante de produção de saberes, de objetos (Gumbrecht, 1998). Tal atitude ou postura parece aludir a uma tentativa humana de fundamentar cada momento da vida, uma vez que, agora, a existência estaria privada de justificativas perenes vinculadas ao futuro ou a uma instância ultraterrena. Ao discorrer sobre a postura do homem (identificado pelo autor como pós-moderno) em relação à existência e ao conhecimento na contemporaneidade, Crespi (2004) argumenta que:

El hecho de que el sujeto entendido cartezianamente como sujeto fundante tenga llegado a su fin, no implica decir que no hay más sujeto, que no hay más consciencia pensante. Se eso fuera verdad se podría preguntar, ¿quién está formulando las indagaciones sobre la muerte del sujeto, sobre el fin de la utopía? El sujeto, como ser indagador, pensante, no se ha extinguido, porque ese aspecto es intrínseco a la naturaleza humana. Decretar su muerte, es pronosticar la extinción del ser, del hombre. El hombre es pensante por naturaleza. Lo que le distingue de la era clásica y en la modernidad, es la forma de encarar la realidad trágica de la vida. El hombre griego opta por no guiarse por sus emociones, sentimientos, razones, él no pregunta, actúa por lo social, guiado por una fuerza mítica que sotierra cualquier indagación que se entusiasme a fustigar la mente del hombre antes de la actuación. El hombre moderno, no actúa bajo orientación del mito o del saber religioso, sino por su razón, busca la conciliación entre sus intuiciones y saberes racionales y la realidad social. Este es su proyecto. El posmoderno, no busca, porque su fe en esta posibilidad de conciliación se esfumó, y el ser ya no puede entonces confrontarse con la práctica. No hay más creencia en un telos ni individual, ni social. (CRESPI, 2004, p. 166).

A mudança registrada pelo homem na contemporaneidade diz respeito à forma como ele passará a encarar a realidade (o mundo, a existência). Essa não é mais vislumbrada como uma instância passível de ser decifrada pela razão. Consequentemente, as criações, os saberes, as representações do mundo produzidas pelo homem já não poderão ser entendidas como instâncias reveladoras de sentidos profundos e perenes. O sujeito, em seu fazer, já não poderá perseguir uma verdade, estando desafiado, assim, a encontrar outras motivações para suas produções. Seguir sonhando, criando, elaborando sentido no intuito de preencher a existência, e não de transcendê-la, uma vez que essa possibilidade estaria desacreditada, poderia corresponder a uma saída possível.

Tal compreensão da postura existencial do homem na contemporaneidade e de seus artefatos simbólicos e materiais o revelam, segundo Vattimo (1992), como realização concreta da ideia do *super homem* nietzscheano, presente tanto em A

*gaia Ciência, como em Assim falava Zarathustra e Genealogia do saber. Ou seja, o ser humano, nos atuais tempos, haveria alcançado a condição do *ultra homem (Uebersch)*, isto é, a condição do ser que, conforme profetizou e almejou³⁴ Nietzsche, atingiu o máximo estágio de lucidez ou maturidade, tomou consciência de que a morte é o fim de tudo, mas que, impulsionado por um instinto de conservação³⁵, não abnega da vida. Este ser opta por sonhar livremente mesmo sabendo que sonha, inclinando-se a viver continuamente o presente livre das antigas amarras ideológicas, políticas e religiosas, porque teria consciência de que tudo isso corresponde à fabulação, cuja intenção é burlar ou encobrir a morte. É essa atitude de sonhar sabendo que se sonha que Nietzsche define como forma autêntica e madura de existência (Vattimo, 1992), afirmando que essa postura corresponderia a um indicativo da opção por viver, por acompanhar a dança terrena, por exercer a liberdade que a fé no saber redencionista soterra à medida que delimita um princípio e um fim para o curso da vida.*

Vislumbrar a contemporaneidade, conforme argumenta Vattimo (1992), como o tempo em que o homem estaria alcançando um grau de lucidez revelador do caráter fabular, inventivo e, portanto, discursivo das grandes verdades da modernidade, implica conjecturar que o grande desafio do homem nesses tempos é

³⁴ Para Nietzsche, o *super homem* corresponderia a um ser que atingiu o máximo estágio de maturidade, que consegue enfrentar a morte, que não se engana com a criação de narrativas utópicas ou transcendentais. O *super homem*, o homem consciente da morte, para Nietzsche, deve sonhar, criar, escapar da morte, porque a permanência em tempo integral dessa ideia pode engendrar um niilismo autodestrutivo. A diferença entre o *super homem*, aquele que assimilou sua verdadeira condição, daquele que opta por se equivocar mediante a fé de qualquer gênero, é que o *super homem* pode escolher ou criar livremente e a cada instante o seu mecanismo de escape, pois estaria consciente de que toda e qualquer utopia é ilusão. Essa consciência lhe garantiria a liberdade e a possibilidade de gozar, à sua maneira, de todos os instantes, sem reprimir desejos. Em suma, permitir-lhe-ia sonhar livremente, sabendo que sonha.

³⁵ Vale recordar que Nietzsche, tanto em *Assim falava Zarathustra*, como em *A gaia ciência* e em *Genealogia da moral*, afirma que viver, quando o homem adquire a consciência de sua condição mortal, implica criar. Ou seja, partindo do pressuposto de que nada existe, de que não há um princípio primeiro e fundador do mundo ao qual estamos inseridos, nem um fim definido ou possível para conduzir nossa vida, Nietzsche sustenta que só existe vida no momento em que, impulsionados pela vontade biológica de viver, criamos nosso existir em cada momento. Viver sabendo que se vive, ou melhor, consciente de que se vai morrer, implica, para Nietzsche, assimilar que nada existe, conviver com a sensação de falta que determina uma existência em que o presente e o devir só acontecerão à medida que o ser se mover, criar, inventar, sem almejar o perene, uma vez que isso não existiria e, portanto, seria ilusório, desvirtuador. Em *genealogia da moral*, Nietzsche (1987) sustenta: “não há um ser por trás do fazer, do atuar, do devir; [...] a ação é tudo” (p. 13). O autor sinaliza, assim, que não existe princípio subjetivo, nem fim, mas que ser é estar consciente dessa falta, sensação de ausência que levaria o ser humano a criar, a se inventar e se destruir cotidianamente. Nesse sentido, para Nietzsche, a própria existência se aproxima da arte, pois a arte é invenção, criação constante que parte de uma necessidade, de uma falta. A vida sincera, a vida plena, para Nietzsche, essa existência desligada das ilusões religiosas, educativas, racionalistas, utópicas, requer o mesmo princípio da arte: assimilar a ausência, a inexistência de princípios e fins que instala a necessidade de criar, de se autoproduzir e se destruir constantemente, já que não há ponto de chegada, para se manter vivo.

assumir uma postura camaleônica, seja mediante a vinculação e a desconexão contínuas em uma teia infinita e até contraditória de saberes e sentidos, seja a partir da imaginação, da invenção, da criação de novos conhecimentos e significações destinados tanto a fundamentar o instante, quanto a se fixar ou a se liquefazer imediatamente após a satisfação momentânea do ser, já que não apontariam, supostamente, para um futuro, nem para um referente profundo. Ou seja, o grande desafio do homem na contemporaneidade seria fazer da vida um processo contínuo de criação, equipará-la a um evento artístico.

Se agora o grande desafio do homem ocidental é conceber a vida como arte, enfim, como um fenômeno estético, ficcional, fadado à contínua (re)invenção, por que ela estaria despojada de um referente ou justificativa profundos, quais serão os estímulos geradores do romance na atualidade e qual a sua função simbólica no atual contexto?

Se partirmos do pressuposto sustentado por Bakhtin (2010) de que o romance é o gênero que representa a partir do presente, esse período de tempo aberto e inconcluso, descortina-se, então, a possibilidade de intuirmos que ele ainda se apresenta como o gênero adequado à representação das experiências humanas na contemporaneidade. Isso, porque, conforme se vem discorrendo, na contemporaneidade, o presente se torna o lapso de tempo central, a dimensão temporal em que se produziria a vida. No entanto, é provável que os estímulos animadores da produção romanesca mudem, acarretando, assim, alterações na estrutura narrativa e variações de seu sentido simbólico. Talvez seja necessário ao romance abrir mão do propósito de representar perseguindo a busca de uma justificativa perene, absoluta e reconciliadora do ser com o mundo ou impulsionado pelo desejo de predizer o futuro para iluminar a vida dos seres, inclinações essas que, conforme se vem discorrendo, conferiram ao gênero diversas facetas ao longo da modernidade e lhe renderam várias definições (ambivalente, ambíguo, problemático, acanônico, etc.).

Vislumbrar a possibilidade do registro de transformações tanto na estrutura como na função simbólica do romance implica, de imediato, admitir também mudanças tanto na experiência estética, como nos parâmetros de análise e valoração do referido gênero literário. Se a representação romanesca estiver despojada da intenção da busca e extração de verdades redentoras, uma

aproximação do romance com a intenção de verificar seu potencial de investigação do ser e do mundo ou de extrair um saber sólido ou novo para aplicar à vida ou à sociedade poderá originar decepção. Diante de tal circunstância, é possível pensar que, para não anular possíveis formas de manifestação do romance despojadas do desejo de extração de verdades transcendentais, o olhar crítico teria que mudar a orientação. A avaliação do romance pelo seu potencial de afirmação de valores ou verdades teria que ser substituída, talvez, pela medição de sua capacidade de produção, apresentação e diluição de mundos em uma sequência imparável.

Partindo-se da suspeita de que as obras *La vida en las ventanas*, de Andrés Neuman e *Berkeley em Bellagio*, de João Gilberto Noll corresponderiam a performances romanescas oriundas de uma consciência e de uma sensibilidade vinculadas a essa visão niilista do mundo - descrente no potencial do sujeito e na existência de uma verdade e um futuro redentor -, ambas as narrativas serão analisadas a seguir, no intuito de verificar como se comporta formalmente o romance que seria produto de tal consciência e sensibilidade e qual sua possível função simbólica.

3 LA VIDA EN LAS VENTANAS: A ARTE VIABILIZANDO A EXISTÊNCIA

Hay cosas que no se pueden decir (...) sólo podemos mostrarlas.

(Agustín Fernández Mallo)

Desde que me cansei de procurar, aprendi a encontrar; desde que o vento começou a soprar-me na face, velejo com todos os ventos.

(Fredrich Nietzsche)

Se eu for o mundo, não terei medo. Se a gente é o mundo, a gente é movida por um delicado radar que guia.

(Clarice Lispector)

3.1 La vida en las ventanas: escrita para si

A narrativa *La vida en las ventanas* (2002) está constituída a partir de um conjunto de textos que se apresentam como e-mails, os quais o narrador protagonista, identificado como *Net*, escreve e, supostamente, endereça a uma correspondente feminina de nome Marina. A fisionomia de Marina não é revelada ao longo do relato. A economia de informações a respeito dessa personagem põe em dúvida sua existência física e concreta. Ao longo da narrativa, Marina figura como uma sombra existencial ou como uma entidade, aparentemente imaginária, que, estando, supostamente, no outro lado da tela, torna-se o correspondente ideal para

que Net relate suas vivências, uma vez que ela nunca responde e, portanto, não o contraria, nem se projeta como possibilidade de enfrentamento ou de diálogo. O relato apresenta-se, assim, como um aglomerado de correios eletrônicos sem resposta.

Os e-mails, ao passo que vão formalizando o romance, dão vida à personagem Net. Essas cartas virtuais correspondem ao relato de fragmentos existenciais constitutivos da vida de Net; descrevem os lugares por onde ele se desloca, bem como os relacionamentos por ele travados, etc. Cada correio eletrônico apresenta-se como uma célula constitutiva da narrativa, do narrador protagonista e das demais personagens. Tal fato instala a suspeita de que a personagem Net somente existe à medida que o autor se dispõe a escrever. O processo de escritura faria nascer no espaço das páginas em branco do computador a personagem, evidenciando que o referente da obra é a própria linguagem, que as personagens, inclusive Marina, somente existem a partir de um trabalho de criação realizado por intermédio do discurso e da imaginação. Esse poder fundador de mundos da linguagem torna-se evidente no fragmento que fecha a narrativa, quando o narrador se dirige a Marina, identificando-a como leitora, como personagem ficcional, deixando entrever que aquilo que narra ou narrou são mentiras, invenções ou autoinvenções necessárias para sua existência.

Me pregunto si sería un mero impulso borrar todas mis cartas de la memoria, esas páginas que tal vez se hayan perdido antes de llegar. Como te he dicho, mi querida lectora, mi personaje, hay cobardías que ennoblecen, mentiras necesarias. Al fin y al cabo se trataría de una brizna. De un solo movimiento. Un movimiento simple, fácil como el olvido, tan difícil. Fácil como decir: adiós, fantasma. (NEUMAN, 2002, p. 196).

O reconhecimento de Marina como personagem ao término do relato revela que ela não existe concretamente, que corresponde a uma invenção e que a narrativa, constituindo-se a partir de um conjunto de e-mails enviados a um ser de ficção, não alude a uma realidade a priori. Corresponde, em contrapartida, a um processo de criação cujo referente é a própria linguagem, desdobrando-se, portanto, como um horizonte simbólico destinado à autoprodução do próprio narrador protagonista mediante um processo de experimentação com a linguagem. Ou seja, *La vida en las ventanas* tende a se instituir como um espaço em que o narrador, tomando como referente a linguagem, se dispõe a vir a ser a partir do próprio ato de

enunciação. Nesse sentido, o que a narrativa estaria revelando é a ausência de referente concreto para o mundo da representação, a inexistência do ser, do real fora do ato enunciativo. Tendo como referente da representação a própria linguagem, *La vida en las ventanas* emerge como um espaço para o surgimento, para a existência do próprio protagonista, inclinando-se a reafirmar, assim, aquela verdade que, segundo Vattimo (1992) e Crespi (2004), os meios de comunicação de massa vêm explicitando no cotidiano social: o caráter discursivo do ser e do mundo desvelador, em última instância, da condição mortal do ser. Em lugar de contestar a verdade sobre o mundo sugerida e difundida pelos *mass media*, *La vida en las ventanas* a reitera, anunciando que o fazer artístico já não consegue explicitar uma saída para o ser que não seja sinalizar a condição finita do homem.

O fato de a narrativa *La vida en las ventanas* ir se constituindo a partir de e-mails que, em função de sua natureza linguística, originam a existência de Net e seu mundo, sugere também que o ser que integra um mundo tomado pela tecnologia, onde as relações, na maioria das vezes, se consolidam nas e pelas janelas de computadores, tende a se reduzir a discurso, à instância imaterial carente de profundidade e verdade. Conforme anuncia o nome do narrador protagonista – Net -, a identidade, a natureza do ser que vive nas janelas do computador, ou seja, que tem por referente espacial esse ambiente tecnológico e virtual, tornou-se tão abstrata e discursiva quanto a própria rede que viabiliza as relações humanas (Internet).

Nesse sentido, a dúvida do narrador, autor dos e-mails, sobre a chegada das cartas que constituem a narrativa, sinaliza que ele tem consciência da possibilidade de ninguém ler seu relato e, conseqüentemente, de ninguém conhecê-lo, notar sua existência. Tal possibilidade despojaria sua narrativa de sentido e função. Sensibilizado por essa consciência, Net justifica sua atitude de escrever afirmando que os e-mails que compõem o livro correspondem a um conjunto de mentiras, de invenções, de fabulações necessárias e oriundas de uma covardia que enobrece. Que covardia seria essa? Parece ser a impossibilidade de convivência com a sensação de que nada existe além do discurso. E essa impossibilidade lhe conduz, ao que tudo indica, a fabular, a mentir para si através da produção de mundos e de interlocutores (Marina, leitor) a partir da linguagem.

A expressão *Adeus, fantasma*, que fecha a narrativa, reforça a ideia de que o

relato é invenção e de que o narrador corresponde a um ser de linguagem, um fantasma cuja existência, é provável, encerra-se com o fim da enunciação, com o fechamento do livro. *La vida en las ventanas* vai se descortinando como um discurso cuja função máxima é a produção de um mundo e do próprio narrador a partir da linguagem. No entanto, esse mundo construído já não sintetizaria mais a possibilidade de transcendência. Ele e o próprio protagonista morrem, conforme expressa o termo *Adeus*, com o término da escrita. A narração (criação) já não aponta para um universo profundo. Esgota-se no próprio ato, colocando novamente o ser que narra diante do vazio. A atividade narrativa vai se apresentando, dessa forma, como uma possibilidade de esquecimento momentâneo da condição mortal do ser; como um anestésico de curto prazo para o conflito originado da sensação de vazio registrada pelo ser que narra. Porém, tal conflito não poderá se desfazer, uma vez que a representação romanesca, ao não apontar para uma realidade profunda, só poderá originar *fantasmas*.

Essa correspondência absoluta entre a existência do narrador protagonista e o próprio ato enunciativo é reafirmada pela maneira como o narrador realiza o fechamento de alguns e-mails. Quando Net vai se despedir ou encerrar as cartas que supostamente envia a Marina, o faz, muitas vezes, da seguinte forma: “Perdona. Tengo que morirme.” (Neuman, 2002, p. 41). As palavras que fecham alguns e-mails sugerem que o protagonista tem consciência de que sua existência está atrelada à linguagem e, portanto, ao ato de narrar. Na concepção de Net, parar de escrever equivale a morrer. A continuidade da existência da personagem dependerá, portanto, da escritura, do começo de outro e-mail. A forma como o narrador protagonista encerra as “epístolas” e o próprio livro tende a evidenciar que narrar em um tempo em que o horizonte espacial e temporal dos seres estaria se tornando, devido à forte presença da tecnologia, cada vez mais virtual, e em que a própria realidade, segundo Vattimo (1992), estaria se revelando como fábula implica, talvez, ou também, explorar o potencial da linguagem, tornando o próprio relato um espaço para a autoprodução do ser que narra.

A percepção de Net sobre a natureza discursiva do ser e do mundo é constantemente explicitada, principalmente quando ele menciona suas aventuras em *Chats*. Conforme o seu próprio nome (Net) anuncia, o narrador-protagonista tende a se reconhecer como instância virtual constituída a partir de discursos. Tal

reconhecimento encontra-se sugerido em um fragmento em que, com certa ironia, ele declara a Marina que prefere escrever a ela e não às demais interlocutoras femininas dos *chats*, porque, para falar com ela, não precisa criar um *fake*.

Hay días en que, después de conversar durante horas con desconocidas, de coquetear con ellas para ver si alguna es de verdad como dice y está de verdad dispuesta a hacer conmigo las cosas que me escribe, uno siente la urgencia de hablar a alguien más próximo. En el *chat* todos tienen un nombre distinto y otros sueños. Por eso es un alivio dirigirme a ti. No necesito un *Nick*, ni una vida inventada, ni un personaje nuevo. Aunque, bien pensado: tú y yo ¿Llegamos a saber quién era el otro?

Kreutzer

(NEUMAN, 2002, p. 58).

No fragmento, Net apresenta-se como um ser que se inventa e se desdobra em várias personagens (*fakes*), uma vez que destina grande parte de seu tempo a bate-papos em *chats*. O fragmento evidencia que a própria realidade na qual se insere o narrador protagonista é uma instância discursiva, virtual: a do mundo da tecnologia, da *internet*. Admitindo que, no espaço virtual, ele se inventa constantemente, Net desabafa, explicitando que gosta de escrever a Marina porque é neste instante que ele pode assumir sua “verdadeira” identidade, já que, supostamente, ele a conhece. As palavras de Net sugerem, dessa forma, que lhe resulta incômodo existir enquanto discurso. Nota-se certo conflito do protagonista com essa condição de autofabulação constante requerida pelo meio virtual. Para explicitar que com Marina ele pode assumir sua identidade “real”, Net menciona que não necessita criar uma *personagem* nova, ou seja, pode recuperar a personagem antiga, talvez aquela que começou a redigir os e-mails. A natureza ficcional, discursiva, do narrador-protagonista é reafirmada, ainda, pela indagação que fecha o fragmento e que põe em xeque a existência tanto de Marina como a de Net na medida em que questiona o fato de eles se conhecerem de verdade. Adotando uma postura irônica, Net assina o e-mail direcionado a Marina com o *nickname* *Kreutzer*, atitude que revela que, mesmo quando se corresponde com Marina, através dos e-mails que vão compondo o romance, ele não passa de uma autoinvenção discursiva, de um ente que vem à tona a partir da ficção. A suposta intimidade com Marina resultaria, portanto, da quantidade de e-mails que ele escreve endereçados a ela. Corresponderia a uma intimidade virtual, discursiva, sedimentada a partir da conservação da ideia do receptor ou do interlocutor Marina e da personagem Net, os

quais ganham existência a partir da escritura de múltiplos e-mails.

A ironia presente no fragmento, resultante da atitude de Net afirmar que é verdadeiro com Marina assinando o e-mail com um nome inventado, sugere que o narrador-protagonista tem consciência de que, em um universo que foi invadido pelas máquinas e em que as relações humanas se dão cada vez mais intensamente pelas vias virtuais, nada existe além do discurso. A atitude de escrever para Marina, mesmo consciente de que ela também é virtual, traz à baila, também, sua insatisfação, sua dificuldade de conviver pacificamente com esse mundo repleto de invenções e despido, em contrapartida, de profundidade ou verdade. Marina aparece, no relato, como uma criação de um narrador que almeja a existência de alguém real, de alguém concreto e verdadeiro para se relacionar. A consciência do protagonista sobre o caráter fictício de Marina impede, porém, que ele alimente essa ideia, que a tome como verdade. Tal consciência o (re)coloca diante do vazio. A narrativa, constituída de e-mails endereçados a Marina (invenção que o narrador deseja que seja verdadeira), apresenta-se como uma tentativa do narrador de produzir um mundo verdadeiro e sólido a partir da linguagem. Tentativa de antemão fracassada, porque o narrador mostra-se consciente da inexistência de verdades. Diante dessa consciência, a verdade do mundo inventado - da representação - define antes de se constituir ou de ser buscada. O que sobra é, unicamente, a ironia.

A ironia tende a explicitar, por um lado, tanto a impossibilidade de saída do vazio atrelado à impressão de que tudo é invenção, quanto uma forma de convivência com a consciência do absurdo. Por outro, sinaliza que narrar em um mundo reduzido a discursos, em que o próprio ser humano tende a se tornar fábula produzida pela linguagem, implica inventar, sem contar com a possibilidade de imprimir uma dimensão verdadeira ao mundo criado. A atitude irônica do narrador parece elucidar que uma das possibilidades de o romance seguir narrando em um mundo como o contemporâneo, em que a tecnologia da informação vai desmaterializando o homem e imprimindo-lhe, como bem atestam Vattimo (1992) e o próprio romance *La vida en las ventanas*, um caráter discursivo, variável e carente de profundidade, corresponde a escrever sem a intenção de extrair uma verdade a partir do mundo representado. Se na modernidade a representação romanesca correspondia a um processo criativo mediado pela linguagem e alimentado pelo

desejo de busca de um conhecimento inédito sobre o ser, agora, o que se observa em *La vida en las ventanas*, é a produção de um mundo fantasmagórico estimulado, ao que parece, pela vontade de canalizar, momentaneamente, o conflito oriundo da consciência sobre a falta de um sentido último para a vida. Isso não significa que a representação romanesca esteja encobrindo a consciência de morte. Tal consciência apresenta-se, agora, como condição de partida da narração.

Conforme se mencionou, é através dos e-mails que o leitor vai conhecendo Net. Os correios eletrônicos vão se relacionando à medida que estão sujeitos a um fio condutor: a produção ou apresentação da existência do protagonista. Esse parece ser o papel dos e-mails: fazer existir o protagonista. A sequência de e-mails que produz a vida de Net atribui a ela uma sequencialidade linear e ascendente. Esporadicamente, a linearidade temporal é interrompida pela presença de e-mails que relatam acontecimentos, aparentemente, bem anteriores ao ato de enunciação e que corresponderiam a lembranças da infância de Net, envolvendo personagens como avô, tios e tias. No entanto, a causalidade das ações e dos eventos que constituem a existência do narrador protagonista tende à diluição.

A sequência de e-mails apresenta a vida de Net e as mudanças por essa registrada, modificação que não ocorre em nível psicológico, pois o protagonista se mantém constante do principio ao fim: não aprende nada, não acumula conhecimentos à medida que o tempo passa. Ele não se transforma existencialmente, uma vez que não se constitui como um sujeito que age a partir de processos reflexivos ou sob a orientação de experiências ou saberes trazidos a priori. O que muda e atua na produção de sua existência é o espaço residencial, o ambiente de trabalho, os conhecidos, a paisagem ou o entorno físico para o qual Net dirige constantemente seu olhar.

A partir do primeiro e-mail, Net vai se projetando como uma personagem nos limites da página e revelando que tem uma família. Menciona a presença de uma mãe, cujo nome não é revelado, do pai, também carente de nome próprio, e de uma irmã chamada Paula. À medida que o leitor avança pelas páginas do livro, as personagens vão ganhando vida pela escritura e se tornando mais familiares ao leitor. No começo do romance, Net vive com sua família: pai, mãe e irmã, com os quais quase nunca fala. Cursa Letras em uma universidade não identificada e, esporadicamente, frequenta o bar de um conhecido chamado Xavi, também

estudante de letras, onde se embriaga ou entra em um estágio de alucinação devido ao excessivo consumo de drogas. À medida que o tempo da narrativa, estabelecido pela sequência de e-mails, avança, todas essas relações vão se desfazendo e Net termina dividindo apartamento com Cintia, uma personagem enigmática que ele encontra por casualidade. A família, que é mencionada já no primeiro e-mail, vai se desarticulando ao longo do relato, e cada uma das personagens que a compõe separa-se fisicamente em virtude do divórcio dos pais. Net vai viver com Cintia; abandona a faculdade e começa a trabalhar em uma loja de cortinas, onde ganha o suficiente para viver. Descobre que seu amigo Xavi foi apaixonado por ele, mas isso não lhe afeta.

A temporalidade, responsável pela constituição da personagem e demarcada pela sequência de e-mails, vai produzindo um ser que, aos poucos, se desconecta, desliga-se, desprende-se daquilo que, em um mundo convencional e regido por uma lógica burguesa, é valorizado: a família, a universidade, os amigos, etc. A condição final do narrador protagonista Net tende a coincidir com uma situação de isolamento e de involução social, caso ele seja medido por um termômetro vinculado aos valores do sistema social burguês. A trajetória delineada pelo narrador protagonista opõe-se à que percorreria uma personagem de um romance de formação, por exemplo. Tal oposição sugere o distanciamento do romance *La vida en las ventanas* dessa tendência romanesca tão abundante ao longo da modernidade.

A estrutura epistolar da narrativa traz à baila um dado curioso a respeito de Net: sua tendência a se fixar no horizonte da linguagem. Parece que esse terreno é a última instância a ser explorada pelo ser, de forma que representar a existência é representar as relações humanas construídas pela linguagem (e-mails). A estruturação do romance a partir de um conjunto de e-mails sugere, também, que o narrador protagonista padece de uma solidão que o estimula a contar sua vida, mesmo consciente de que não terá respostas. A escritura de uma carta ou um e-mail para alguém íntimo como seria, aparentemente, Marina, a muda interlocutora-leitora de Net, alude à necessidade de relação humana, ao desejo de dialogar, de encontrar respostas, de trocar experiências.

No entanto, essa não parece ser a intenção de Net quando escreve seus e-mails. Ele transparece, conforme se vem observando, consciência em relação à inexistência de Marina, personagem para quem endereça as cartas, e,

consequentemente, deixa entrever, com certa ironia, a certeza de que suas correspondências não obterão respostas. A forma epistolar do romance evidencia, portanto, que Net narra, inventa sua existência e seus interlocutores a partir dos e-mails, mas sem a intenção de buscar e encontrar verdades pelas vias da narração. O fato de o narrador dispensar ou não exigir respostas para suas cartas é explicitado pela presença desse interlocutor que nunca responde e pela ironia presente nas palavras de Net quando intui sobre o comportamento de Marina em relação a seus e-mails. Podemos observar tal ironia em recorrentes fragmentos em que o narrador-protagonista demonstra ora solicitar, ora exigir uma resposta de Marina ao terminar a redação de alguns escritos:

Me voy. Te llamo. No. Mejor te escribo. Contéstame si puedes. Localizarte en el móvil es, por cierto, una quimera: siempre se me aparece ese buzón de voz. ¿Has pensado qué cosa más extraña es ese buzón con voces? Mi madre está gritando; si no se comporta como es debido, se quedará sin postre. Te escribo mañana o pasado. Hasta entonces. (NEUMAN, 2002, p. 12-13).

Se localizar Marina pelo telefone é uma fantasia, uma esperança irrealizável, uma quimera, conforme sustenta o narrador, já que sempre aparece uma mensagem de voz, é porque, talvez, nem Marina nem o número existam. O narrador, outra vez, aparenta ter consciência da inexistência de Marina ou de sua natureza inventiva. No entanto, adotando uma postura cínica, que ignora o que sua consciência acusa³⁶, Net inclina-se a alimentar a ideia de sua existência. Fingir que Marina existe torna-se uma armadilha necessária, embora, aparentemente inconsistente, para que a escritura dos e-mails obtenha uma justificativa e avance. O fato de Net solicitar que ela lhe responda tende a evidenciar que ele está disposto a ignorar sua própria condição: a de se propor escrever pela necessidade de narrar a si e para si. A pergunta final, que não estabelece mais que uma ruptura com o pedido que faz o

³⁶ Para Vicent Gozávez (2008), o indivíduo cínico é aquele que tem consciência de que a cultura “es una especie de engaño sutil”. Ou seja, tem consciência do caráter vazio ou natural do ser. Essa lucidez o conduz, algumas vezes, a atitudes provocativas e irônicas, mas despojadas do intuito de afirmação de outros valores. Outras vezes, o cínico ignora o vazio e opta por inventar meios e modos de preencher livremente sua existência. Pelas vias do autor, a diferença entre a ironia e o cinismo reside no fato de que a primeira visa a demolir certos valores para fundar outros, e o segundo expõe a fragilidade de certos sistemas de valores, mas não aponta soluções. O cínico, consciente da inexistência de verdades, finge acreditar em certos valores ou cria verdades vazias para seguir vivendo. O cinismo, na opinião de Gozávez (2008), vem ganhando proeminência na contemporaneidade em virtude da falência da ideia de verdade. Cínica parece ser a atitude de Net: ele sugere saber que Marina não existe, mas finge acreditar em sua existência para seguir narrando.

narrador, reafirma sua tendência a aceitar o fato de não existir interlocutor.

Sua atitude de requerer uma resposta pode significar, também, uma burla em relação à postura do ser humano de exigir respostas ou impor finalidade para tudo. Diante da ironia presente nas palavras do narrador e de seu cinismo em relação a sua percepção, atitudes que, ambigualmente, denunciam e ignoram a inexistência da interlocutora, é possível intuir que o fato que conduz Net a narrar é a vontade de se produzir, de existir a partir da linguagem ou do discurso, o que dispensa a necessidade de interlocutor e, portanto, abre passo para o próprio narrador burlar-se dessa suposta necessidade.

A expressão *¿Has pensado qué cosa más extraña es ese buzón de voces?* dirigida, aparentemente, a Marina chama o leitor a refletir sobre a imaterialidade e o distanciamento que marcam as relações humanas mediadas pela tecnologia. A pergunta incita o leitor a pensar (*has pensado*), mas fica latente, uma vez que Net não se aprofunda na questão, deixando ao leitor a alternativa de reflexão. Em lugar de questionar a provável inexistência de Marina, de escancarar a sensação de vazio, de solidão que a mensagem de voz, ao substituir o ser, pode gerar, Net menciona o grito da mãe. A introdução de outro assunto oblitera tanto a possibilidade de reflexão do narrador sobre a inexistência de Marina e sobre a estranheza da mensagem de voz como a do leitor. Se a pergunta chama o leitor a refletir, a rapidez com que o narrador introduz novos assuntos bloqueia essa possibilidade. O discurso literário, em lugar de girar em torno de um assunto, de aprofundá-lo, esparrama-se, toma direções diferentes.

Essa postura ambígua do narrador protagonista, explicitada em um discurso que chama a pensar e inibe a reflexão, tende a revelar o fator que estimula a escrita dos e-mails. A consciência de que tudo é linguagem e, conseqüentemente, de que tudo é invenção gera um vazio que incita Net a narrar. Como a narração já não pode afirmar nada, e a consciência disso lhe coloca no vácuo, a criação discursiva terá que oscilar entre o desvelamento do nada e o seu encobrimento. Marcado pela consciência do nada e ansioso por burlá-la, Net produz um mundo ilusório, cuja natureza vazia é submetida a um processo contínuo de desmascaramento e ocultação. Procedimento ambíguo, mas, ao que tudo indica, necessário para que Net possa suportar a pressão exercida pela consciência do nada e para que o leitor, ao acompanhar o relato, ingresse nesse jogo incerto e não se perca no vazio. Ironia e

cinismo apresentam-se como os ingredientes necessários e viabilizadores da narração quando a consciência do ser que enuncia acusa o absurdo do mundo. A ironia desvela o vazio. O cinismo o encobre, já que, conduzindo o ser a ignorar o nada, o leva a inventar, fingir, fantasiar, enfim, a produzir ficção, mesmo sabendo que se trata de ficção.

Vai ganhando evidência, então, o fato de o narrador protagonista não se propor, no relato, a buscar ou a extrair uma verdade sobre os fatos constitutivos da narração. Ao interromper um assunto que sinaliza a natureza inventiva e carente de profundidade dos fatos que compõem a narração mediante a inserção de outro tema que não apresenta conexão com o anterior (a menção do grito da mãe), o narrador protagonista diminui a possibilidade de o leitor manter-se fixo a uma temática. Obriga-o a saltar de um assunto não concluído a outro introduzido repentinamente. Essa tática impede que o leitor formule uma ideia precisa ou reflita sobre os assuntos narrados e sobre as personagens. *La vida en las ventanas* vai se revelando, dessa forma, uma narrativa cuja orientação não é extrair um conhecimento inédito sobre o ser e sobre a vida, função primordial do romance, segundo autores como Kundera (1994) e Paz (1976). Pelo contrário, sua motivação parece decorrer, principalmente, da necessidade de Net narrar para existir enquanto ser e para que um mundo se abra a partir da linguagem, mesmo que carregado de ambiguidade. O referido relato vai rompendo, dessa forma, com uma das características primordiais do romance como gênero moderno: a de buscar um sentido para a vida e para o ser. Em lugar de se projetar como um herói que está “sempre em busca” (Lukács, 1976, p. 60), traço peculiar do gênero romance, Net aparece como uma figura retraída, disposta, unicamente, a criar fatos sem procurar extrair deles uma verdade.

3.2 A consciência do nada

A partir da estrutura epistolar do romance, das características de Marina (imaterialidade, existência provavelmente fictícia) e da postura ao mesmo tempo irônica e cínica (porque finge não ver a verdade) do narrador protagonista, é possível concluir que Net tem consciência de que não há respostas verdadeiras para a

existência e para o mundo. A lucidez de Net sobre a inexistência de um sentido redentor para a vida fica bem evidente em um dos e-mails em que ele revela a seu ficcional, duvidoso e ausente interlocutor sua percepção sobre as justificativas existenciais que a sociedade define por meio da operacionalidade de suas instituições. As palavras de Net o desvelam como um ser consciente de que as esperanças, as utopias sociais correspondem a formulações humanas, cuja finalidade é conferir sentidos a um mundo que, por natureza, careceria de significação. Tal percepção de Net está explicitada no seguinte trecho, em que ele relata os acontecimentos correspondentes a uma de suas supostas idas à universidade.

Te lo creas o no, esta semana he ido a algunas clases. No es que esté reformándome, pero empezaba a cansarme de la calle y la idea de quedarme en casa tampoco me resultaba demasiado atractiva. Así que quien suscribe se apuntó al servicio gratis de despertador telefónico y allí estaba yo el lunes, a las ocho y media en punto, con todos mis carnés en el bolsillo, en la cafetería de la Facultad. A media mañana, armado de cafeína, conseguí entrar en el aula y asistir a varias clases sin arrepentirme: te doy mi palabra. ¡Incluso tomé apuntes! Jugar a ser estudiante resulta ¿Cómo decirte? Entretenido. Se aprende alguna cosa, a cambio de prestar un poco de atención. Lo más edificante son las advertencias: - tenga firmeza jovencito. No olvide que está usted preparándose. - ¿Preparándose para qué? (pregunta inquieto el jovencito, con el bolsillo repleto de carnés). - Bueno (carraspean), ésa sería una cuestión distinta... Unos años más tarde, vemos a nuestro jovencito ganándose la vida de alguna manera. Muy en el fondo siente que alguien lo ha engañado, pero no acaba de encontrar culpables y tampoco queda tiempo. (Aplausos.). (NEUMAN, 2002, p. 19-20).

No fragmento, o narrador protagonista deixa claro que não está disposto a se reformar, a se modificar, a admitir e assimilar valores ou diretrizes que formam um consenso geral, social e institucional; que anunciam o futuro como tempo da realização humana e atuam, portanto, na repressão de certos gestos e desejos inclinados ao aproveitamento do presente (*tenga firmeza jovencito, no olvide de que está preparándose*). A universidade, instituição social que se propõe preparar o homem para a realização futura, não passa, para Net, de uma possibilidade de mudança de ambiente, uma alternativa para distração, para entretenimento (*quedarme en casa no me resultaba atractivo, empezaba a cansarme de la calle*). Ser estudante, para o narrador protagonista, é divertido. Demonstrando estar ciente de que a preparação para a vida é um discurso que encobre a ausência de uma finalidade para o existir (*¿preparándose para qué?... esa sería una cuestión distinta*),

o narrador protagonista burla-se dessa condição de acadêmico, a vislumbra como uma possibilidade de jogo, como uma alternativa lúdica, de descontração. A linguagem burlesca e irônica (*Incluso Tomé apuntes! ... los más edificante son las advertencias*) revela a lucidez do protagonista em relação à inexistência de um futuro redencionista e ao conseqüente caráter fabular dos discursos que visam à formação social e intelectual do homem; aqueles cujo objetivo máximo é a preparação do ser para o devir. Essa certeza de Net sobre a ausência de sentido para a vida e sobre o caráter ilusório dos discursos educacionais é revelada por uma linguagem irônica e sob a forma de uma conclusão, o que significa aprendizagem (*Unos años más tarde...*). A constatação de Net transparece, assim, sua certeza sobre a ausência de uma justificativa profunda para a vida.

A falta de culpados para o predestinado fracasso do jovem explicita que, na concepção do narrador, a inexistência de um futuro promissor é consequência da própria condição de estar no mundo, do existir. Sinaliza, também, que a tentativa de imprimir uma lógica para a vida não passa de uma prática humana encobridora do vazio. Adotando um discurso de tom profético (*Unos años más tarde*), o narrador se coloca em uma posição de sábio; apresenta-se como um ser conhecedor da verdadeira condição do mundo, o que lhe permite anunciar artisticamente, através da narrativa, um destino trágico para o homem. Isso, porque o substantivo genérico “ *jovencito*” refere a todo e qualquer ser humano que esteja iniciando sua trajetória existencial terrena. O substantivo *aplausos*, que fecha a citação, ao aludir a um gesto convencional cuja função é legitimar positivamente certas práticas ou comportamentos, além de teatralizar o discurso, expressa a suposta aprovação de um público em relação ao procedimento de (des)fabulação do mundo executado pelo narrador.

Narrador e leitor são apresentados, dessa forma, como espectadores de um grande teatro, o teatro do mundo social, esse que, na perspectiva do narrador protagonista, fabula e ilude o ser a partir de discursos e práticas que almejam sinalizar um fundamento para a existência humana. Ao apontar a condição falsária desses discursos, Net anuncia um conhecimento desconfortante sobre a vida e o cosmos: a ausência de sentido e o caráter fabular dos discursos sociais inclinados a produzir e a difundir uma verdade. Mas essa constatação não o conduz a granjear saberes aptos a desautorizar o absurdo. O tom de burla, a atitude irônica e cínica de

Net reforçam a ideia de inexistência de outras justificativas existenciais e a consequente necessidade de conviver, evitando o drama, com o nada. Em lugar da narrativa difundir um saber novo e capaz de justificar a vida, atribuição imprescindível ao gênero romance, segundo Kundera (1994), dá visibilidade ao vazio.

Nesse sentido, *La vida en las ventanas* paga tributo à vertente romanesca existencialista, essa que, integrando a outra cara da modernidade (Calinescu, 1991), explicitava o absurdo do mundo e impactava um público que, orientado por discursos emancipacionistas e progressistas, acreditava na existência de uma verdade capital e emancipadora localizada no futuro ou em dimensão ultraterrena. Mas se, na modernidade, o absurdo era consequência de uma dramática e fracassada busca do sujeito - conforme atesta a personagem Joseph K. - ou se apresentava como um ingrediente produtor de uma náusea fatigante, agora ele já não impacta, nem atormenta. O absurdo parece ter sido assimilado pela consciência que narra e, como consequência, o relato - *La vida en las ventanas* - perde o potencial de impacto. O que parece expressar a narrativa *La vida en las ventanas* é a última possibilidade do romance: inventar mundos que, sendo gestados por uma mente consciente da condição mortal do ser, já não aludem a nada; existem como inventos razos de linguagem capazes de, ambigualmente, ferir e entreter tanto quem narra como quem lê. Tais mundos poderão agredir, porque recordam a condição mortal do ser, e amparar, porque permitem que o ser, ao acompanhar os fatos relatados, dribla, por instantes, o avassalador sentimento do absurdo.

Lúdica parece ser, então, a condição da narrativa *La vida en las ventanas*. É fábula necessária para descansar a consciência de morte. Mas como fábula de linguagem, esgota-se em si mesma, não podendo servir de refúgio ao ser. Acolhe-o e o expulsa, permitindo que sua consciência oscile, continuamente, do abismo à calma. Nesse sentido, a referida narrativa leva aos limites a dificuldade enfrentada pelo romance ao longo da modernidade. A desilusão ocasionada por um processo fracassado de busca de sentido, agora se encontra de antemão assimilada pela consciência que narra, dando origem a uma forma romanesca que renuncia ao propósito de perseguir saberes. O ato de criar é o único que passa a valer. A produção da ambiguidade explicitada em um discurso que acolhe e expulsa o ser tende a aparecer como a última possibilidade do relato.

O entendimento do romance *La vida en las ventanas* como sendo produto de linguagem de um narrador protagonista consciente da condição fabular do mundo e do sujeito alcança credibilidade à medida que a burla, a ironia, o discurso teatralizante do narrador protagonista ganham proeminência e atuam na desmitificação da utopia moderna postuladora de um futuro redentor para a humanidade. Essa ironia, que é recorrente na narrativa, deixa-se ver também, em um fragmento em que o narrador protagonista Net menciona algo sobre seus supostos planos futuros com Cintia, personagem que aparece enigmaticamente e provoca mudanças em sua vida “Es probable que en septiembre podamos fugarnos a la playa para que ella se dore y yo regrese pálido.” (Neuman, 2002, p. 193), afirma Net.

A locução adverbial *es probable*, que denota incerteza, põe em evidência a consciência do narrador protagonista sobre a impossibilidade de delimitar ou afirmar algo sobre seu porvir. A expressão de finalidade *para que ella se dore y yo regrese pálido* veste-se de ironia ao postular um fim oposto ao associado à ação de ir à praia. A expressão afirma uma finalidade que não se apresenta como justificativa: ir à praia para voltar pálido. Um dos efeitos dessa irônica expressão é a revelação de uma ideia de futuro destituído da condição de tempo de consolação do ser. O único efeito que Net poderá obter a partir de seus planos é uma coloração pálida. Ou seja, nenhum efeito; nem o bronzeado, consequência mínima de um passeio à praia. Os gestos, ações e ideias associados à conquista da felicidade segundo o senso comum (já que a viagem à praia com a amada é, de forma geral, sinônimo de descanso, alegria, recompensa, amor realizado), são vislumbrados pelo narrador protagonista como enganos, falsas promessas e justificativas destinadas a burlar a falta de fundamento imanente ao ato de existir.

A ironia característica da linguagem de *La vida en las ventanas* dessacraliza, desmitifica toda a ideia de possibilidade de realização futura mediante planejamento ou práticas estabelecidos pelo senso comum. A ironia do protagonista, sua capacidade de resistir à ausência de fundamentos lógicos e constantes para a existência, sugere que a consciência do nada não lhe produz intensos dramas, lamento, angústia, mas um riso comedido, um esgar que o induz a nascer e morrer a cada instante sem grandes planejamentos, sem se rebelar contra as circunstâncias impostas pela vida. Ou seja, sua atitude é rir, mesmo que a contragosto, da própria

impossibilidade de plenitude. O relato, sendo produto de uma consciência aguda da condição mortal do homem, vai revelando, assim, a verdade última e, talvez, única do mundo e do ser: o ser para a morte. Nesse sentido, tal narrativa ainda se institui como fonte de saber. Mas não de um novo conhecimento sobre o ser, obrigação do gênero romance, segundo Kundera (2007). Pelo contrário, traz à baila, a contragosto e porque parece não haver outra possibilidade, uma antiga e temida verdade: o ser para a morte.

Diante da certeza da condição ilusória das utopias, o narrador protagonista não entra em conflito, não vivencia um drama profundo. Sua atitude, contrariamente, é a de tentar rir, já que o riso é um dos efeitos da ironia. Essa desdramatização ou amenização do drama registrada por Net expressa seu conformismo em relação à inexistência de possibilidades transcendentais. Consequentemente, o relato perde a capacidade de apresentar alternativas existenciais e sociais que apontem caminhos para a transposição de um presente angustiante ou problemático, uma das funções primordiais do romance na perspectiva de Sábato (1989). A atitude do narrador é a de desvelar uma realidade humana sem expectativas, onde não restam muitas opções a não ser rir ou converter os momentos que poderiam ser determinantes para a definição de um projeto futuro (como o da faculdade) em um jogo lúdico e propulsor de satisfação ou prazer momentâneo.

Net desvela-se, assim, como um ser descrente nas grandes verdades da modernidade, que proclamavam a existência de um futuro redentor. Sendo assim, apresenta uma percepção afinada à visão do mundo que, segundo Vattimo (1992) e Maffesoli (2002), veio ganhando proeminência a partir da segunda grande guerra. Cético em relação ao futuro e descrente na potencialidade do sujeito, Net não abnega da vida, nem se amargura. Assume uma postura emparentada a do super homem nietzscheano. Investe no presente, no momento, ri de sua situação tentando extrair proveito. Sendo produto de uma consciência cínica, que se burla das crenças e dos valores típicos do imaginário moderno - neste caso o sacrifício do presente em prol de uma promessa futura-, mas que não oferece outras alternativas³⁷, o relato vai

³⁷ Vicent Gozávez (2008) argumenta que o indivíduo cínico, por se burlar das crenças e dos valores culturais sem oferecer outras alternativas, pode ser definido como um “rebelde apático, desencantado.” O protagonista Net é cínico no sentido de que se burla das instituições, de seus discursos emancipacionistas, mas, não apontando outra saída, transita por esses espaços tentando obter prazer a partir do riso, fazendo da ida à universidade um passeio particular.

sinalizando que uma das saídas existenciais diante da descoberta do caráter fabular do mundo estaria no aproveitamento particular do instante, sem tentar compreendê-lo. Essa é a atitude de Net: reinventa a ida à faculdade, a torna um momento de distração, de diversão, de mudança de espaço, uma alternativa para não se prostrar no tédio ou viver um conflito decorrente de uma espera que, semelhante à espera por *Godot*, nunca se concretizaria.

O relato rompe, assim, com um dos traços sobressalientes apresentados pela arte e pelo romance ao longo da modernidade: a expressão dos dissabores entre um eu e os valores predominantes no horizonte social no intuito de promover transformação ou no sujeito ou na sociedade. A narrativa *La vida en las ventanas* somente apresenta esses dissabores. Ao não propor nada em troca, exhibe afinidade com essa modalidade artística pós-modernista, uma dominante cultural, segundo Jameson (1997), correspondente à época da terceira fase do capitalismo, cuja característica principal é a perda da densidade e do potencial crítico.

Nesse sentido, podemos intuir que a finalidade capital do relato *La vida en las ventanas* é a produção de mundos através da linguagem. Não no intuito de romper com o estabelecido no horizonte social, cultural e existencial e transcender a condição imediata propulsora de descontentamento, mas com o propósito de permitir que o ser descanse, por instantes, do fastio originado da consciência de morte. Assumir a existência, conforme reivindicava Nietzsche, como fenômeno estético para suportar o desconforto ocasionado pela consciência do absurdo parece ser o fator que impulsiona Net a escrever os e-mails que originam a narrativa. Nos dizeres de Nietzsche,

Enquanto fenômeno estético, a existência ainda nos é suportável e a arte nos dá os olhos, as mãos, sobretudo a boa consciência, que é necessária para poder fazer de nós mesmos este fenômeno. É preciso que, de vez em quando, descansemos de nós próprios, olhando-nos de cima e de longe e, com o longínquo da arte, rir ou chorar de nós e por nós mesmos: é preciso descobrirmos o herói e também o louco que se dissimulam na nossa paixão do conhecimento. [...] E é precisamente porque, no fundo, somos pesados e sérios, e antes pesos do que homens, que nada nos faz melhor do que o *chapéu de bobo*: temos necessidade dele perante nós próprios, precisamos de toda a arte exuberante, flutuante, dançante, trocista, infantil e venturosa, para não perder essa liberdade que nos coloca acima das coisas. (NIETZSCHE, 2010, p. 103).

A narrativa tende a ser produto da liberação das fantasias de Net, permitindo que ele conviva com a consciência de morte e com a certeza do caráter ficcional dos

discursos que almejam justificar a existência humana mediante promessas futuras. A vontade de viabilizar a existência estética de Net, de fazê-lo viver, vir a ser e rir de si a partir da criação literária desvela-se como o eixo orientador da atividade narrativa. Nesse sentido, o referido relato parece expressar uma alternativa de sobrevivência da arte (Lasch, 1987) em uma época em que a verdade estaria sendo questionada e a palavra já não teria o que comunicar (Casullo, 2004). Se, antes, o que motivava a produção romanesca era, entre outras coisas, a busca de um sentido inédito para a existência (Kundera, 2007), agora o que parece lhe restar é evitar a queda do ser no abismo. Enfim, *La vida en las ventanas* tende a explicitar que uma saída para seguir narrando em tempos de assimilação da condição mortal do ser (Vattimo, 1992) é adotar, talvez, a dinâmica do *Mito de Sísifo*: construir um mundo a partir da linguagem que, esgotando-se em si e desvelando, portanto, o absurdo do mundo, reinsere o ser que narra em um processo similar e contínuo de invenção.

A consciência de Net em relação ao caráter enganoso e compensatório da ideia de um futuro promissor é explicitada, também, e com frequência, na maneira como ele aborda e entende a existência cotidiana. Viver, para Net, tende a coincidir com a invenção de um conjunto de práticas capazes de preencher o vazio compreendido entre o nascimento e a morte e decorrente da ausência de um fundamento existencial a priori. O narrador sempre define o próximo momento existencial como consequência de um ato de ressurreição que o desafia a praticar alguma ação para existir ou a tomar a palavra para se constituir.

Ayer resucité. No estuvo mal. No hay grandes cosas que hacer los domingos. [...] Aquí me tienes: he resucitado. No hay grandes cosas que hacer los martes. [...] Lunes. Acabo de resucitar. Prosigo más calmado. [...] Cuando acabe de escribir tendré que resucitar y preparar el almuerzo. (p.193). (NEUMAN, 2002, p. 11- 15-88-193).

Nas palavras do narrador, a existência corresponde à constante arte de morrer e ressuscitar. Cada instante e cada gesto figuram fragmentos existenciais que condensam, simultaneamente, morte e vida. Sintetizam a morte, porque são vazios de sentido (*no hay nada que hacer*). Concentram vida, porque se abrem como momentos fundacionais. O fim de cada instante, o fechamento de uma ação, o término de um dizer trazem consigo a morte do sujeito abrindo passo, portanto, para um contínuo renascer que, não necessariamente, precisa emergir como

consequência do momento anterior. Assim, a ação futura, o gesto de fazer o almoço, por exemplo, descortina-se, para o narrador protagonista, como um novo acontecimento, um novo lapso existencial. Seu encerramento, no entanto, o recoloca diante do nada, forçando-o a se recriar para amenizar o desconforto causado pelo contato com o nada (*cuando acabe de escribir tendré que resucitar y preparar el almuerzo*). Nesse sentido, os fatos relatados nos e-mails aparecem como exercícios de fundação e morte de Net através da linguagem. A narrativa promove a vida do protagonista, mas a mata, impedindo que ele adquira uma identidade consistente. A morte de Net ao final de cada ação, gesto, pensamento ou palavra impede que ele se constitua como uma totalidade que sintetiza o passado e agrega, adiantadamente, algo do futuro. O leitor, ao acompanhar o relato, não consegue vislumbrar as possíveis consequências de certas ações e escolhas realizadas por Net. Consequentemente, não poderá, a partir do desenrolar das vivências do protagonista, fazer conjeturas sobre sua própria existência. *La vida en las ventanas* registra, assim, a míngua de um traço capital do gênero romance segundo Bakhtin (2010): profetizar o futuro tanto do escritor como dos leitores.

A narrativa *La vida en las ventanas* vai se distanciando, desta forma, das principais tendências assumidas pelo romance na modernidade: aquelas que representavam um drama existencial para suscitar reflexão sobre a vida, para explicitar caminhos possíveis de serem trilhados pelo sujeito ou as prováveis consequências decorrentes de escolhas realizadas em situações existenciais limites. Tende a romper, ainda, com a postura ambivalente, de crítica e afirmação dos pressupostos da sociedade moderna, imanente ao gênero romance (Féher, 1997). A ironia com que o narrador trata certas práticas e crenças sociais correspondem, também, a uma atividade crítica. No entanto, a diferença reside no fato de que o narrador protagonista de *La vida en las ventanas* não busca, a partir dessa ironia, impactar, extrair e difundir novos saberes ou verdades sobre o mundo e sobre a existência. Almeja, aparentemente, narrar para produzir realidades a partir da linguagem e se autoproduzir continuamente.

3.3 A supressão da prática reflexiva

O título do romance *La vida en las ventanas* chama a atenção para o ato de ver, contemplar. A janela é a abertura pela qual é possível visualizar o que se inscreve fora do ambiente onde se encontra o ser que olha. O título do texto sugere, dessa forma, que a narrativa trataria de relatar algo passível de ser apreendido pelo olhar, pelo ato de contemplar. O termo *ventana* (janela) faz referência, também, às janelas do computador, a essas telas pelas quais Net pode ver o mundo (internet) e, simultaneamente, vir a ser, existir virtualmente através da escritura dos e-mails. O título do romance sinaliza, assim, que o relato tratará de expressar ou apresentar uma forma de vida, a do narrador protagonista, mediada pelo computador, ou seja, as experiências de um ser que existe enquanto discurso e que se relaciona, preponderantemente, com lugares e indivíduos despidos de materialidade, uma vez que estão reduzidos a imagens, textos, gráficos, etc.

A consideração de tal pressuposto nos leva a suspeitar que o referido romance estaria tratando de relatar as experiências, as sensações de um ser que, habitando em um meio invadido e moldado pela tecnologia, está fadado a conhecer o mundo e a se relacionar virtualmente através de imagens, simulacros³⁸, discursos carentes de profundidade e incapazes, portanto, de serem essencialmente aprendidos. O romance estaria exibindo, nesse sentido, os efeitos da tecnologia da informação para o ser, para suas relações e para os processos de representação e entendimento do mundo (incluindo o romance). Conviver com a dúvida, com a incerteza sobre a existência ou não dos correspondentes e, conseqüentemente, com a impressão de que nada existe verdadeiramente parece ser um dos efeitos existenciais decorrentes da vivência virtual apontado pelo narrador. A impressão de que tudo é raso, a consciência do vazio do mundo registrado por Net parece estar atrelada ao constante contato com o mundo virtual, tal como indica a dúvida que o acomete em relação à existência empírica de Marina.

O desenvolvimento de uma consciência de que nada existe além da imagem projeta-se como efeito capital da presença do computador e do virtual na vida de Net. Tal consciência vai tornando-o um ser apático, cético, retraído, isolado e pouco inclinado à reflexão. Ao longo da narrativa, em lugar de agir, de trabalhar na transformação de seu entorno, de buscar explicações para os eventos que o

³⁸ Para Baudrillard (1991), simulacro é uma produção que já não pode ser abordada em termos de verdade ou falsidade, já que não se teria meio ou referente para medir seu grau de imitação ou veracidade.

circundam ou que o envolvem, Net opta por contemplar, por se manter isolado do mundo empírico, por não se ater ao entorno no intuito de investigá-lo. As ações que ele pratica se resumem a passeios, na maioria das vezes, sem rumo, à escritura dos e-mails e a uma atividade laboral nada promissora em uma fábrica de cortinas. Sua postura existencial mostra-se assim, totalmente oposta ao comportamento típico do herói do romance: um ser que está sempre em busca, uma vez que agiria estimulado pelo desejo e necessidade de extrair um conhecimento capaz de sinalizar as possibilidades de reconstrução da totalidade perdida do ser (Lukács,1976).

Essa postura contemplativa, conformista, apática do narrador protagonista Net, anunciada pelo título do romance, é reafirmada ao longo da narrativa pela forma como ele age, reage e se posiciona em relação aos fatos que vão constituindo o romance. O narrador-protagonista relata os acontecimentos como se fosse uma câmera cinematográfica, ou seja, mantendo-se distanciado e observando-os objetivamente. Essa posição de distanciamento, de contemplação adotada por Net se faz visível em um fragmento em que ele relata uma discussão entre Paula - sua irmã - e sua mãe:

Hace rato presencié cómo mi madre prohibía a Paula dormir con su novio. Yo no tenía ganas de intervenir en la discusión, aunque lo cierto es que mi hermana hubiera necesitado algún apoyo. ¿Por qué no la ayudé? Misterio. Esas cosas se hacen o no se hacen. (NEUMAN, 2002, p. 15).

Até dentro do círculo familiar Net guarda distância. O verbo *presenciar* explicita seu afastamento em relação aos demais membros da família. Ele não acompanha a rotina familiar, nem participa das discussões registradas nos limites dessa instituição. É de uma posição afastada e propulsora de uma visão panorâmica que ele enuncia. Parece sentir que sua irmã necessita de ajuda, mas não age, mostrando-se refém de uma apatia que ele não sabe ou não quer saber de onde provém. O espaço familiar e empírico tende a lhe resultar estranho. Sua capacidade de sentir e de agir apresenta-se diminuída. Ao que parece, a superficialidade e o distanciamento característicos das relações virtuais que Net travaria pelo computador estenderam-se a todos os domínios de sua existência. O centramento no mundo virtual parece ter enfraquecido as faculdades do sentir e do agir e provocado o seu distanciamento do horizonte concreto. No entanto, Net não busca

saber por que não age. A expressão *esas cosas se hacen o no se hacen* indica que o narrador protagonista não procura se compreender, nem explicar seu comportamento, mas opta, unicamente, por relatar suas atitudes, apresentá-las ao leitor como se fossem determinadas por certas forças que ele não mostra qualquer interesse em desvendar. O termo *Mistério*, que funciona como resposta à pergunta que ele mesmo formula sobre seu comportamento, reforça a carência de curiosidade do narrador protagonista.

A narrativa, sendo produto de um narrador apático, cínico³⁹, não identificado com o horizonte empírico que o rodeia, torna-se notavelmente informativa. Net somente descreve o que presencia, não tenta compreender ou explicar os acontecimentos. A palavra *Mistério* sinaliza que o impulso gerador do relato não corresponde ao desejo de esclarecer os fenômenos que constituem vida do narrador protagonista, de explicar o que o leva a agir ou a paralisar diante de certas circunstâncias. Tal resposta (*Mistério*) rompe com a expectativa de quem se aproxima do texto no intuito de entender o porquê dos acontecimentos relatados ou com a intenção de extrair um conhecimento lógico a partir da sequência de ações praticadas e narradas por Net. A postura passiva e cínica manifestada em uma resposta que não responde (*Mistério*) apresenta-se como uma provocação do narrador em relação ao leitor disposto a entender, a extrair um saber a partir do relatado. Nesse sentido, a narrativa *La vida en las ventanas* vai trilhando o caminho oposto ao percorrido pelo romance na modernidade. Em lugar de perseguir uma verdade, um saber, mediante a construção de personagens estimulados pela vontade de desvendar mistérios, entroniza a contingência dos fenômenos e do mundo. A narrativa, conseqüentemente, não se desdobra como um discurso inclinado a desvelar o que está por trás do aparente. Apresenta-se como uma narração propensa à descrição de acontecimentos, de imagens, sinalizando que, na percepção de quem narra, não há nada além da superfície captável pelos sentidos. Em lugar de negar esse caráter vazio, fabular, do mundo que os *mass media*, segundo Vattimo (1992), tendem a pôr em evidência cotidianamente, *La vida en las ventanas* reforça tal percepção, mostrando que a arte (romance) não tem mais nada

³⁹ Na concepção de Vicent Gozávez (2008), o indivíduo cínico “No es rebelde. (...) Vive y se deja vivir recluso en su mundo particular, indiferente y hasta cómodo...” (p. 112). Net, distanciando-se da família e não procurando envolver-se nem saber por que não se envolve (*mistério*), manifesta, nesse sentido, uma postura cínica.

a comunicar além de sinalizar o nada ou a superficialidade do mundo.

A postura de câmera cinematográfica adotada pelo narrador sugere que, para ele, a família tornou-se distante e sem significação. Conseqüentemente, sua atitude se reduz a contemplar ou a relatar possíveis e supostos acontecimentos registrados no seio desta instituição. Esse distanciamento entre Net e o mundo social e empírico é sobressaliente na narrativa: ele não tem amigos, não dialoga com a mãe, nem com o pai, troca poucas palavras com a irmã e quase não conversa com Cintia, a personagem que conhece e com quem passa a viver no final do romance. Vive intensamente conectado à internet e parece ter se tornado virtual: é superficial, escorregadio, mantém pouca relação com o mundo concreto, parece ter se reduzido à linguagem, pois existe a partir dos e-mails que constituem a narrativa.

O que o narrador-câmera contempla e relata é o drama, o enfrentamento registrado entre a mãe, que atua na defesa da moral familiar, e a irmã, que para satisfazer um desejo individual, tenta transgredir a moral familiar instituída coletivamente. Ou seja, ele narra um drama resultante da impossibilidade de conciliação entre a esfera subjetiva da irmã (desejo de liberdade sentimental e sexual) e a objetiva (a das regras morais defendidas pela mãe). O drama relatado por Net corresponde, assim, ao drama típico do sujeito moderno, esse ser que, na opinião de Lukács (1976), registra um distanciamento entre a esfera interior e a exterior. O distanciamento de Net, sua indiferença em relação a esse drama o revela como um ser cético em relação à moral e à instituição familiares, valores muito cultivados pela dicotômica sociedade moderna. Seu afastamento, sua apatia, sua frieza, sua atitude contemplativa e não avaliativa fazem dele um ser solipsista, cínico, indiferente aos valores sociais e inclinado, portanto, a desdramatizar sua existência, a evitar o conflito.

Isso não quer dizer que Net não experimente o tédio. Significa que, tendo consciência de que não há um caminho seguro para aliviar o fastio, esforça-se por não se conflitar, por viver a vida, por contemplá-la, evitando atormentar-se. Se ao longo da modernidade – e Baudelaire, nesse sentido, é um exemplo exponencial -, o fastio estimulava um fazer artístico inclinado a sinalizar uma alternativa capaz de amenizar ou eliminar o mal estar do ser, *La vida en las ventanas* parece operar na contramão: a atitude desdramatizadora e cínica de Net indica a ausência de solução para o fastio e se apresenta, portanto, como possibilidade de convivência com o

mesmo.

Não é que Net não tenha opinião. Ele deixa transparecer que se fosse atuar, agiria em prol da irmã, ou seja, em defesa de uma liberdade que somente se concretizaria perante a rejeição da moral familiar. No entanto, opta pela inação sem justificativa. Tal atitude indica que uma forma de conduzir e de narrar a vida quando já não é possível crer em um futuro redentor e não se vislumbra sentido na valorização da moral e das “boas” e “corretas” condutas, é contemplar o entorno, não atuar movido por crenças estabelecidas, pois isso implicaria afirmar uma convicção, um saber diante de certas circunstâncias. O relato *La vida en las ventanas*, tendo como narrador protagonista um ser que opta por não atuar por força ou convicção, registra a morte do sujeito entendido como indivíduo disposto a agir para encontrar a verdade dos fatos e se (re)harmonizar com o entorno. A referida narrativa vai deixando a condição de mecanismo revelador de saberes capazes de iluminar a vida e assinalar possibilidades de superação. Vai se instituindo, em contrapartida, como um meio afirmador de uma única possibilidade de existência: entregar-se ao acaso. Sendo assim, o relato vai desafiando o leitor a conviver com a contingência do mundo, a vir a ser sozinho e sem orientação.

Assumindo a posição de uma câmera, o narrador-protagonista Net produz um relato que narra vivências e acontecimentos despojados de lógica, sugerindo, dessa forma, que a razão já não dá o tom à sua existência. A presença, ao longo da narrativa, de um horizonte externo que sintetiza ruídos, objetos, pessoas e movimento, parece inibir a possibilidade reflexiva de Net e conduzi-lo à realização automática de ações, que, resistindo a qualquer processo de compreensão lógica, só poderão ser descritas. A presença desse espaço anestesiador da consciência de Net pode ser contemplada em um fragmento da obra em que o narrador se desloca de sua casa até a rua, entra em um centro comercial, sai, compra cravos que entrega, injustificadamente, a sua mãe ao retornar.

Hoy he tenido un buen día. Resucité al medio día, desayuné justo antes de almorzar, discutí un rato con mi madre y salí a dar eso que los optimistas llaman un paseo. Mientras llegaba al centro tuve la satisfacción de ver pasar a mi lado el mismo autobús que habría tenido que esperar veinte minutos. Después de echar una ojeada aquí y allá, entré en un centro comercial. [...] El ruido era tan compacto que parecía un silencio. [...] Me deslicé entre los mostradores de cristal, en uno de ellos, de pie frente a una gran pantalla, una cajera le hablaba a otra cajera con una voz muy similar a una alarma. Pasé de largo y me monté a unas escaleras mecánicas. Me dejé transportar

hasta que, aleatoriamente, decidí bajarme en una de las plantas para curiosear. Era la sección de ropa informal para hombre. [...] De pronto me estrellé contra una señora abrazada a una pila de camisas. [...] Dije perdóneme y me alejé espantado. Pero, justo en este momento, reparé en el estado de los puños de mi camisa y pensé que quizá necesitara una nueva. Cuando volví a montarme en las escaleras mecánicas, vi que llevaba en cada mano un par de bolsas blancas, verdes y azules. [...] Al salir a la calle tuve la impresión de estar todavía en el centro comercial. [...] Con una extraña sensación de ebriedad, me encaminé de nuevo hacia el punto de partida y obedecí al impulso de detenerme frente a un puesto de macetas y flores. Compré seis claveles blancos. Luego seguí andando, sin pensamiento fijo hasta la parada de autobús. [...] Cuando volví a estar realmente consciente de dónde estaba, me encontré buscando las llaves en mis bolsillos para abrir el portal de mi casa. Al entrar en la sala me di de bruces con mi madre, que levitaba en dirección a la cocina. [...] Nos miramos sorprendidos. Contemplé sus rasgos aventajados muy de cerca hasta que se me hicieron ajenos, se mezclaron y no supe más de quién eran. Entonces sentí una oleada de ternura: aquella era mi madre. Bajé la vista y me topé con los claveles. Extendí el brazo y le ofrecí el ramo. [...] Yo sacudí el ramo y se lo acerqué al pecho. [...] Se abalanzó sobre mí y me apretó contra su cuerpo sin poder apenas respirar, atragantándose con su propio llanto. [...] Cuando cerré la puerta de mi cuarto y me tumbé en la cama para liarme un canuto, aún entendía poco. Sin embargo me sentía tranquilo y satisfecho (NEUMAN, 2002, p. 35-36-37-38).

O longo fragmento é constituído pela justaposição de orações que relatam as ações praticadas pelo narrador-protagonista. A descrição rápida e concisa de ações praticadas pelo próprio narrador dá o tom ao relato. Net mostra-se tão espectador de si como é o leitor que acompanha a narração. Adota a posição de uma câmera e conta o que visualiza de si, sendo capaz de narrar até sua própria expressão facial de surpresa (*nos miramos sorprendidos*) ou relatar o movimento de seu olho em relação à mão: *vi que llevaba en cada mano un par de bolsas...* A técnica narrativa cinematográfica, em que o narrador coincide com o próprio protagonista dos fenômenos narrados, faz dele um narrador-câmera: o mais objetivo e menos conhecedor dos narradores, o mais distanciado da condição de onisciência. Tal postura do narrador protagonista sinaliza sua dificuldade para compreender e decifrar o seu entorno. O espaço pelo qual se desloca - a rua barulhenta, congestionada, movimentada, o centro comercial repleto de signos e objetos do capitalismo (*pantallas, mostradores, escaleras mecánicas, tiendas, personas, ropas, etc.*) - alude à realidade social contemporânea, esse ambiente arquitetado segundo as exigências do capitalismo de produção e consumo de massa.

Essa realidade repleta de produtos e fomentadora do movimento impede a fixação de Net, inserindo-o em um processo de deslocamento acelerado conforme evidenciam as curtas frases que narram a sequência de ações por ele realizadas. A

movimentação e a atenção constantes requeridas por esse horizonte externo bloqueia sua possibilidade de reflexão levando-o a agir automaticamente. Net torna-se um espectador de si, sendo capaz, unicamente, de contemplar e descrever o que ocorre e lhe envolve. Já não conta com a possibilidade de compreender ou explicar aquilo que vivencia e que faz sua vida acontecer.

Ele, conseqüentemente, *desliza* pelos espaços e age interpelado pelo externo. Compra camisas, porque se choca com uma mulher que está diante delas. Compra cravos, porque visualiza o posto de venda de flores. Os variados comandos emitidos pelo ambiente externo estimulam Net a realizar rapidamente uma seqüência de múltiplas ações. A conseqüência é que ele perde a consciência dos atos, age automaticamente e confunde espaços e temporalidades. Já está em outro ambiente e em outra temporalidade quando, através de um tímido lapso de consciência, percebe que esteve em um lugar e realizou, ali, certas ações. Para Net, o presente se torna passado antes mesmo de se constituir (Jameson, 1997), conforme evidenciam as seguintes orações: *cuando volvi a montarme en las escaleras mecánicas vi que llevaba en cada mano un par de bolsas blancas... al salir a la calle tuve la impresión da estar todavía en el centro comercial*. Quando começa a ter a percepção do que realizou e de onde o fato ocorreu, ele já está inserido em outro espaço, vivenciando outros fatos que suprimem o passado e bloqueiam o trabalho da memória.

Net, conseqüentemente, registra o que Jameson (1997), recuperando Lacan, denomina de esquizofrenia, ou seja, é afetado pela impossibilidade de interconectar mentalmente as séries sintagmáticas constitutivas da mensagem que descreveria sequencialmente suas ações, devido à aceleração que sofre sua existência. Perturbado por um excesso de informação e movimento advindos do externo, Net tem sua possibilidade de sentir, planejar, julgar, pensar diminuída. Apresenta-se como uma marionete comandada por um horizonte externo inapreensível e estonteante devido à alta concentração de informação, produtos, pessoas e movimento.

Esse espaço, que serve à lógica do consumo, faz com que Net registre o que Jameson (1997), ao caracterizar o ser que habita a sociedade de consumo de massa, chama de *míngua* da consciência e dos afetos. Tendo diminuídas suas capacidades de sentir e pensar, o narrador-protagonista passa a experimentar

momentos de intensidade. O reconhecimento de sua mãe é breve, produto de um lapso de consciência que logo se esvai (*contemplé sus rasgos muy de cerca...hasta que se me hicieron ajenos, se mezclaron...*). É um golpe (*oleada*) de ternura aliado à percepção das flores em sua mão e não um sentimento profundo e perene que conduz Net a entregar os cravos à mãe. O resultado do gesto de carinho não coincide com uma reaproximação ou com o estabelecimento de uma relação sentimental forte entre mãe e filho. O que fica é uma sensação de satisfação e tranquilidade com curto prazo de validade, pois ela permanece somente até sua chegada ao quarto (*cuando cerré la puerta de mi cuarto ... aún entendía poco... sin embargo me sentí tranquilo y satisfecho*).

Vítima de um horizonte externo que tende a suprimir sua capacidade de sentir e pensar, Net não conta com a possibilidade ou não faz questão de driblar o automatismo. Em sua percepção, esse espaço externo não corresponde a uma instância capaz de realizar o ser. Transitar por esse ambiente é sinônimo de alegria somente para os *otimistas*, que não é seu caso. No entanto, sugerindo ter consciência de que esse lugar é tudo o que resta, ele o aceita como única alternativa para aliviar seu fastio: sai e, ainda, considera positivo o fato de ter conseguido registrar agradáveis sensações (*hoy He tenido um buen día*). Diante de uma realidade asfixiante, anestesiadora da consciência e do sentimento, Net não se rebela, não busca outras alternativas. Contenta-se com os mínimos e breves lapsos de prazer que ela pode proporcionar. A postura passiva do narrador protagonista frente a uma realidade que, estando a serviço da venda e do consumo (centro comercial), parece devorar o sujeito, reduzi-lo a uma condição mínima (Lasch, 1987), sinaliza que, em sua percepção, não há outra alternativa ao ser, a não ser tentar extrair proveito das condições estabelecidas por essa realidade.

A postura de Net reforça a ideia de ausência de utopias transformacionistas e a narrativa, conseqüentemente, não apresenta possibilidades de liberação do sujeito das garras de um horizonte social voraz e aplacador. Se na modernidade a arte tratou, na maioria das vezes, de contestar as alternativas de existência oferecidas pelo sistema no intuito de indicar formas de superar ou burlar o estabelecido, *La vida en las ventanas* parece operar de forma diferente. A presença de um narrador contemplativo e espectador do externo sinaliza a impossibilidade de se ultrapassar a ordem predominante. Apresentá-la como instância de alienação e supressão do

sujeito parece ser, nos atuais tempos, a última opção para o romance explicitar sua inconformidade com o mundo social e do capital. Nesse sentido, *La vida en las ventanas* se apresenta como exemplo, do que Lasch (1987) nomeia de arte minimalista, entendendo-a como a última possibilidade de realização da arte em um contexto como o contemporâneo, ou seja, em uma época carente de utopias e moldada pela dinâmica dos meios de comunicação e do capitalismo de produção e consumo de massa. Para Lasch (1987), a arte minimalista, aquela que é produto de uma percepção marcada pelo fim das utopias, em vez de tentar perfurar a realidade aparente a fim de extrair das profundezas algum fragmento de sentido ou algo que possa desconcertar, atesta que:

“Tudo o que é está aqui”. Não há, em outras palavras, nenhuma realidade debaixo ou além daquilo que vem ao encontro de nossos olhos, nenhum inferno ou paraíso, nenhuma profundidade interior e nenhuma altura transcendente, nenhuma utopia no futuro, nada exceto o momento presente. (LASCH, 1987, p. 139).

La vida en las ventanas desdobra-se, assim, como uma possibilidade de sobrevivência da arte e do romance em tempos em que a percepção imperante sobre o mundo teima em revelá-lo como um horizonte sem profundidade, reduzido ao que se pode ver. Ou seja, tende a sinalizar uma possibilidade para o gênero seguir narrando nesses tempos em que, segundo Vattimo (1992) e Gumbrecht (2002), o mundo estaria se revelando uma instância carente de profundidade e fundamento. Se já não é possível encontrar nem afirmar verdades e soluções sociais e existenciais, parece que só resta à arte afirmar a contingência do mundo, representá-lo mediante a presença de um narrador-protagonista espectador do externo, que se nega a entender a realidade e se restringe, em contrapartida, a registrar o que vivencia ou vê.

A referida narrativa, ao ser produto de um narrador que se reduz a descrever o que lhe sucede e sente, vai dando forma a um universo apto, unicamente, a ser contemplado, resistente a qualquer processo de compreensão. Essa imagem contingente do mundo produzida pela representação indica uma inclinação do romance a abandonar a condição de mecanismo disposto a representar realidades humanas objetivando explicá-las. O motivo que desencadeia o ato de produção da narrativa *La vida en las ventanas* tende a ser o desejo de fabular, de exercitar a

imaginação, de fazer do ato da criação um mecanismo propulsor de uma satisfação momentânea (mas que resulta incapaz de eliminar o tédio). Ou seja, o que parece estimular a produção do referido romance é o desejo de proporcionar ao ser (leitor e autor) o que Vattimo (1992, p. 64), recuperando Heidegger, chama de “*stoss*: o desenraizamento e a oscilação que tem a ver com a angústia e a experiência da mortalidade.”. O desenraizamento, na ótica de Vattimo (1992), corresponde à possibilidade de desvencilhamento do mundo em que se insere o ser, viabilizada pela capacidade de fundação de outros mundos concernente ao fazer artístico. A oscilação, por sua vez, diz respeito ao movimento constante de esquecimento e retomada da consciência de morte, visto que o mundo fundado pela obra de arte, não aludindo a nada além dele mesmo, oblitera a transcendência do ser e o recoloca na condição de partida, nessa situação de vazio existencial que o estimula a criar.

Na esteira do filósofo italiano, o exercício do *stoss*, desenraizamento e oscilação a partir de um trabalho com a linguagem, corresponde ao “resíduo da criatividade na arte da modernidade avançada.” (Vattimo, 1992, p. 64). Só restaria à obra de arte, em um tempo em que os homens teriam por diante a possibilidade de ir tomando consciência da ausência de verdades ou de essências profundas, aparecer como exercício de fundação e desfundação de mundos. Exercício raso, uma vez que o único sentido reside no ato de fabular. Capaz, no entanto, de permitir a viagem momentânea do ser a outros mundos possíveis sem despojá-lo da consciência de morte, pois o significado do *stoss* “é colocar em estado de suspensão a evidência do mundo, suscitar um espanto preocupado pelo facto, em si insignificante (em sentido rigoroso, que não remete para nada; ou que remete para o nada), de o mundo existir.” (Vattimo, 1992, p. 56-57). Na perspectiva do autor, o caminho possível da obra de arte na época da comunicação generalizada e da emergência da consciência do nada será viabilizar a experiência do choque, do *stoss*. Ao se projetar como universo de linguagem carente de profundidade, a obra, mesmo fundando mundos, terminará afirmando o nada e obliterando, assim, a possibilidade de evasão do ser.

O *stoss* parece ser, conforme se vem observando, o único efeito buscado e propiciado pela obra *La vida en las ventanas*. Promover o desenraizamento de Net de um cotidiano propulsor de fastio é o fator que desencadeia o processo criador, a produção dos e-mails. No entanto, como o mundo fundado pelos e-mails esgota-se

em si mesmo, Net acaba retomando sua consciência de morte e a angústia a ela atrelada. Tal consciência o reinsere no processo de criação (fundação de mundos), conforme indicam as frequentes palavras *resucité* com as quais começa um novo e-mail. Os e-mails que estruturam o romance descortinam-se, portanto, como os meios propulsores da oscilação (fabulação/desfabulação; fundação/desfundação) de Net. O sentido e o significado de *La vida en las ventanas* encontra-se no próprio ato da escritura e não na busca ou extração de conhecimentos. Conseqüentemente, o leitor já não poderá vislumbrar a narrativa como fonte de reflexão, explicação e saber sobre o mundo, o ser e a existência. Terá que se contentar em acompanhar as ações relatadas, experimentar o choque e as sensações que estarão fadadas a se liquefazer assim que se encerrar a leitura de cada e-mail ou do livro.

Impossibilitado de escapar do vazio, Net tende a evitar, e para isso narra, o desespero. *La vida en las ventanas*, conseqüentemente, ganha uma característica que a distancia das principais tendências do romance na modernidade: a diluição do drama. Percebemos então, que uma das mudanças registradas pelo romance que se dispõe a seguir narrando em uma época em que a ideia de verdade e profundidade tende a desaparecer é a redução, a um grau mínimo, da carga dramática. O relato de Neuman parece sinalizar que narrar em um tempo marcado, segundo Maffesoli (2002), pela incredulidade em um futuro redentor, pela míngua de um modelo subjetivo concebido como entidade apta a conhecer a verdadeira essência do mundo e a transformá-lo, coincide com a produção de realidades a partir da linguagem em que as personagens vêm a ser a partir de “uma espécie de situacionismo que se consagra a gozar [...] o que se apresenta, o que é dado a viver.” (Maffesoli, 2002, p. 84), sem condicionar as vivências do presente a uma esperança futura.

3.4 A míngua da produção e transmissão de experiências

Ao longo da narrativa, ao passo que a existência de Net vai se projetando, ela vai registrando mudanças, pois sua condição final difere da inicial. No entanto, Net não apresenta nenhuma mudança em nível psicológico. Conforme se vem argumentando, a instância subjetiva de Net assemelha-se a uma tábula rasa - a uma

constante marcada pela consciência de morte - que vai se preenchendo e dando forma à personagem à medida que ela mantém relações com o horizonte externo ou que age em função de sensações e impulsos imprevisíveis e inexplicáveis. A atitude mais intensa de Net ao longo da narrativa é se deixar arrastar pelo que poderíamos chamar de movimento do mundo, energia cósmica, força que vai motivando suas ações e fazendo com que ele ganhe vida, aproxime-se de algumas personagens, afaste-se de outras, ganhe trabalhos, abandone outros, etc.

O encontro casual com Cintia, em uma de suas saídas noturnas, por exemplo, desencadeia uma série de mudanças na vida de Net: abandona a faculdade, deixa a casa dos pais, vai viver com ela. O curioso de tudo isso é que nem Net nem o leitor têm conhecimento de quem seja Cintia. O único que se sabe da personagem é que é bonita, trabalha como guia turística e gosta de dançar. Net não conhece sua companheira, nem aspira a conhecê-la, explicitando, assim, uma consciência que acusa a impossibilidade do ser conhecer o mundo e o outro. No dia em que vai alugar um apartamento com o objetivo de fazer deste espaço a residência sua e de Cintia, Net obtém uma impressão ambígua de sua companheira, deixando transparecer que lhe resulta impossível conhecê-la. A condição ambígua e inapreensível de Cintia pode ser constatada em um fragmento em que eles conversam com Andrés⁴⁰, o dono do apartamento que pretendem alugar. Andrés se insinua para Cintia e ela, por sua vez, parece se deixar envolver.

⁴⁰ A personagem Andrés é um argentino que terminou a faculdade de Letras e que, no momento da enunciação do romance, está escrevendo uma tese doutoral sobre o romance argentino, conforme elucidada o seguinte fragmento, em que Net conta a Marina, sua interlocutora, que Andrés é o dono do apartamento que ele e Cintia pretendem alugar. “Andrés: aquel argentino empollón [...] Él acabó la carrera y ahora está escribiendo una tesis sobre la novela argentina.” (Neuman, 2002, p. 166). Nota-se, assim, que a personagem Andrés, que se insinua para a companheira de Net, parece corresponder ao próprio Autor, Andrés Neuman, pois Neuman estudou letras em Granada e, na data em que escreve *La vida en las ventanas*, estava escrevendo uma tese sobre o romance argentino. Nesse ponto da obra, ficção e “realidade” se fundem, encurtando ou diluindo as distâncias entre essas duas esferas. Essa fusão entre realidade e ficção só vem a reforçar a ideia que parece perpassar a escritura do romance: a de que a realidade, o sujeito, a verdade não existem além das instâncias do discurso ou da linguagem. Se o próprio Neuman é uma construção discursiva, então não existe diferença entre a esfera da realidade e da ficção. Narrar, portanto, corresponde à produção de um mundo a partir da própria linguagem, cujo referente é a própria palavra ou construções discursivas anteriores (o sujeito Andrés Neuman, por exemplo) capazes de serem re(produzidas) nos domínios da ficção. Nessa esteira, seria possível, ainda, conjecturar que Net corresponderia a um desdobramento imaginário e produzido a partir da linguagem do próprio autor Neuman. O seu outro ou seus outros de linguagem capazes de se enfrentar com ele mesmo. *La vida en las ventanas* tende a agregar, assim, traços desse tipo de produção literária característica, segundo Josefina Ludmer, da contemporaneidade e nomeadas, pela autora, de “Literaturas postautónomas”: literaturas que “no se las puede leer con criterios o categorías literarias como autor, obra, estilo, escritura, texto y sentido. [...] Son y no son literatura al mismo tiempo, son ficción y realidad.” (Ludmer, 2012).

Al final del recorrido por el piso, nos quedamos charlando un rato y tomando más café. Cintia se comportaba como dos mujeres: una era mi novia y me lanzaba discretas miradas de complicidad, como quien se sabe obligado a soportar inoportuno por puro compromiso; la segunda mujer que era Cintia, divertida, se dedicaba entonces a darle conversación a Andrés mucho más allá de lo imprescindible y a sonreírle mucho más allá de lo razonable. Yo había quedado prácticamente excluido del diálogo entre ellos. [...] Al despedirnos, tal y como me temía, Andrés sugirió que nos encontráramos esta noche para cenar. [...] Cintia no parecía tener demasiada prisa para contestar que no. Entonces me adelanté y, dándole las gracias, le dije que tenía muchísimo que hacer. Andrés escrutó a Cintia en el centro de los ojos, como interrogándola. Ella no los desviaba. Él propuso que, si era así, nos intercambiáramos nuestros números de teléfono. Yo me vi sin recursos. Derrotado. [...] Miré de reojo a Cintia, inmensa con su hermoso cabello negro despeinado, con sus pómulos de vértigo, y sentí un vacío en el pecho que hacía tiempo no experimentaba. [...] Busqué un bolígrafo, algún papel donde apuntar los números. Pero en ese momento sucedió algo imprevisible: al cogerme una mano, Cintia notó que me sudaba. Entonces me explotó hacia el fondo con una mirada y sé, sé que comprendió todo. Me apretó la mano y, volviendo la cabeza, sonriéndole a Andrés ya de otro modo, le respondió que mucho se temía que nuestras relaciones serían meramente inmobiliarias.

Como ves, todo indica que tendremos casa. Comenzaremos la mudanza el mes próximo. (NEUMAN, 2002, p. 167-168).

Novamente, assumindo uma posição de espectador em relação ao comportamento de sua noiva, Net não consegue decifrar, com segurança, o que ela pensa, e, conseqüentemente, não alcança saber quem é ela. Cintia se apresenta como um ser ambíguo, inacabado. No momento da negociação do imóvel, ao perceber a inquietação de Net, ela opta por ser solidária a ele. No entanto, essa escolha não a define. Ao considerar as insinuações de Andrés, Cintia sugere que em outro momento poderá agir de forma diferente. Ela também se desvela como um ser susceptível a um constante processo de constituição e (re)constituição. Apreendê-la totalmente parece impossível, pois, aparentemente, ela não teria essência definida. Estaria, no entanto, propensa a se constituir constantemente a partir de suas relações com o entorno. Cintia apresenta-se, tanto para Net como para o leitor, como um ser aberto, como uma instância subjetiva inacabada e, portanto, misteriosa, desconhecida, inapta a servir como fonte de conhecimento para o leitor.

Mesmo sofrendo diante da atitude de Cintia e Andrés (*sentí un vacío en el pecho que hacía tiempo no experimentaba*), Net não se opõe, dispendo-se, inclusive, a anotar o número do telefone de Andrés. O narrador protagonista não se projeta, assim, como entidade onipotente disposta a interferir sobre as circunstâncias e a imprimir um direcionamento particular à sua vida. Inclina-se, em contrapartida, a agir e a se constituir sob o impulso de situações externas. Parece predisposto a se

movimentar e a existir ao compasso da dança da vida (Nietzsche, 2010). O fato de Net dispor-se a viver com Cintia mesmo desconhecendo-a reforça o pressuposto de que, na perspectiva do narrador, o ser não é sujeito de si.

O fragmento da obra sinaliza que viver consciente da impotência do sujeito coincide, de certa forma, com a adoção de uma posição de espectador da vida, com a aceitação de que as escolhas e as ações somente poderão brotar das opções que se apresentam ao ser em diferentes instantes. A postura de espectador do narrador protagonista sugere que a existência não passa de um aglomerado de fragmentos inconexos que podem, quase simultaneamente, provocar desagradáveis sensações (*sentí un vacío*) e um inesperado alívio (*Me apretó la mano*). Sendo assim, o determinante para a relação de Net e Cintia não é o conhecimento do outro, fenômeno que se revela impossível diante da ambiguidade das personagens.

A entronização da contingência do mundo e do ser oriunda da postura do narrador protagonista faz de *La vida en las ventanas* uma obra que reafirma a visão do mundo preponderante, segundo Maffesoli (2002), na contemporaneidade ocidental. Na perspectiva do autor, a míngua da esperança no futuro e o descrédito no sujeito, que passaram a se instalar no Ocidente a partir da segunda grande guerra, vêm viabilizando a emergência de uma sensação de impotência humana que não anula a vida, mas engendra outras posturas existenciais e novas formas de relacionamento. As relações entre os homens nos tempos atuais, já não estariam se pautando, predominantemente, no conhecimento, no sentimento profundo. Tendem a se fundar a partir de “um laço misterioso, tênue [...] nem verdadeiro, nem falso, [...] comunicação empática determinada por um ambiente emocional ou afetual.” (Maffesoli, 2002, p. 101). A partir das colocações de Maffesoli (2002), é possível argumentar que *La vida en las ventanas* registra a ressonância dessa visão do mundo predominante na atualidade. Em lugar de transgredir o que imperaria no imaginário social do Ocidente e sinalizar, em contrapartida, novas alternativas para o ser, *La vida en las ventanas* reafirma o comportamento existencial preponderante nos tempos de hoje. A apatia e o conformismo de Net anunciam a morte do sujeito onipotente e a conseqüente inexistência de alternativas capazes de libertar o ser das arbitrariedades da vida e do cosmos. Não apontando possibilidades de superação do estabelecido e apresentando o mundo e o ser como horizontes inacabados, contingentes, propensos a um movimento contínuo, a narrativa de Neuman registra

a perda de uma das principais características exibidas pela arte ao longo da modernidade, diga-se, o desejo de decifrar essa força imanente ao mundo – o inefável –, de tornar explícita a lógica profunda do universo e da existência.

O que se constata no relato é que Net se deixa conduzir pela empatia instantânea explicitada por Cintia no ato de segurar sua mão, mesmo que isso não lhe garanta a cumplicidade ou a fidelidade constante e posterior de sua companheira. Diante de uma situação de risco propensa a suscitar desespero, Net, demonstrando estar consciente de que não há nada a se fazer, administra o drama. Não é que ele não o registre: ele é atingido por uma sensação de vazio. No entanto, controla-a, suprime-a, extraindo o máximo de conforto possível da situação que se desdobra na sequência, ou seja, do cúmplice aperto de mão de Cintia. O ambíguo comportamento da companheira, sua condição enigmática, inconclusa, não conduzem Net a repensar o futuro, replanejá-lo mediante uma atividade racional. Ele não sacrifica o instante ao perceber que seu futuro com Cintia pode ser incerto ou inconstante. Rende-se à ambiguidade, à contingência do mundo e do ser, registrando uma míngua dos sentimentos duradouros e a propensão, em contrapartida, à vivência intensa de momentos isolados (Jameson, 1997). Formalizado a partir das vivências de um protagonista centrado no instante, que não vislumbra o futuro como tempo de plena realização nem como decorrência de um planejamento presente, o romance *La vida en las ventanas* registra uma diluição do drama, traço peculiar da subjetividade moderna (Maffesoli, 2002),⁴¹ e, conseqüentemente, do romance como gênero moderno.

Conforme se vem observando, não se pode explicar a relação entre Net e Cintia a partir de um enfoque lógico ou racional. O azar ou sensações inexplicáveis tendem a ser os componentes mobilizadores da vida de ambas as personagens e os ingredientes viabilizadores da aproximação, dos encontros, da convivência de ambos. As atitudes de Net em relação à Cintia dependem sempre de fatores externos ou de sensações estranhas. Net, nesse sentido, corresponde a um ser que

⁴¹ É importante recordar que o drama, na perspectiva de Maffesoli (2002) é a marca principal da subjetividade moderna e está totalmente atrelado à eclosão da ideia de futuro como tempo de plena realização. Na perspectiva do autor, quando o ser projeta-se como sujeito e vislumbra o futuro como o tempo de redenção, ele defronta-se com a necessidade de fazer escolhas no presente. A abordagem do presente como o lapso temporal das escolhas leva o sujeito a conviver com o drama originado da abnegação do prazer momentâneo e da impossibilidade de saber se suas opções feitas no presente abrirão passo para um futuro recompensador.

vai acontecendo na narrativa. As vivências ou experiências que o constituem como sujeito não apresentam conexão causal, uma vez que não partem de um planejamento racional a priori. Dependem do que o exterior lhe oferece a cada momento ou do grito intenso de certas sensações ou intuições. O narrador protagonista aparece como um ser à deriva, que, para existir, manifestar emoções, depende do entorno e de certos sinais internos incapazes de serem explicados ou compreendidos pelas vias da lógica e da razão. O primeiro encontro entre Net e Cintia, após terem se conhecido por casualidade em um bar, apresenta uma motivação incapaz de ser esclarecida em termos lógicos, e, sendo assim, é somente relatado pelo narrador protagonista:

Me encontraba ya en la calle, dando un paseo gris a paso lento. Súbitamente un motor de impresiones y de olvidos hizo explosión en un segundo, y sentí la inexplicable necesidad de echar a correr calle abajo. En la mitad de la carrera, riéndome de no saber por qué reía, comprendí qué era lo que buscaba: un teléfono. Divisé uno en la esquina siguiente, y mientras llegaba hasta él me vino a la memoria con nitidez de tinta azul sobre un cuaderno blanco, el número de Cintia. Lo marqué. No tenía ni idea de qué le diría ni para qué la llamaba. Tan sólo estaba seguro de que debía hacerlo, y de que ella estaría en casa para descolgar el auricular y decir

-¿Sí?

-¡Sí!- exclamé yo. [...]

-¿Disculpe? ¿Diga?

-¿Eres tú, verdad?

- ¿Yo, quién? – Dijo ella, con tono de estar a punto de colgar.

- Tú: Cintia.

Se quedó en silencio. Luego se rehízo:

-¿Y puede saberse quién eres tú?

- Sí; puede. Pero lo vas a adivinar solita: prueba- dije sonriendo. [...]

- Ah – dijo ella, sin demasiado entusiasmo [...]

El sol empezaba a replegarse, dejando vagas pinceladas de color naranja sobre el pavimento. Aspiré una bocanada de aire, que se había enfriado. Sentí que de todos modos el impulso había merecido la pena y me preparé para colgar. Entonces Cintia dijo

-Dime dónde nos vemos [...]

Titubeando, sugerí el primer sitio agradable que me vino a la cabeza. (NEUMAN, 2002, p. 95-96-97).

Uma vez mais o narrador aparece como uma câmera que recolhe ou vislumbra, desde uma distância considerável, suas próprias ações. A presença desse narrador-espectador faz com que Net ganhe os contornos de um ser despojado de autonomia racional, aparentemente lançado ao mundo, unido ao entorno e movido por impulsos ou impressões que vem à tona repentinamente, conforme atesta o teor de passividade imanente à forma verbal “*me encontraba*”. O verbo indica que o narrador protagonista é conduzido pelo entorno: ele não vai à rua,

encontra-se aí em determinado momento. Net mostra-se espectador de si; corresponde a um ente disperso no mundo, sem força consciente para se determinar; um ser destinado a ser conduzido por impulsos internos intraduzíveis, inexplicáveis, inconscientes (*un motor de explosiones, sentí la inevitable necesidad..., sentí el impulso...*). Os verbos em terceira pessoa (*hizo explosión*), ao explicitarem que as forças condutoras do protagonista não são por ele controláveis, apresentam Net como um ser em desenvolvimento, como um sujeito diluído, que, para agir, vir a ser, necessita desses impulsos extrarracionais. *La vida en las ventanas* formaliza-se, assim, a partir das ações de um narrador protagonista imprevisível, aberto, incompleto, que vai se constituindo e se desconstituindo como personagem aleatoriamente, obedecendo a certos impulsos internos ou externos.

A presença desse narrador-protagonista espectador de si faz com que o referido relato pague tributo tanto à vertente existencialista do romance praticada por Camus, como aos romances que, surgindo no final do século XIX, começam a romper com a corrente realista, sendo muitas vezes identificados pela crítica como romances modernos⁴². Na obra *O estrangeiro*, de Camus, o narrador protagonista também se apresenta como um ser despojado de uma essência a priori, cujas ações praticadas dependem, em geral, de impulsos inexplicáveis a partir de um enfoque lógico. É uma sensação de calor que conduz a personagem Mersault a matar, fator que explicita a natureza inconsciente de sua atitude e a condição de espectador de si do narrador-protagonista. O suspense atrelado a cada ação praticada por Marsault lhe gera uma espécie de angústia, de conflito, de mal-estar que revela, em última instância, sua resistência em relação à condição estranha do ser e do mundo. A míngua da consciência, da razão, é por ele experimentada com um sentimento de perda que lhe produz drama.

A postura do narrador-protagonista da obra de Camus e a imagem de um mundo inapreensível veiculada por essa narrativa fazem de *O estrangeiro* um antecedente da obra *La vida en las ventanas*, sinalizando, assim, que o relato de Neuman segue a trilha iniciada pelo romance existencialista. No entanto, a narrativa de Neuman agrega um traço que a distancia da obra de Camus: a míngua do drama,

⁴² Essa é a terminologia adotada, por exemplo, por Anatol Rosenfeld para identificar romances de autores como Proust, Joyce, Woolf, ou seja, obras que inauguram formas de narrar distanciadas das predominantes no século XIX.

que está atrelada à aceitação da condição contingente do ser e do mundo. A esfumação do drama faz da narrativa de Neuman uma obra totalmente carente de resistência. *La vida en las ventanas* parece ser produto de uma percepção que assimilou a condição absurda do mundo e que, portanto, não vê sentido em denunciá-la e em explicitar o mal-estar que ela pode provocar.

A posição que Net adota em relação ao entorno, essa posição contígua ao horizonte externo (explicitada pela força que o externo exerce sobre ele) e que lhe propicia uma visão do mundo bastante distanciada de uma visão perspectívica evidência, também, o parentesco da obra de Neuman com os romances identificados como modernos. Tal posição do narrador é constatável em clássicos como *Ulisses*, de Joyce, *As ondas*, de Virginia Woolf e até em *Em busca do tempo perdido*, de Proust. Nessas obras, a ordem cronológica se desfaz, porque os narradores parecem ser afetados constantemente pelo exterior ou por impressões interiores que provocam um desvio do assunto narrado, o resgate de acontecimentos passados ou, por vezes, a narração de fenômenos posteriores ao tempo da enunciação de determinado assunto. O monólogo interior é o procedimento enunciativo que dá forma a essas narrações. O que parece impulsionar, então, o ato da escritura é a vontade de apreender as relações entre o externo e o interno, no intuito desvelar as correspondências mais profundas entre o eu e o mundo. Esse tende a ser o objetivo de *Em busca do tempo perdido*: explicitar como o externo afeta a memória e como a memória pode reconstituir a totalidade do ser, resgatar aquilo que, estando soterrado nas profundezas da mente, impossibilita o conhecimento da natureza profunda do ser. Como afirma Lasch (1987, p.141), “o monólogo interno ainda pressupunha um mundo exterior inteligível. O escritor desvendava as ilusões aparentes, na expectativa de achar a verdade escondida por trás delas, mesmo se isso o levasse a uma jornada ao coração da selva.”

O principal efeito da presença de um narrador que já não corresponderia a uma potestade racional capaz de coordenar e imprimir uma ordem lógica ao narrado (narrador característico, segundo Rosenfeld (1976), dos romances ditos modernos) tende a ser a diluição da linearidade cronológica do romance e a conseqüente perda da causalidade. Desta forma, o que almeja explicitar ou denunciar o romance moderno – e nisso constatamos seu impulso explicativo e interpretativo - é que o verdadeiro funcionamento psíquico do ser não é totalmente racional e controlável,

conforme sugeria a narrativa realista, mas depende de fatores inconscientes como a memória, essa dimensão que não se rende às ordens e ao policiamento da razão. Rosenfeld (1976), ao realizar um estudo aprofundado sobre o romance moderno, observando as mudanças por ele registradas em nível de narrador, tempo e espaço, afirma que, no romance moderno,

Espaço, tempo e causalidade foram “desmascarados” como meras aparências exteriores, como formas epidérmicas por meio das quais o senso comum tenta impor uma ordem fictícia à realidade. Nesse processo de desmascaramento foi envolvido também o ser humano. [...] Ao fim, a personagem chega, p. ex., nos romances de Beckett, a mero portador abstrato – inválido e mutilado - da palavra, a mero suporte precário “não figurativo” da língua. O indivíduo, a pessoa, o herói são revelados como ilusão ou convenção. (ROSENFELD, 1976, p. 85-86).

Para Rosenfeld (1976), o romance moderno surge como reação, forma de desmascaramento da condição ilusória e falsa do que ele denomina mimese realista. Sob sua ótica, esse desmascaramento somente foi se acentuando, até que o romance chega a revelar o ser como uma marionete da linguagem (romances de Beckett). Em virtude desse ato de desmascaramento, o romance moderno, para Rosenfeld (1976), choca, impacta, causa repulsa, justamente porque contesta, põe abaixo a figuração realista atrelada a uma ideia de sujeito onipotente característico do pensamento burguês proeminente na modernidade. Notamos, por essa via, que o romance *La vida en las ventanas* assemelha-se ao romance moderno pela presença desse narrador protagonista revelado como sujeito racional inválido, incapaz de agir de forma causal e lógica.

No entanto, conforme é possível constatar a partir da análise que se vem realizando, a referida obra também se distancia do romance moderno por várias razões: a) apresenta linearidade cronológica. O narrador relata suas vivências de forma sequencial. Não tenta compreender os fatos, nem resgatar o passado para tentar explicar o seu presente. Não busca explicitar os impactos do horizonte externo sobre seu interior. b) A linearidade temporal possibilita uma leitura cômoda, veloz, sem dificuldade e, nesse sentido, a obra não desafia o leitor a parar, refletir e se desconectar de uma lógica existencial acelerada para visualizar relações profundas entre mundo subjetivo e objetivo. c) Perde o potencial de impacto, de desmascaramento do caráter figurativo e ilusório do mundo veiculado pela estética realista.

O impulso criador que dá forma à narrativa *La vida en las ventanas* já não é a busca das verdades ocultas, a tentativa de compreensão ou exposição da lógica mental e sensível mais profunda do sujeito (tentativa tão presente no romance moderno). Fruto de uma mente que parece ter assimilado a ideia de inexistência de verdades, *La vida en las ventanas* se apresenta como um universo de linguagem desprovido de questionamento, de denúncia e de estímulo interpretativo. Dessa forma, apesar de manter certas características já presentes no romance moderno, a referida narrativa dá um salto, e com isso mostra ser produto de outra sensibilidade. Uma sensibilidade que já não almeja desmascarar, criticar, denunciar, impactar, compreender, extrair a verdade profunda do universo, mas fazer da arte um espaço de produção de mundos capazes de propiciar, conforme defendia Nietzsche em *A gaia ciência* (2010), um engano salutar ao homem. Ou seja, um engano que permita que o ser sonhe, experimente o mundo produzido, mesmo sabendo que se trata de invenção. O romance de Neuman tende a explicitar que inventar o trivial cotidiano de um narrador protagonista (consciente do processo inventivo) entediado com o mundo e com a existência e convencido da impossibilidade de reversão do fastio, é o que resta à arte em um mundo como o contemporâneo, onde o que predomina é:

a impossibilidade de uma compreensão objetiva dos fatos, a impossibilidade de discriminações morais numa época de atrocidades, a impossibilidade de escrever ficção num mundo no qual tudo é possível e em que as manchetes dos jornais superam a imaginação do escritor. (LASCH, 1987, p. 144).

Contadas por um narrador que se apresenta como instância em desenvolvimento, as ações e os fatos que vão constituindo Net e servindo de ingrediente para que a narração aconteça revestem-se de obscuridade. Não resultam compreensíveis nem ao narrador nem ao leitor. O relato tende a perder a capacidade de suscitar reflexão no leitor ou de transmitir uma experiência⁴³.

⁴³ Walter Benjamin no ensaio *Experiência e pobreza* (1987) explica que a experiência equivale a conhecimento e pode ser adquirida individualmente a partir de um fato vivido ou recebida de alguém que, sob o ponto de vista de uma coletividade, detém uma sabedoria. A experiência individual é processada a partir de uma reflexão desenvolvida pelo próprio indivíduo que se ocupa de extrair ou identificar as causas que provocam uma consequência ou fato. A experiência, segundo o autor, pode ser usada sempre que um sujeito enfrenta uma situação semelhante a que lhe aportou tal sabedoria ou para evitar situações equivalentes. Esta experiência, na ótica de Benjamin, é particular, não pode ser repassada como saber coletivo porque seria decorrente de uma vivência individual, sendo, portanto, o tipo de experiência inerente ao gênero romance, modalidade literária que se encarrega de representar o transcurso existencial de um indivíduo solitário. A partir das considerações de Benjamin, é possível constatar que o leitor do romance não poderia receber um conhecimento acabado sobre o ser, mas por identificação com a trajetória existencial individual representada no romance, poderia refletir sobre

Envolve, no entanto, narrador-protagonista e receptor em uma atmosfera de suspense, de expectativa, uma vez que se torna impossível detectar a razão que desencadeia os fatos relatados. A impossibilidade de se desvelar as causas dos acontecimentos narrados, em lugar de eliminar a atenção do leitor, mantém-no envolvido. Como bem sinalizava Max-Weber na obra *Sociología de la religión* (2006), o inexplicável reveste a realidade de magia, de encanto, de mistério (propriedades que o saber lógico se encarrega de esfumar), seduzindo, assim, o espectador.

Constata-se, dessa forma, que o romance *La vida en las ventanas* não trata de apontar possibilidades existenciais em que uma escolha realizada pela personagem diante de uma encruzilhada gera um corolário capaz de servir de parâmetro para o leitor, em situação semelhante, conjecturar sobre seu devir existencial. Ou seja, tal relato não se constitui como um mapa, em que o leitor, ao acompanhar a trajetória existencial representada, poderia vislumbrar as possíveis consequências de certas escolhas e sintetizá-las como conhecimento aplicável a sua própria vida. Desdobrando-se como esfera de linguagem, cujo narrador-protagonista vai se constituindo aleatoriamente, a narrativa somente apresenta uma realidade humana enigmática, contingente. O fator que leva Net a narrar torna-se explícito: enuncia para vir a existir, para acontecer, já que, do contrário, não existiria. Nesse sentido, ainda podemos entender o referido relato como resposta simbólica a uma falta⁴⁴. Considerando que a consciência de morte poderá gerar um vazio destrutivo,

sua existência e ensaiar respostas para circunstâncias semelhantes às apresentadas no romance e passíveis de serem registradas em sua vida. A leitura da obra *La vida en las ventanas*, no entanto, não permite ao leitor essa possibilidade de ensaiar respostas a partir da leitura. Isto, porque Net, o protagonista, não acumula experiência. As ações que compõe sua trajetória enquanto personagem não se constituem a partir de uma lógica de causa e consequência, ou seja, ele não acumula saber e, conseqüentemente, não recorda o passado para delinear ações no presente ou prever o futuro. Sua vida corresponde a um aglomerado de vivências desconectadas, que se delineiam a cada instante sob o estímulo de diversos, variados e até incongruentes fatores. A leitura passa a valer, portanto, como possibilidade de oscilação para o receptor. Oscilação entendida nos termos definidos por Vátimo (1992) ao retomar o pensamento de Heidegger, ou seja, como processo de esquecimento e retomada da consciência de morte. Um procedimento que não leva à transcendência, à compreensão, mas permite que o leitor sonhe, fantasie, experimente emoções, tensões, sem perder a consciência do absurdo, sem esquecer sua condição de mortalidade.

⁴⁴ A literatura, sendo produção simbólica, poderá ser entendida como uma tentativa de preenchimento do vazio, como resposta simbólica à incorformidade do ser com o mundo. Nas idades Média e Clássica, a sensação do vazio impelia o homem a reatualizar os conhecimentos que explicavam o mundo e o ser, uma vez que se entendia que o sentido da vida já estava dado e era constante. À literatura, cabia a rememoração desses saberes. O foco do romance, porém, será outro. Como na modernidade, o conhecimento último do ser e do mundo terá que ser desvelado, a literatura, se entendida como resposta a uma carência de sentido registrada pelo indivíduo, terá que fornecer sempre uma versão nova sobre o sentido do ser e do mundo. Seguindo esse raciocínio, poderíamos argumentar que, na contemporaneidade, em virtude da predominância de um descrédito na existência de uma verdade última, a sensação do vazio, que estimularia a produção literária, só poderia ser cabalizada pelo exercício da criação. Diante da descrença na existência de verdade, é no ato da criação que se encontraria a

é possível argumentar, a partir de *La vida en las ventanas*, que a finalidade do romance em uma época em que a verdade teria caído em descrédito, seria narrar para preencher a falta de sentido existencial decorrente da certeza de finitude. Ou seja, narrar para que escritor e leitor sonhem, fantasiem, vivenciem sensações intensas, exercitem, a partir do discurso, as instâncias imaginativas e sensoriais concernentes à condição humana, mas sem atentar para a transcendência. Narrar, nesse sentido, equivale a uma atividade lúdica que suprime o vazio, preenche uma falta à medida que tranquiliza, por momentos, tanto aquele que escreve como aquele que lê. Essa atividade lúdica não poderá propiciar, porém, alívio duradouro, já que se esgota em si, forçando o ser a se reinserir em um processo constante de criação ou fabulação. *La vida en las ventanas* parece sinalizar, enfim, que, em tempos de descrença na existência de verdades viabilizadoras de superação humana, é no próprio ato de criar que se encontraria o alívio momentâneo do vazio e, conseqüentemente, o sentido da narração.

Se considerarmos a contemporaneidade, conforme assinalam Gumbrecht (1998) e Crespi (2004), como uma época que, embora marcada pela desconfiança na existência de uma verdade profunda e redentora, não registra a diluição da atividade de criação ou invenção, poderemos argumentar que *La vida en las ventanas* é exemplo de um fazer simbólico típico desse tempo. Ela corresponde a uma produção de linguagem, exibindo, assim, a permanência do potencial e do desejo de criação do ser. Parece ter abnegado, porém, do propósito de busca de sentidos e esse comportamento a coloca em diálogo com a tendência artística defendida por Vattimo (1992) para os tempos de hoje. Para o filósofo italiano, uma das possibilidades para a arte na época da modernidade avançada (Vattimo, 1992) é se apresentar como espaço de produção de realidades, como lugar de acontecimento do ser, como um exercício sensível apto a preencher o espaço vazio delimitado entre o nascer e o morrer. Esse parece ser o propósito central da obra *La vida en las ventanas*. Um propósito mordente, posto que não apresenta uma saída para o absurdo, mas também, uma alternativa para a sobrevivência da arte em tempos difíceis.

última possibilidade de preenchimento da falta. Um preenchimento excessivamente fugaz, porque destinado a se desfazer com o término da escritura. Mas talvez, o único possível diante da assimilação da condição mortal do ser.

3.5 A entronização do contingente

O desenrolar da existência de Net não está em conformidade com uma lógica produtivista. O futuro não se apresenta, em nenhum momento, como o tempo de consolidação de projetos. Para viver com Cintia, Net abandona a faculdade, abnega do posto de professor de línguas e de gramática latina, optando por um instável, momentâneo, mas prazeroso trabalho em uma loja de acessórios para cortinas. É da seguinte forma que Net relata sua nova função laboral:

Otra noticia más original: ahora trabajo en un almacén de accesorios de cortinas. Un almacén instalado en un sótano [...] Un trabajo variado. [...] El sótano tiene su encanto. Poca luz, ambiente brumoso. Nos permiten escuchar la radio y fumar cuanto queramos. No creas que me pagan menos que por las clases de lengua o de gramática latina.

Cintia opina que he sido impaciente. Que, si hubiera aguantado un poco más, los de la academia me habían ofrecido un contrato estable. Es posible. Además, si queremos vivir juntos no nos vendría mal algo como eso. Pero no te imaginas qué descanso: en el sótano puedo pensar, ordenar los recuerdos como si fueran argollas, planear mis cartas, conversar con los otros. Nadie se da cuenta. Nadie baja a vernos. Sólo al final de la tarde, vienen a contar las bolsas y apuntan las cantidades en una libreta. (NEUMAN, 2002, p. 141-142).

Abordando o futuro como algo incerto (*es posible, si queremos vivir juntos...*), o trabalho prazeroso para Net não é aquele que pode lhe propiciar *status* ou estabilidade, mas aquele que lhe proporciona bem estar momentâneo. Ciente da impossibilidade de determinar ou profetizar o porvir, de definir a duração de seu relacionamento com Cintia, Net opta por trabalhar em algo que lhe permite desfrutar de tudo o que o tempo da produção impede: *pensar, ordenar los recuerdos, conversar con otras personas, planear mis cartas (e-mails)*. As palavras de Net evidenciam que ele não vê sentido em uma lógica materialista (ter trabalho estável, ganhar mais dinheiro). Diante de um futuro incerto, a busca da estabilidade se apresenta como uma tentativa infundada. Na perspectiva de Net, parece não haver um fundamento convincente para a existência. Guiado por essa percepção, ele vislumbra a oportunidade de recordar, de estar com as pessoas, de imaginar e escrever (*planear mis cartas*) como uma alternativa amenizadora do vazio. As palavras do narrador protagonista anunciam o exercício da imaginação, da escritura

(exercício que dá origem ao relato *La vida en las ventanas*, pois o romance se constitui de e-mails) como uma saída para o ser que não vê sentido na existência, não acredita no potencial da razão e, conseqüentemente, não vive em função do futuro. Aproveitar o momento, desfrutar da companhia de outros ou da própria solidão e ocupar a mente produzindo cartas (ficção, romance) são as alternativas encontradas por Net para seguir existindo em um mundo carente de sentidos.

O tempo que rege a vida de Net é o presente, este lapso temporal incompleto que não abre passo para a estabilidade, mas, unicamente, para o aproveitamento intenso do momento. A existência da personagem, estando centrada no presente, nunca se fecha, não fica condicionada a escolhas necessárias à execução de um projeto. No final do romance, nem Net nem o leitor conseguirão concluir se foi acertada sua decisão de abandonar a função de professor para trabalhar em uma loja de cortinas. O único que se pode saber sobre a personagem é aquilo que se concentra no presente – que está em desenvolvimento - e que ela descreve.

Esta inclinação de Net à vivência do instante é recorrente e se manifesta também na percepção de sua relação com Cintia. Ele não espera nada do futuro. Embora queira esperar, uma vez que seus sentimentos desafiam sua consciência cética, Net força uma atitude estoicista frente aos riscos e às incertezas que rondam as relações humanas e provocam, muitas vezes, angústia ao ser. Essa postura estoica pode de ser vislumbrada em um fragmento em que ele discorre sobre seu relacionamento com Cintia.

Cintia y yo estamos bien. Discrepamos lo justo para que todo parezca verdadero. [...] Con Cintia hay que tener paciencia: un buen día te abre de par en par las puertas de su mundo, y al siguiente te las cierra en las narices. Tampoco he conseguido que me prometa fidelidad. Ya sé que es una tontería, pero qué quieres. A mí me tranquilizaría. Ella siempre sale con el discurso de la lealtad afectiva antes que física y no sé cuantos aforismos progresistas más. [...] No sé si Cintia y yo conseguiríamos entendernos durante años. Pero hoy, ahora, ya, en este segundo, no puedo imaginar cada día de mi vida sin ella. (NEUMAN, 2002, p. 138-139).

Diante da ambigüidade, da natureza contraditória, enigmática de Cintia, condição que lhe gera certa preocupação, Net esforça-se para evitar a angústia. Procura não se atormentar frente à incerteza futura. O tom conformista de seu discurso (*estamos bien, discrepamos lo justo para que todo parezca verdadero, con Cintia hay que tener paciencia*) o desvela como um ser rendido à contingência e ao

caráter absurdo do mundo. Tal rendição não elimina seu sofrimento, mas expressa a ausência de outra alternativa que não seja o esforço para tornar a vida menos densa. A inclinação do narrador à valorização do instante, explicitada intensamente na sequência de advérbios *Hoy, ahora, ya, en este segundo*, projeta-se como uma estratégia de alívio existencial que atua na dissolução do drama originado da consciência de um futuro indeterminado. Ou seja, a tentativa de valorização do instante funciona como um mecanismo que tende a desdramatizar a existência de Net, a torná-la aceitável mesmo em uma condição absurda. Centrada no presente, a trajetória existencial do protagonista revela-se descontínua, aberta, despojada ou com dose mínima de conflito.

Dando forma ao transcurso vital fragmentado e em desenvolvimento de um ser que tende a adotar uma postura estoica, que se deixa guiar por um turbilhão de forças contraditórias (ímpeto, instinto, sensações, sentimentos, razão, energia do entorno), a narrativa *La vida en las ventanas* registra a míngua de um dos traços mais sobressalientes do gênero romance, segundo Lukács (1976): a busca pela reconstituição da totalidade perdida do ser. O propósito central do relato não é a procura de alternativas capazes de proporcionar a reconciliação entre a esfera subjetiva do ser que narra e o mundo objetivo. O narrador protagonista não se apresenta como potestade racional, não se confronta com seu entorno, nem com os obscuros e indecifráveis sinais do eu (sensação, intuição, indícios inconscientes). Net não toma a razão reflexiva como eixo orientador de sua existência, colocando-se, assim, em estado de fusão com o externo e com o incontrolável e se privando da falta que acometia o sujeito moderno: a carência de afinidade entre esfera subjetiva e objetiva. A obra *La vida en las ventanas*, ao ser produto de uma consciência descrente no potencial do sujeito, já não se constitui como um mecanismo simbólico de propósitos totalizantes. Não se apresenta como uma prática simbólica inclinada à busca de conhecimentos sobre o ser e sobre o mundo capazes de costurar a cisão que o pensamento moderno sintetizou no binômio sujeito-objeto.

Conforme podemos observar em um fragmento em que Net relata como Cintia conseguiu seu emprego de guia turística, é o azar, o componente avesso à razão, que rege a vida das personagens de *La vida en las ventanas* e que é consagrado por Net.

Cintia es guía turística. Lleva a los grupos de excursión aquí y allá, les explica la historia del lugar, les enseña monumentos, los lleva de compras, los conduce al hotel, planea sus comidas, los mantiene entretenidos. [...] como suele suceder con los destinos más exactos- consiguió el trabajo por azar, hoy le es imposible figurarse en otro empleo. (NEUMAN, 2002, p. 31.)

Essa consciência sobre a impotência do sujeito coloca o azar, o aleatório, o inexplicável no centro da produção das ações que compõem a narrativa. O romance, constituindo-se a partir de ações fortuitas e logicamente indecifráveis, perde intensidade dramática, evidenciando que a representação de vivências humanas orientadas pelo instante e atreladas a uma consciência que acusa a condição mortal do ser acarreta, à narrativa, uma série de consequências estruturais e temáticas como: perda de causalidade, amenização ou eliminação do componente dramático, consagração do inescrutável. A entronização do azar como componente produtor da trajetória existencial relatada torna *La vida en las ventanas* um universo de linguagem revestido de incógnitas. A narrativa sinaliza, dessa forma, que, diante da invalidez do sujeito, o mundo e o ser, mesmo perdendo profundidade, mostram-se impenetráveis, estando susceptíveis, unicamente, a processos de apresentação, produção, e não de explicação.

O ceticismo do narrador protagonista em relação ao potencial do sujeito promove a supressão da relação de causalidade entre as ações e os acontecimentos constitutivos da narrativa. A míngua dessa relação reveste os fatos e o próprio relato de uma espécie de obscuridade que bloqueia ou tende a anular qualquer tentativa de abordagem ou compreensão guiada por uma lógica racional. Projetando-se como uma realidade contingente, *La vida en las ventanas* poderá desapontar todo o leitor que dela se aproximar com a pretensão de compreender ou vislumbrar as relações profundas e motivadoras dos fatos que constituem esse universo simbólico.

O narrador é passivo, limita-se a relatar os fatos que participam da configuração de sua trajetória existencial. Não se propõe entendê-los. Tal postura, que assinala a aceitação da imponderável condição do mundo, pode ser apreciada em um excerto em que Net relata o enigma que envolve o aparecimento de uma máquina de escrever, semelhante a uma que seu tio Miguel lhe havia dado quando ele era criança, dentro de uma caixa que continha seus pertences no momento em que ele e Cintia organizavam a nova casa.

Quiero contarte algo que sucedió durante la mudanza. Hasta hoy mismo me resulta inexplicable. Si bien no tengo, en mi vida con Cintia, demasiado interés en que todas las cosas se vuelvan explicables.

Estábamos desembalando cajas. Anochecía. Acabábamos de alquilar el apartamento y nos sentíamos eufóricos. Como habíamos cometido la torpeza de no identificar las cajas ni tampoco numerarlas, cada vez que abríamos una se desvelaba un misterio. [...] De pronto al desembalar una de las cajas, apareció en el fondo una máquina de escribir. En la caja no había nada más. Dejé de reírme. La alcé despacio y me acerqué y me acerqué a la ventana para verla mejor. Era una *Olivetti* turquesa. La estudié con atención. Era idéntica a la máquina de carrete doble que a los doce o trece años me había regalado mi tío, esa en la que escribía el diario de la vida que deseaba tener: los nombres de las chicas que me gustaban y no me hacían caso, en tinta negra; en tinta roja, los de las que estaban enamoradas de mí. Hacía casi quince años que no veía aquella máquina: se había estropeado muy pronto y mi madre se deshizo de ella. O eso me había dicho. Jamás había vuelto a encontrarme otra parecida. [...] Apoyé la máquina en el suelo, levanté la caja y le di varias vueltas. Ni siquiera recordaba haberla embalado. Cintia había dejado de ocuparse de la suya y me miraba con curiosidad. Extendí los brazos señalándole la máquina. Ella asintió sonriente, como si ya supiera. Me sentía algo mareado. Atónito, le dije:

- Tú has caído del cielo.

Entonces Cintia, acercándose, susurró:

- No. Yo vengo de la tierra.

Dejamos todo como estaba e hicimos el amor despacio hasta bien entrada la noche. De vez en cuando yo le lanzaba una mirada inquisitiva. Pero sólo veía su cara blanca frunciéndose y relajándose, siempre gozando a sus anchas.

No hemos vuelto a mencionar el asunto desde aquella tarde. Tampoco me he atrevido a probar la máquina. La guardo cuidadosamente embalada, en uno de los armarios. (NEUMAN, 2002, p. 173-174).

A aparição da máquina origina uma situação estranha. Fica obliterado, tanto ao narrador como ao leitor, o conhecimento sobre a origem da máquina e sobre quem a pôs na caixa. Frente à obscura ocorrência, o narrador protagonista novamente se coloca na posição de espectador, restringindo-se a descrevê-la. O fragmento assemelha-se a uma cena de filme de suspense em que o protagonista é surpreendido por certos fatos que desafiam sua compreensão, como bem atestam as expressões *de pronto*, *dejé de reírme*. As frases curtas, descritivas (*Estábamos desembalando cajas. Anochecía. Acabábamos de alquilar el apartamento y nos sentíamos eufóricos*), auxiliam na produção do suspense, preparando a atmosfera para o desenrolar de um acontecimento incompreensível. Contrariando a lógica preponderante nas narrativas de suspense, em que o protagonista, em geral, lança-se a uma busca desenfreada no intuito de desvelar a misteriosa ocorrência, Net opta por conviver com os enigmas. Sua postura imprime um caráter ambíguo à narrativa,

que rompe toda a expectativa pautada na curiosidade, ou decepciona o receptor guiado pelas mesmas intenções que o levam a assistir um filme ou a ler uma obra que agrega suspense. Embora repleta de fatos obscuros, incompreensíveis, a narrativa *La vida en las ventanas* não revela, no final, os enigmas que atizam a curiosidade do receptor.

A postura reticente do narrador-protagonista respinga no processo de recepção, bloqueando a possibilidade de o leitor compreender o acontecimento. É esse enigma, porém, que provoca a relação amorosa, a cumplicidade entre Net e Cintia. É possível levantar a suspeita de que foi Cintia quem colocou a máquina na caixa. No entanto, devido à atitude de espectador do narrador-protagonista, a possibilidade de resposta fica interdita. A oração “*esa en la que escribía el diario de la vida que deseaba tener: los nombres de las chicas*” abre espaço, também, para conjeturarmos que Cintia corresponde a uma personagem projetada por Net em outras narrativas, em escrituras produzidas na máquina, que tratam da invenção de sua própria vida. Cintia, nesse sentido, derivaria de outro relato, provando que o referido romance corresponde a uma invenção, cujo referente, por vezes, provém de outras narrativas, outras criações já projetadas por Net. Tal hipótese ganha força pela expressão que relata o comportamento de Cintia: *Ella asintió, [...] como si supiera*.

A ambiguidade do fato provocada pela postura do narrador protagonista explicita que a relação dessas personagens é determinada por forças que são extrarracionais. Cintia seria aquele ser indecifrável, contingente (*de vez en cuando yo le lanzaba una mirada inquisitiva. Pero sólo veía su cara blanca frunciéndose y relajándose, siempre gozando a sus anchas*), mas que exerce força sobre o protagonista. Parece que Cintia é a mentora do aparecimento da máquina, parece que ela já conhecia Net. No entanto, essas suspeitas resultam inescrutáveis ao leitor e ao protagonista. A afirmação de Cintia *Não, eu vim da terra* sugere, ainda, que o mundo corresponde unicamente ao plano terrenal e que é contingente, ou seja, apresenta uma lógica impossível de ser divisada pela razão humana.

O enigma, a impossibilidade de Net atingir a verdade, já que lança um olhar inquisitivo para Cintia, mas não obtém resposta, reforça a ideia de que um comportamento indagador, investigativo, não garante a possibilidade de desvendar o movimento do cosmos. O conformismo de Net, sua opção por evitar reflexões e

conflitos, indica, por sua vez, que a atitude mais plausível diante da contingência dos fatos é se deixar conduzir por eles, é conviver com as incógnitas, é ceder à dinâmica incompreensível do mundo.

Sugerindo que a rendição do ser à obscura lógica dos fatos e da vida corresponde a uma saída existencial em um mundo que se mostra contingente, *La vida en las ventanas* explicita um distanciamento em relação à corrente narrativa existencialista que emerge e prolifera na modernidade. Basta recordar que, em romances de Kafka, como *O processo*, a presença do inesperado gera um desespero existencial que insere o protagonista em um processo de busca de esclarecimento sobre as origens e as causas do estranho acontecimento que o envolve. Josef K. não aceita o incompreensível e age estimulado pelo desejo de transcender a obscura situação. O comportamento da personagem de Kafka está, ainda, atrelado a uma visão de mundo moderna, que sustenta a possibilidade do sujeito desvendar o movimento do cosmos e de suas leis. No clássico *Esperando Godot*, de Béckt, a dúvida, por sua vez, determina uma situação de espera, sinalizando que as personagens ainda acreditam ou apostam na existência de respostas redentoras para a vida, embora, no final, elas não venham à tona. Net, operando de forma oposta, não espera nem se lança a uma busca; não procura transcender o que se lhe apresenta. Diante do incompreensível, opta por seguir se desdobrando, flutuando sem drama. Não se porta como sujeito de si, nem acredita mais na possibilidade de superação do imediato. Em lugar de denunciar o absurdo do mundo, como fazia o romance de linha existencialista na modernidade, *La vida en las ventanas* entroniza o contingente, explicitando que a consciência criadora abnegou até do ímpeto de denúncia do vazio.

3.6 A necessidade de redefinição de parâmetros analíticos e interpretativos

O encobrimento dos motivos e das origens dos fatos que produzem a existência de Net priva os acontecimentos narrados de relação lógica. O discurso romanescos, assemelhando-se a um poema moderno⁴⁵, perde a capacidade de

⁴⁵ Hugo Friedrich, em seu livro *Estrutura da lírica moderna* [...], argumenta que a grande característica da poesia

expressar verdades, de explicitar as relações ou correspondências profundas entre os fenômenos que produzem a existência humana. A narrativa torna-se um horizonte de linguagem apto, unicamente, a sugerir, a explicitar a ambiguidade do representado, a contingência do mundo. Ou seja, despoja-se de seu principal atributo, segundo Kundera (2007): apontar um conhecimento inédito sobre a existência. Tal perda repercutirá na experiência da leitura. Ao deslizar os olhos pelas páginas do livro, o leitor experimentará o incômodo decorrente do contato com uma realidade reticente. O gesto de indagar sobre as prováveis causas ou origens dos eventos (de onde vem a máquina? Quem a traz? Por que a põe na caixa para Net?) não o conduzirá a nenhuma resposta. Sua percepção é a mesma do narrador protagonista, ou seja, a de um espectador excêntrico, desconhecedor das relações profundas dos acontecimentos que o envolvem. A experiência estética coincidirá, dessa forma, com uma espécie de êxtase oriundo do contato com o incompreensível e não com uma possibilidade de aprendizado ou de reflexão nova sobre o sentido da própria existência.

Comparado com os protagonistas dos romances mais expressivos da modernidade, Net estaria despojado de protagonismo, ou seja, corresponderia a um antiprotagonista, uma vez que não reflete, não planeja, não entra em confronto com as situações que o envolvem, não tenta esclarecê-las, nem superá-las. Ángeles Encinar, ao centrar esforços na tentativa de descrever e classificar os heróis do gênero moderno por excelência (o romance), formula duas grandes categorias que, em sua opinião, caracterizam e aglutinam todos os heróis das modalidades mais expressivas do gênero romance: a categoria de *herói social* e a categoria de *herói intelectual*. Para a autora, na categoria de herói social, inscrevem-se os protagonistas romanescos que lutam ou travam batalha com seu entorno, com outras personagens ou consigo mesmos para defender uma causa coletiva ou social. São protagonistas que atuam motivados por conflitos resultantes de uma desarmonia entre a esfera subjetiva e as exigências de caráter social ou cultural e

moderna é o poder sugestivo em detrimento do explicativo, uma vez que tem por foco a representação de sensações, de impressões, de fenômenos inconscientes despidos de nexos lógico ou causal. A narrativa *La vida en las ventanas* agrega esse poder sugestivo, exibindo afinidades com a poesia moderna. No entanto, parece não apresentar mais o apelo à transcendência que a poesia moderna encarna. A consciência de morte do narrador protagonista, seu cinismo, sua ironia sinalizam que nada existe além da palavra e que, conseqüentemente, a representação já não poderá apelar à transcendência. A referida narrativa recupera elementos presentes na poética moderna (impressões, sensações, fenômenos inconscientes), mas os explora como horizontes esvaziados de sentido, como instâncias linguísticas despidas de profundidade.

pelo intuito de encontrar uma saída para a conciliação entre a dimensão subjetiva do ser e a objetiva (a totalidade lukácsiana). São heróis que agem guiados por valores morais e sociais e estimulados pela certeza no potencial do sujeito, da razão. Os protagonistas sociais ou de ação, conforme se pode observar, assemelhar-se-iam aos heróis de um romance entendido a partir dos preceitos delineados e defendidos por Lukács (1976).

O outro grande bloco, o do herói intelectual, integraria, por sua vez, protagonistas que representam "un ser humano que vive en constante lucha consigo mismo, angustiado por la idea de que el mundo es un vacío, busca sin cesar una respuesta satisfactoria al universo que le rodea." (Encinar, 1990, p. 28). O herói intelectual corresponderia, desta forma, aos protagonistas dos romances existencialistas, estes que, experimentando um vazio profundo, registram um conflito que os motiva a buscar um sentido para a existência, empreitada essa que, em geral, resulta falida, conforme elucida o grande clássico *O processo*, de Kafka.

A classificação da autora espanhola poderá carecer de eficácia se tomada como parâmetro para a análise da narrativa *La vida en las ventanas*. A aplicação de tal teoria, produzida e fundamentada a partir da observação do comportamento do romance ao longo da modernidade, acusará a falta de protagonismo de Net e o distanciamento da referida narrativa do gênero romance, uma vez que ela já não concentra um protagonista nem de contornos intelectuais, nem de dimensões sociais. Net, conforme se vem observando, registra a diluição ou a quase diluição de conflito, elemento comum e constitutivo das duas categorias de herói formuladas por Encinar. O que se encontra em *La vida en las ventanas* é um narrador protagonista decidido a aceitar a vida em seu mais completo e complexo teor de arbitrariedade. Um narrador que evita ou atua na supressão da angústia, aceitando a obscuridade, conforme explicitam, com frequência, suas palavras: "no tengo, en mi vida [...] demasiado interés en que todas las cosas se vuelvan explicables" (Neuman, 2002, p. 173). Sendo assim, ou entendemos a narrativa como um processo representativo que registra mudanças estruturais à medida que estaria atrelada a uma percepção do mundo e da existência divergente da predominante na modernidade e nos esforçamos para explicar essas mudanças, ou teremos que dizer que se trata de uma obra romanesca incipiente e detratora do gênero. As particularidades estruturais apresentadas por essa obra suscitam do analista outras chaves interpretativas e

impõem ao leitor outra experiência estética: surpresa e incômodo esvaziados de sentido, incapazes de aludir a possibilidades transcendentais.

3.7 O desafio do leitor

A narrativa *La vida en las ventanas*, conforme se vem discorrendo, não corresponde a um romance que seria produto ou expressão de uma percepção que vislumbra o mundo como um universo propício a ser decifrado ou modificado pelo sujeito. Parece decorrer, em contrapartida, de uma consciência que entende o mundo como instância inexplicável, contingente e incapaz de ser descrita ou apreendida em sua totalidade. Tal cosmovisão é reafirmada constantemente no romance a partir da presença de símbolos que o narrador observa, descreve e apresenta ao leitor. Esses símbolos não mantêm relação com os acontecimentos que constituem a existência da personagem, mas sinalizam o curso da vida, indicando, assim, o único conhecimento sobre a existência capaz de ser apreendido pelo homem: o ser para a morte, a finitude de tudo e o potencial de reconstituição constante do cosmos. A percepção da existência, das relações humanas e do ser como realidades finitas, deterioráveis, inaptas a serem compreendidas e mudadas pelo homem ganha força pela presença de vasos de gerânios que o narrador sempre observa, menciona e descreve.

Na casa em que Net vivia com sua família, havia vasos de gerânios em estado de deterioração. O Narrador protagonista menciona, com frequência, que sua mãe regava os gerânios quase secos, no intuito de reavivá-los, de fazê-los brotar, quando seu pai viajava. Esse mesmo vaso de gerânio que, embora sendo regado pela sua mãe sempre que seu pai viajava, vai morrendo, secando, tornando-se pó à medida que sua família vai se desarticulando, marca presença vigorosa e viva em sua nova casa, onde começa uma nova etapa existencial com Cintia. Ao passo que vai relatando, Net, ao logo da narrativa, vai mencionando o estado físico das flores, sugerindo, assim, que a existência humana equivale em gênero, número e grau ao curso natural das plantas: nascer, crescer, secar, brotar, reflorecer, morrer (sem possibilidade de evitar), para dar espaço ao reinado de novos seres. Essa percepção

da vida como equivalência do curso natural dos demais seres vivos, pode ser contemplada nos seguintes fragmentos em que Net relata a atitude de sua mãe em relação aos gerânios nos momentos em que seu pai não se encontra em casa.

Últimamente mi padre no para mucho en casa. [...] Mi madre aunque parece siempre estar deseando que él se largue, en cuanto se ve sola comienza a deambular por la casa, como intentando decidir qué hacer con su libertad. La he sorprendido más de una vez regando los geranios del balcón y repitiéndose: hay que replantar, hay que replantar...." (NEUMAN, 2002, p. 56).

Após a separação de seus pais, o narrador-protagonista volta a mencionar os gerânios, mas, agora, já arrancados e secos.

En efecto, mi padre bebe menos y se lo ve más calmado. [...] A parte de sus éxitos con la Empresa, son dos, básicamente, las actitudes que ha tomado en estos meses. La primera fue arrancar los geranios de mi madre. Me causó cierta impresión encontrármelos aplastados entre los desperdicios del cubo, como manchas de ténpera en mitad del barro." (NEUMAN, 2002, p. 151-152).

Já bem ao final do romance, novamente Net faz alusão aos vasos de gerânios. Desta vez, as flores estão em sua nova residência, no apartamento que divide com Cintia e parece que ele mesmo as adquiriu, conforme se observa em um excerto em que Net está falando sobre Paula, sua irmã.

Hablando de Paula, ella se rió de buena gana cuando le enseñé mis macetas. Será porque no tiene idea del trabajo que me dan. Temo que las flores se me sequen. Las vigilo constantemente. Supongo que se me las confiaré a ella, si nos vamos de vacaciones." (NEUMAN, 2002, p. 193).

Os gerânios, na narrativa, funcionam como termômetros das relações das personagens. As relações afetivas, familiares têm o mesmo período de duração das flores, sugerindo que, na concepção do narrador, os seres humanos e suas relações mantêm equivalência com a dos outros elementos da natureza. A morte dos gerânios da casa de seus pais se dá, simultaneamente, à desestruturação da família de Net. Os novos vasos de flores aparecem vigorosos no princípio de sua relação com Cintia, outra etapa de sua vida. As flores têm a duração do curso vital determinada pela natureza. A morte, no entanto, abre espaço para o nascimento de outras da mesma família e da mesma espécie que permitirão a manutenção, a reprodução da natureza, ou seja, seu desenrolar cíclico.

A correspondência sinalizada por Net entre o curso natural das plantas e o desenrolar da vida humana nos leva à constatação de que, para o narrador protagonista, a existência humana é composta de ciclos que não são definidos pelo homem, mas determinados por uma dinâmica intrínseca ao meio natural. Ou seja, o ser humano seria um espectador, como bem sugere a postura do narrador-protagonista, dos movimentos, dos impulsos externos, naturais e necessários à manutenção, à reprodução constante da vida. A observação do narrador em relação ao curso vital das flores sugere que a vida humana, bem como as relações interpessoais que a produzem e que fazem o ser existir, têm um princípio e um fim, que, por sua vez, abre possibilidade para o ser ir se constituindo e se refazendo a cada momento sem contar com a possibilidade de impor um ritmo próprio a seu transcurso terreno.

Ao término do romance, nem o narrador-protagonista nem o leitor sabem qual o tempo de duração dos novos gerânios, nem se secarão em breve ou se durarão por um longo tempo. O único que se pode supor é que secarão, morrerão, uma vez que são naturais, delimitando, assim, o fim de outro lapso existencial de Net e inaugurando a abertura para a sua reconstituição ou para sua morte. A consonância entre o curso vital das flores e o transcurso existencial do protagonista anuncia, uma vez mais, a míngua do sujeito onipotente. Essa simetria entre os ciclos existenciais da personagem e das flores evidencia, ainda, que o homem não passa de um ente natural como qualquer outro e que, para existir, vir a ser, necessita do movimento do mundo, tendo como fim, certo e inevitável, a morte. O romance *La vida en las ventanas* não traz, dessa forma, um novo conhecimento ou um sentido inusitado para a vida, mas afirma, consagra, traz à baila, unicamente, aquele conhecimento que o homem sempre tentou driblar ou ocultar: a impotência do sujeito; o ser para a morte; a condição natural e finita do homem; a ideia de que o sujeito não existe, mas que vem a ser a partir das possibilidades que a lógica operacional do entorno lhe abre.

Sendo assim, o título da narrativa *La vida en las ventanas* ganha muita significação. Sugere uma forma de existência possível quando já não resulta confiável apostar na potencialidade do sujeito, quando já não se torna viável, nem traz segurança, acreditar que o homem, guiado pela razão, poderá mudar o mundo, fazê-lo marchar segundo sua vontade. Essa forma de vida, conforme anuncia o

título, consiste em se tornar espectador do mundo, aceitar e se guiar pelos obscuros e indecifráveis sinais do cosmos manifestados em intuições, sensações ou em fatos externos. Ou seja, contemplar a partir das janelas o espetáculo do mundo e nele embarcar para existir como peça de xadrez, como uma marionete, cuja posição existencial depende da força inevitável e imprevisível resultante de movimentos externos. Tal pensamento se reforça em uma passagem em que Net relata que esse era o ensinamento sobre o mundo e sobre a vida que seu avô lhe repassava, quando tentava ensinar-lhe jogar xadrez:

Me decía: “¿Ves este tablero? Este tablero es como el mundo. O una forma de verlo. ¿Y ves cuántos cuadritos? Se llaman escaques. Ocho por ocho cuadritos, sesenta y cuatro escaques. En ellos cabe el pensamiento y la mirada: son las ventanas de la mente”. Aunque yo no entendía del todo y nunca llegué a ser un buen ajedrecista, tengo la impresión de que no habría sido el mismo si mi abuelo no me hubiera intentado enseñarme a jugar. (NEUMAN, 2002, p. 72).

O que o narrador expõe no fragmento é que sua percepção do mundo parece derivar (*tengo la impresión*) desse ensinamento do avô, ou seja, tende a corresponder a um conhecimento antigo e não novo ou descoberto por ele. Se a tábua do xadrez seria uma forma de ver o mundo, então os homens, os seres, correspondem a essas peças destinadas à morte e controladas por uma energia externa e inacessível. O movimento de uma peça produzido por uma força exterior ao tabuleiro afeta o todo; provoca mudanças ou redefine o curso de cada uma das outras peças. Se o mundo funciona como um tabuleiro de xadrez, o homem corresponde a uma peça, cuja existência modifica-se, redefine-se a cada momento em consonância com cada movimento oriundo de uma instância externa a ele. Sob essa perspectiva, o homem não é sujeito de si, mas está sujeito ao mundo. A vida acontece a cada instante e depende de fatores imponderáveis. A cada movimento provocado e executado por essa energia alheia e incontrolável, o ser pode passar da condição de ameaçador, de protagonista, para a de ameaçado, sem poder reverter sua situação. A comparação do mundo com o tabuleiro de xadrez sinaliza que, na perspectiva do narrador, ser homem é ser espectador da vida, é estar submetido à variabilidade, a um processo de constituição e desconstituição constante, até que o tabuleiro se esvazie para o início de outro jogo.

É essa alternativa existencial baseada na contemplação, anunciada no título

da obra e na postura de espectador do narrador-protagonista, que o romance afirma como conhecimento único e último sobre a vida. Já no final do romance, ao falar de seu suposto amigo Xavi, Net explicita, uma vez mais, sua percepção sobre a existência: ser observador, espectador, sem contar com outra possibilidade: "Al fin y al cabo, en parte entiendo a Xavi. Tal vez no soportó la idea de ser un *voyeur* en lugar de todo un visionario. Tal vez quiso sentar a la bondad en sus rodillas, pero la encontró amarga y se envenenó de hastío." (Neuman, 2002, p. 196).

A explicação de Net para a decadência existencial, a depressão profunda, a revolta da personagem Xavi, reforça a ideia contida no título da obra e na passagem que estabelece uma analogia entre o mundo e o tabuleiro de xadrez. Mas que ideia é essa? A ideia de que a única possibilidade de existência, quando se toma consciência da condição mortal do ser e do caráter fabular do sujeito, é adotar a postura de um *voyeur*, é ter a coragem e a força suficiente para se deixar guiar pela dança terrena, é evitar a reflexão e o questionamento, uma vez que tais procedimentos poderiam conduzir a um abismo interminável.

O título do romance sinaliza, talvez, a única relação possível do ser com o mundo diante da falência das utopias modernas, da suposta assimilação da morte de Deus e do sujeito: seguir, deixar-se constituir segundo o movimento indecifrável do mundo traduzido no acaso, em intuições, em sensações. Se em tempos de ilusões perdidas, de reconhecimento da condição mortal do ser, este é o único saber capaz de ser revelado ou reafirmado pelo romance, teremos que reconhecer, obviamente, que esse gênero já não poderia manter o perfil moderno, marcado pela presença de personagens dispostas a extrair sentido para o mundo. O que poderíamos esperar, então, do romance, em tempos de crise das grandes narrativas da modernidade? A obra *La vida en las ventanas* estaria sinalizando, talvez, a conformação de mundos a partir da linguagem despojados de ímpeto questionador; a viabilização de um exercício imaginativo que já não encarna um desejo de transcendência ou superação e que está destinado, portanto, a se liquefazer e a se refazer numa sequência infinita.

No final da narrativa, em sua nova casa, em um novo momento existencial, Net não se mostra transformado, mas se revela uma constante extensão ou permanência do estado inicial: um *voyeur*, observador dos sinais do entorno, um espectador da vida. O espaço da narrativa aparece, dessa forma, sempre como um

território inextricável. Quanto mais atenta a mirada de Net, mais fechado e indefinido se mostra o horizonte espacial, conforme se pode observar no seguinte fragmento, em que Net descreve sua nova vida na casa que divide com Cintia:

Estoy sentado frente a la ventana de la habitación pequeña. Ya no tengo una piscina que contemplar ni a mi querido jardinero, así que en estos días de junio suelo pasar largos ratos observando las ventanas de los vecinos y las cuerdas de la ropa. [...]

Confieso que algunas veces me cuesta apartar la mirada del otro lado y regresar a mis asuntos, a mis propios objetos. Desde aquí, observados con paciencia, los detalles más triviales se vuelven un misterio irrepetible, una amenaza. [...]

Como verás, voy del patio interior a la pantalla, de las ventanas vecinas a los recuadros de colores de mi ordenador. Y así es como transcurre la vida en las ventanas. (NEUMAN, 2002, p. 189-190-191).

A tentativa esquadrihadora de Net explicitada no ato de observar profundamente e com cuidado (*observados com paciência*), em lugar de extrair um saber em relação ao entorno que o circunda o revela ainda mais contingente (*los detalles más triviales se vuelven un misterio irrepetible, una amenaza*). A postura de Net e a conclusão a que chega exibem o mundo como um horizonte obscuro constituído por elementos e relações indecifráveis. A atitude de Net e sua conclusão sinalizam que resta ao homem aceitar tal condição.

Sujeito pelo olhar, voyeur da vida, do espaço, das demais personagens, da realidade virtual (*voy del patio interior a la pantalla, de las ventanas vecinas a los recuadros de colores de mi ordenador*), estóico, cínico e irônico, burlador da moral, do pensamento visionário e utópico típico da modernidade, o narrador-protagonista Net deixa entrever, através da narração, que a existência depende da dinâmica do mundo, de um conjunto de forças complexas, casuais, inconscientes, sensitivas, intuitivas, as quais o sujeito é incapaz de entender e, portanto, de controlá-las. Dessa forma, o romance *La vida en las ventanas* tende a afirmar e não contestar a percepção do mundo que, na opinião de Maffesoli (2002), predominaria na contemporaneidade. Uma percepção marcada pelo descrédito no sujeito e que engendra formas de vida inclinadas à vivência intensa do presente, sem oposição ao que se apresenta. Tal tendência do romance o leva a registrar a perda de sua condição de ambivalência, tal como a define Ferenc Féher (1997), que significa sua capacidade ou disposição de afirmar alguns valores da sociedade que lhe abre espaço de projeção e, ao mesmo tempo, de criticar ou denunciar outros de seus

pressupostos orientadores.

La vida en las ventanas parece sinalizar que, para seguir narrando em uma época em que a verdade se revela inexistente, em que os grandes projetos coletivos estariam se esfumando, em que tanto o sujeito como Deus aparecem mais sob a condição conceitual que essencial, o romance registra a diminuição do ímpeto crítico e se despoja de qualquer intuito de superação. Em suma, *La vida en las ventanas* estaria sinalizando que narrar em uma época em que as grandes utopias modernas encontram-se em fase de diluição não mais implica condicionar o romance a uma busca, obrigá-lo a se instituir como elemento de denúncia de barbáries sociais, como pretende Maqueada (2007), emoldurá-lo em uma linguagem poética que o diferencie dos artefatos linguísticos rudes da cotidianidade e que lhe confira o valor digno da arte, como pretende Verdú (2009). A narrativa sugere, enfim, que narrar diante da constatação da finitude do ser é deslocar o sentido do fazer narrativo de uma busca de verdade para o próprio ato da escritura. Sendo assim, a lógica da narrativa não é repassar conhecimento, é permitir a existência do narrador. Não repassando um saber capaz de engendrar superação, o romance desafia o leitor a inventar suas alternativas para burlar o vazio. Eis, então, um dos papéis do romance em tempos em que a palavra já não poderia anunciar mais nada (Casullo, 2004): desafiar o leitor a criar suas possibilidades existenciais. É este o caminho que *La vida en las ventanas* tende a apontar e que a vincula a um imaginário global, permitindo sua transcendência dos domínios do local (Espanha).

4 BERKELEY EM BELLAGIO: O JOGO DO(S) EU(S)

Quando aprenderes a ler, vais possuir de alguma forma todas as coisas, inclusive a ti mesmo.

(João Gilberto Noll)

Estou absolutamente cansado da literatura; só a mudez me faz companhia. Se ainda escrevo é porque nada mais tenho a fazer no mundo enquanto espero a morte.

(Clarice Lispector)

Nestes últimos três dias, sozinho, sem personagens, despersonalizo-me e tiro-me de mim como quem tira uma roupa.

(Clarice Lispector)

4.1 A fábula: de realidade e de ficção

A obra *Berkeley em Bellagio* (2002), de João Gilberto Noll, como é recorrente em toda sua produção literária, apresenta um enredo bastante sintético. Em linhas gerais, o romance relata acontecimentos que envolvem um protagonista, cujo nome é João, durante sua passagem por Berkeley, nos USA, por Bellagio, Itália, e durante seu retorno e chegada a Porto Alegre, sua cidade natal. Na narrativa, o protagonista tem uma nacionalidade - é brasileiro; tem profissão - é formado em Letras e é escritor de ficção. Parte dos acontecimentos que constituem o relato ocorrem, supostamente, no campus universitário de Berkeley, Califórnia (USA), porque o protagonista vivera um tempo nesse lugar, já que, aí, atuara como professor

convidado de cultura brasileira. Outra parte dos fatos relatados ocorre, aparentemente, em Bellagio, Itália. No vilarejo italiano, uma “aldeia nas proximidades de Milão” (Noll, 2002, p. 20), o protagonista vivera, por um tempo, em uma espécie de república norte-americana onde se hospedavam artistas e escritores, sendo que, quando sua temporada como professor visitante em Berkeley findou, recebera, de uma fundação americana, um convite que, “lhe caíra do céu, de trabalhar no seu novo romance” (Noll, 2002, p. 20).

A narrativa também aborda acontecimentos inerentes ao suposto retorno do escritor protagonista ao Brasil, mais especificamente a Porto Alegre, ao término do período de estadia em Bellagio. Durante a viagem de retorno a Porto-Alegre, o protagonista constata, no aeroporto de Milão, que muitos afegãos estão se deslocando ao Brasil. São, supostamente, refugiados políticos. Enquanto espera pelo embarque, o protagonista simpatiza, não se sabe porque, com uma menina afegã. Quando entra no avião, surpreende-se, pois, inexplicavelmente, o seu assento é o que está ao lado da poltrona daquela criança. Ao chegar a Porto Alegre, o protagonista retorna a seu suposto antigo apartamento. Encontra, aí, outra criança, que seria a filha de Léo, seu ex-companheiro ou o homem com quem viveu um caso antes de partir para os USA. Certo dia (o leitor não tem conhecimento nem do dia nem da hora), o protagonista toma a filha de Léo pela mão e a conduz até o local onde estão os refugiados afegãos para que ela conheça a menina que ele havia visto em sua viagem de retorno ao Brasil.

Os fatos relatados na narrativa aparecem revestidos de mistério. Não apresentam temporalidade definida, nem motivações compreensíveis pelas vias da razão. Não se sabe porque, por exemplo, o protagonista simpatiza com a menina afegã, nem porque quer que a filha de Léo a conheça, nem como descobre onde estão hospedados os afegãos, nem como ocorre o desenvolvimento da suposta intimidade entre ele e a criança que seria a filha, legítima ou adotada (não se sabe), de Léo. A falta de justificativa para os acontecimentos faz com que eles se tornem logicamente incompreensíveis, não restando ao leitor outra alternativa a não ser, como ocorre na narrativa de Neuman, contemplar, surpreender-se ou, unicamente, tomar conhecimento das ações relatadas.

Em resumo, essa seria a fábula central da narrativa: a parte estrutural que pode ser relatada a partir de uma perspectiva linear e ascendente, uma vez que os

acontecimentos que a constituem apresentam certas conexões. A ida a Bellagio, por exemplo, é posterior à estadia do protagonista em Berkeley e decorre de um convite feito, como se disse, por uma fundação americana. A passagem do narrador por Bellagio pode ser explicada, portanto, em função de o protagonista ter se tornado conhecido nos USA como escritor de ficção, em consequência de haver atuado, ali, como professor de cultura brasileira. O retorno ao Brasil é posterior à estada em Bellagio e seria corolário do término do período concedido pela fundação norte-americana para que o protagonista escrevesse um livro.

A descrição do enredo indica que parte dos espaços onde ocorrem os fatos relatados, ou seja, uma parcela dos espaços da ficção corresponde a lugares fisicamente existentes: Berkeley, Bellagio, Porto Alegre, Aeroporto de Milão. Tal constatação permite, em um primeiro momento e a despeito do caráter logicamente incompreensível de certas ações relatadas, conjecturar que *Berkeley em Bellagio* corresponderia a um romance realista, pois uma das particularidades da tendência narrativa realista é incorporar, ao âmbito da ficção, espaços ou ambientes fisicamente existentes no intuito de provocar a sensação de que o ficcional corresponde ao real. O breve relato do que seria a espinha estrutural central do romance revela, assim, três relevantes aspectos que vinculariam o romance a, no mínimo, duas tendências romanescas muito abundantes na modernidade: o romance realista e a autobiografia.

Os traços que colocariam Berkeley em Bellagio em diálogo direto com essas formas de narrar tão presentes na modernidade seriam: a presença de referentes espaciais “reais” (Berkeley, Bellagio, Porto Alegre), característica primordial do romance realista; a existência de uma linearidade temporal ascendente marcada pelo deslocamento do protagonista de um ponto de partida (Berkeley) a um local de chegada (Porto Alegre), aspecto temporal predominante tanto no romance realista como em sua ramificação autobiográfica; a aparente coincidência entre o autor João Gilberto Noll e o protagonista (que, por vezes, é o próprio narrador) da obra, característica primordial do romance autobiográfico. A aproximação ou coincidência entre autor e protagonista da obra *Berkeley em Bellagio* se dá por vários motivos. O nome do protagonista, conforme se mencionou, é o mesmo do autor, ou seja, João; sua profissão, igual à do autor Noll, é escritor de ficção; sua formação, assim como a de Noll, é na área de letras; a cidade e o país de origem do protagonista são

equivalentes aos de Noll: Porto Alegre e Brasil. Além disso, na narrativa, o protagonista João passa um tempo nos USA atuando como professor visitante de cultura brasileira na universidade de Berkeley e, logo, se desloca para Bellagio para escrever um livro financiado por uma fundação americana, fenômenos todos vividos por Noll, segundo Pinheiro da Silva (2010), “no final da década de 90”.

Esses aspectos desvelados a partir da fábula, que funcionam como eixos centrais e estruturantes da narrativa, sugerem que Berkeley em Bellagio mantém fortes vínculos com uma tradição romanesca moderna muito vigorosa. Tal constatação tende a desautorizar a hipótese que sustenta este trabalho: a suspeita de que a obra *Berkeley em Bellagio*, de João Gilberto Noll, assim como o romance *La vida en las ventanas*, de Andrés Neuman, corresponderiam a formas narrativas moldadas a partir de uma consciência e de uma sensibilidade distanciadas das proeminentes na modernidade, fenômeno que faria desses relatos escrituras diferenciadas e desestabilizadoras do aparato teórico e crítico formulado para abordar, compreender e atribuir valor ao romance na modernidade.

No entanto, a falta de nexos lógicos entre muitas outras das ações relatadas, principalmente (mas não só) as que estruturam a parte final da narrativa, colocam em xeque a vinculação do romance com uma tradição realista de narrar, pois um dos traços principais dessa tendência narrativa, sabemos, é a predominância de uma relação de causa e consequência entre as ações relatadas. Além disso, a leitura da referida obra evidenciará que existem muitos outros elementos constitutivos do relato que amenizam a impressão de uma suposta dívida da narrativa *Berkeley em Bellagio* com uma tradição romanesca moderna. Trata-se da abundância de acontecimentos ou ações que envolvem a personagem principal e que, aparentemente, não mantêm relação lógica com a espinha temporal e espacial central da obra, nem parecem estar vinculados aos dados biográficos que constituem o protagonista. Esses fatos e ações tendem tanto a modificar a cronologia temporal linear concedida pela estrutura dorsal do relato como a dar luz a outros espaços e a um protagonista que vai se distanciando de sua condição ou identidade de partida, a qual, aparentemente, corresponderia em gênero, número e grau à do próprio autor Noll.

Esses outros acontecimentos relatados na obra não atuam, assim, unicamente no preenchimento da estrutura dorsal central do referido romance.

Correspondem a ações, atmosferas, mundos que incluem o protagonista e que exibem, muitas vezes, uma espécie de incongruência temporal e espacial com a estrutura narrativa linear bem fechada, típica da narrativa decimonônica, rompendo e bombardeando, dessa forma, a impressão realista e autobiográfica concedida pelo tradicional cronotopos mencionado e pela identificação ou coincidência clara entre personagem, protagonista e autor. *Berkeley em Bellagio* parece se formalizar, desse modo, a partir de procedimentos que operam tanto com componentes inerentes à trajetória existencial “real” de Noll, e que confeririam um caráter autobiográfico ao relato, como com invenção, imaginação, criação, apresentando-se como uma narrativa que de imediato desafia o leitor e o crítico a perguntar, no mínimo, se o relato é ou não autobiográfico. Por que a identificação do protagonista pelo nome do autor? Por que a presença de fatos, provavelmente ficcionais, mesclados a supostas vivências reais do autor?

Ditas questões emergem pelo fato de o personagem principal atender, na narrativa, conforme já se mencionou, pelo nome de João e apresentar uma trajetória ficcional que revela muitas coincidências com o transcurso existencial do próprio autor. Tais fatores, no mínimo, apontariam para um encurtamento das distâncias entre ficção e realidade e instalariam a necessidade de um cuidadoso esquadramento da obra, atentando para a compreensão ou explicação deste fenômeno narrativo. Ou seja, a aparente peculiaridade do relato, oriunda de uma suposta e intrincada mescla de ficção e realidade, estabelece a necessidade de verificar se estamos diante de uma narrativa que mantém dívida com as principais tendências do romance moderno ou se ela apresenta mudanças significativas que requerem novas chaves de análise e interpretação (hipótese que alimenta este trabalho). É mediante a análise dos componentes estruturais da narrativa, isto é, personagem, tempo, espaço, linguagem, que se buscará esclarecer as questões delineadas.

4.2 O aspecto temporal: a desautorização do caráter autobiográfico

A estruturação temporal da obra *Berkeley em Bellagio*, se meticulosamente observada, poderá reafirmar o caráter autobiográfico da narrativa ou questioná-lo.

Na narrativa, conforme se mencionou, entre o relato de ações que corresponderiam, possivelmente, a experiências reais vividas pelo autor João Gilberto Noll em Berkeley, Bellagio e Porto Alegre, aparecem muitos outros acontecimentos que envolvem o protagonista João e outras personagens. Esses outros acontecimentos, em geral, estão atrelados a uma temporalidade imprecisa que lhes imprime um aspecto contingente. Tal indefinição temporal tende também, a indeterminar os espaços em que se inscrevem os fatos relatados. A proeminência dessa imprecisão bloqueia a possibilidade de o leitor saber se esses outros fatos ocorreram realmente, enquanto o autor João Gilberto Noll esteve em Berkeley, Bellagio ou Porto Alegre, ou se correspondem à pura invenção. Torna-se difícil obter certeza sobre a existência física das demais personagens com as quais o protagonista João se relaciona ou dialoga ao longo da narrativa. Dessa forma, muitos dos acontecimentos relatados e muitas personagens, embora integrem uma narrativa que aborda fenômenos relacionados à existência do autor do romance, vão adquirindo contornos ficcionais, inventivos.

Essa dimensão inventiva de fatos e de certas personagens parece se acentuar na narrativa em função da concisão do relato, da carência de informação física, psicológica ou sobre a origem das personagens, o que lhes confere, na maioria das vezes, um aspecto enigmático, estranho. Elas parecem, em geral, sombras, resquícios de uma memória ora estilhaçada, ora fortuita e incapaz, portanto, de recompor cenas ou personagens bem definidas. Outras vezes, tendem a se desvelar como consequência de um processo imaginativo e enunciativo acelerado que oblitera a possibilidade da narrativa expressar quadros ou cenas bem detalhados. É o caso, por exemplo, de Léo, personagem que o narrador menciona logo no início do relato. A alusão a Léo somente ocorre, porque o protagonista, que se encontra em Berkeley, conforme sinaliza o princípio da narrativa, andava meio angustiado por não conseguir mais falar português, em consequência, é provável (isso não é explicado), de uma certa perda de memória ou esquecimento provocada por uma queda repentina no banheiro, quando ainda vivia em Porto Alegre. Na ocasião, o protagonista, aparentemente, vivia com Léo, conforme sugere o seguinte fragmento:

Ele não falava inglês e se perguntava se algum dia arranjaria disposição para aprender mais uma língua além de seu português viciado, com cujas

palavras já não conseguia dizer metade do que alcançava até tempos atrás, antes de ficar assim meio esquecido depois da queda à porta do banheiro, sem o tempo de gritar por Léo, o homem a quem costumava chamar de namorado mas que lhe era bem mais, um parceiro, de cuja ardência ainda lhe vinham certos laivos: um fluido indeciso, de repente inundando-o todo, sumindo de repente, sempre escorregando de sua própria mão que pretendia por vezes segui-lo, tocá-lo, fechá-lo entre os dedos – prendê-lo na boca. (NOLL, 2002, p. 9-10).

Léo, embora apresentando certa importância para o protagonista, uma vez que atija seus instintos e foi, supostamente, seu namorado e companheiro, é mencionado no relato como mera lembrança, porque participou, talvez, de uma fatalidade que, possivelmente, afetara a memória do protagonista. A natureza lacônica do relato, a falta de detalhes sobre Léo, a ausência de explicações sobre a queda, sobre o lugar onde tudo aconteceu, não somente indefinem Léo, mas também o próprio protagonista. Com uma linguagem fluida, despojada de pontuação, o narrador apresenta muitas informações, mas não se atém a detalhes, não contextualiza os fatos, não fornece explicações. A velocidade com que o narrador enuncia os prováveis eventos do passado, conforme atesta a sequência interminável de orações, torna o relato conciso e atropela qualquer possibilidade de o leitor formar uma imagem precisa ou clara tanto de Léo como do protagonista. A narrativa se apresenta como o produto de um acelerado processo de recordações ou invenções pertencentes a distintas temporalidades. O protagonista vai se desvelando como um ser que, em virtude de apresentar um apressado trabalho mental atrelado, ao que parece, ao acúmulo excessivo de informações oriundas de seus constantes deslocamentos (Porto Alegre, Berkeley, Bellagio)⁴⁶, está propenso ao esquecimento de parcelas significativas de sua existência. A narrativa, sendo

⁴⁶ A fragmentação da mente do narrador parece estar totalmente atrelada a seu deslocamento constante e ao acúmulo de informações distintas que o movimento excessivo impõe ao ser. A consequência dessa aglomeração de informações e da rápida troca de espaços impede que as vivências, as percepções inerentes aos diversos lugares se solidifiquem na memória ou sejam recuperadas como aprendizado. Antes mesmo de que um lugar e os fatos nele vivenciados sejam assimilados, o narrador parece ter se deslocado a outro ambiente. O resultado é, como indica o título da obra *Berkeley em Bellagio*, que a cidade de Berkeley está em Bellagio, uma vez que ainda não se sedimentou totalmente como experiência passada. A narrativa, conforme indica o título, tende a representar vivências humanas típicas dos tempos de hoje. Essas vivências atreladas a constantes deslocamentos capazes de afetar a mente humana, levando-a a misturar temporalidades e espaços e a perder a capacidade de organizar linear e sequencialmente os fatos vivenciados. Vale recordar que a representação dessas vivências aceleradas, moldadas pelo deslocamento contínuo, e de suas consequências humanas é recorrente na obra de Noll. Em *Bandoleiros*, o narrador, que também é escritor, faz uma viagem para os Estados Unidos. Na volta, conforme assinala Avelar (2003, p. 222), o narrador “se angustia com a sensação de que parte sem ter nada para contar”. O narrador – escritor de *Bandoleiros* também registra as consequências do deslocamento rápido e intenso; consequências que coincidem com a impossibilidade ou de armazenar as experiências para poder transmiti-las como aprendizado, ou de organizá-las de maneira sequencial e lógica.

produto dessa mente acelerada e fragmentada, sugere que a representação oriunda de um ser que deixa sobre a página informações incompletas e destemporalizadas tende a perder a capacidade de transmitir experiências.

A pressa que caracteriza o processo de enunciação é constatável, ainda, na economia de pontuação (ausência de pontos, predominância de vírgulas) e na estrutura geral do relato: a narrativa é composta por um único, longo e ininterrupto parágrafo que, imprimindo velocidade à leitura, diminui a possibilidade de o leitor burilar os fatos. No fragmento citado, por exemplo, a probabilidade de o leitor descobrir se o protagonista padece de alguma enfermidade, se está em estado terminal é, praticamente, nula. Não é possível saber com precisão se Léo ama o protagonista, se terminaram a relação, que profissão exerce Léo. Enunciando de forma súbita, explosiva, acelerada, o narrador não explora as recordações, não se fixa nelas, não revela o tempo e o espaço exatos em que ocorreram. O relato, conseqüentemente, se torna vago, rarefeito.

O tempo que organiza a narração é indeterminado: *até tempos atrás, antes de ficar assim meio esquecido*. A indeterminação temporal inviabiliza a constatação sobre a época em que o narrador e Léo mantiveram a relação. A rapidez com que as lembranças vêm à tona e são narradas elimina a possibilidade do detalhamento. Os eventos passados aparecem fragmentados, incompletos, despojados de relação lógica e, por isso, se revestem de estranheza. Conforme indicam os indefinidos dêiticos (*antes, depois, até tempos atrás*), parece que o narrador perdeu a capacidade ou abriu mão da possibilidade de reter significativamente o passado, de resgatá-lo e apresentá-lo como experiência sequencial e coerente. A imprecisão temporal, despindo o relato de exatidão cronológica, bloqueia, por exemplo, a possibilidade de se constatar se esse tempo em que ocorre a fatalidade é muito anterior à ida do protagonista a Berkeley ou se não é tanto. O relato, conseqüentemente, vai se desvelando como um conjunto de fragmentos imprecisos e aleatórios, incapazes de recompor de forma lógica e linear o passado do protagonista. Com isso, o caráter autobiográfico da narrativa vai se comprometendo.

A reconstrução do passado como totalidade também fica obliterada. Se, na obra de Proust, o narrador esforça-se no sentido de rememorar os detalhes do passado que reconstituíam a totalidade de sua existência, em *Berkeley em Bellagio* o propósito do narrador não parece ser esse. Ele não se fixa no passado, não o

esquadrinha, não força o trabalho da memória. Narra vivências transcorridas que explodem fortuitamente em sua mente, anunciando que sua narração não é de propósitos totalizantes. Ou seja, ele não parece interessado em fazer da narração um espaço de reconstituição de sua totalidade existencial no intuito de desvelar a lógica profunda de sua vida como pretendia Proust em seu clássico moderno. O móvel da narrativa de Noll, assim como ocorre em *La vida en las ventanas*, não parece ser a busca de um conhecimento profundo sobre o fenômeno do existir.

Ao mencionar os efeitos que as lembranças de Léo lhe provocam, o narrador protagonista desloca o foco da narração de Léo para a descrição do fluído. Salta de um tema a outro sem fechar o assunto antecedente. Enunciado por um narrador que apresenta uma atividade mental acelerada e ininterrupta, o relato, em lugar de se aprofundar em torno de um tema, esparrama-se. Assuntos ficam inconclusos, ecoam na narrativa, mas não se definem nem se complementam, bloqueando, assim, toda a possibilidade de o leitor vislumbrar possíveis relações entre eles. O referido relato, conforme assinala Avelar (2003), ao se referir à literatura nolliana, toma a forma de um discurso esquizofrênico: uma escritura, nos dizeres de Jameson (1997), marcada por rupturas nas cadeias significantes (conformadoras de uma expressão ou mensagem) que impedem a configuração de um sentido orgânico. As rupturas das cadeias significantes se explicitam, na obra de Noll, nesses saltos de um tema a outro sem que haja a conclusão de nenhum ou na retomada aleatória de temas suspensos. Tais rupturas suprimem as relações entre os assuntos, retirando da obra a possibilidade de conformar um sentido totalizante.

Berkeley em Bellagio assemelha-se, assim, ao romance de Neuman. Em lugar de explicar ou explicitar as possíveis conexões entre os fatos que vão constituindo a narrativa, afirma ou entroniza a indefinição. Personagens, ações e temas, categorias que participam da configuração da obra, aparecem como mecanismos imprecisos de linguagem, como palavras ou imagens despidas de profundidade. O banheiro, por exemplo, torna-se apenas o banheiro, mera palavra ou signo. Carecendo de exatidão, de especificidades, de detalhes capazes de facilitar ao leitor a montagem de uma ideia clara e detalhada sobre o tempo, sobre os espaços e sobre as personagens que neles se situam, a narrativa vai se despidendo da ilusão de verdade típica do romance realista: essa ilusão de verdade constituída pela precisão temporal, pela referência a ambientes físicos e concretos ou pela

descrição detalhada de espaços e de personagens. É a partir de uma maneira oposta ao estilo realista de narrar que o relato vai se constituindo, reforçando a tese de Avelar (2003), autor que sustenta que a narrativa de João Gilberto Noll atua como uma crítica ao modelo narrativo realista tão presente na literatura brasileira moderna. Nas palavras de Avelar, a produção literária de Noll, por se afastar significativamente dessa maneira de narrar, se institui como:

uma crítica ao *romanção*, às maquinarias narrativas cosmogônico-totalizantes que encontraram seu apogeu na *Comédia humana*, de Balzac, modelo privilegiado para as várias sagas realistas, regionalistas ou não que proliferaram na literatura brasileira moderna. (AVELAR, 2003, p. 216).

O caráter realista concedido pela estrutura dorsal do relato, essa que apresenta uma cronologia linear, que remete a espaços reais e que teria como protagonista o próprio autor Noll, vai sendo dinamitado por um processo de narração rarefeito que reveste os fatos e as personagens de estranheza e indefinição. Nesse sentido, a narrativa *Berkeley em Bellagio*, em lugar de apresentar o mundo, a realidade, o ser como esferas passíveis de serem decifradas e compreendidas, reforça o caráter indefinido, contingente, do mundo e dos seres. A possibilidade de familiarização e aprendizagem com as personagens vai sendo suprimida. Elas resultam enigmáticas, inconclusas e passeiam por lugares indecifráveis. A narrativa *Berkeley em Bellagio*, assim como *La vida en las ventanas*, de Neuman, não parece corresponder a um artefato simbólico moldado sob a influência de um imaginário utópico e confiante na capacidade de o sujeito desvelar os sentidos do mundo e do ser. Pelo contrário, tende a se mostrar como produto de uma percepção moldada pela desconfiança do “protagonismo del sujeto moderno como lugar de la enunciación racional de la verdad y de la transparencia de los sentidos de la realidad” (Casullo, 2004, p. 21). Isso significa que a obra tende a se desdobrar como manifestação simbólica decorrente dessa mentalidade humana típica da contemporaneidade que, desconfiando do potencial do sujeito, da existência da verdade e se rendendo, portando, aos enigmas do universo e da existência, não parece vislumbrar outra alternativa para o romance que não seja a expressão da contingência, do caráter inapreensível e indecifrável do ser e do cosmos.

A predominância da indefinição temporal aumenta o teor ficcional, imaginativo, da narrativa *Berkeley em Bellagio*, amenizando sua dimensão autobiográfica. Essa

imprecisão do tempo, conforme se mencionou, despoja os gestos, as atitudes do protagonista João e de outras personagens de justificativa racional. A ausência de nexos lógicos torna-se um imperativo no relato, conforme podemos constatar em um fragmento em que o protagonista passeia pelo Campus de Berkeley e, repentinamente, encontra Maria, uma “moça brasileira com quem viveu um caso” (Noll, 2002, p. 13). O encontro aguça lembranças do protagonista que são aglutinadas ao relato sem prévio aviso e sem especificação temporal.

Enquanto andava pelo *campus* apareceu-lhe Maria, a moça brasileira com quem vivera um caso logo ao chegar à Califórnia. Uma antropóloga que começava um curso sobre o que os amigos hispano-americanos chamavam de Escuela de las Américas, um instituto norte-americano, algo assim, se não me engano, no Estado da Geórgia, [...] Maria estava magra, meias negras lhe subiam pelas pernas que sempre foram belas – mas, agora, nesses tempos em que os dois pareciam não saber o que fazer da vida, se iam, se ficavam, as pernas tinham-se tornado finas, esqueléticas quase... Seus cabelos aos trinta e poucos anos já grisalhos. Algo ali no *campus* de Berkeley os convidava a recompor algum diálogo, certo, recompor algum nexo que os esclarecesse a si mesmos depois daquela relação rompida sem explicação. O rompimento os levou de novo a corpos do mesmo sexo, de onde ambos, agora viam, jamais deveriam ter se afastado. Ah, uma dúvida sempre os martelava: até quando ou isso ou aquilo...? [...] Mas agora ele estava entre esquilos saltitantes naquele bosque apartado de pesados prédios da Universidade, ele estava aí diante dela, Maria, a moça brasileira que conhecera logo que chegou à Califórnia. O ímpeto primeiro foi o de se evadirem um do outro sem explicações nem nada. Logo uma corrente submersa que ambos desde sempre sentiam ao se encontrarem pôs-se a latejar sem pedir uma única palavra, pôs-se a latejar, só isso. E que eles permanecessem paciosos, apenas deixassem de aguardar qualquer prosseguimento e dessem margem, pouco a pouco, a um estalar de galhos em suas mentes, a um pestanejar de esquilos dando-se em carícia a descer por suas frentes; e que depois, somente depois pudessem lembrar que um dia foram amantes sem quase quererem nada além de um abraço. Ela o masturbava sem afeição. Ele enfiava o dedo primeiro com suavidade pela vagina dela e encontrava lá no fundo um pênis em miniatura; quando chegava ali a coisa já o esperava, em riste, e nela ele mexia como num pênis sem glândula ou prepúcio, pura umidade que a promessa de seus dedos tinha o dom de excitar. Naquele ponto ocluso se banquetavam, até que seu pau monstruosamente maior viesse a toda e entornasse o leite pelas coxas dela. Aliás, ele nunca conseguiu (nem procurou, por certo) uma única informação sobre essa peça do corpo feminino que bem longe estava do clitóris. Só Maria o possuía? Seria um quisto provedor de benefícios sem conta, o pau feminino primeiro, simétrico aos mamilos masculinos que tanto prazer de carícias poderiam dar a alguns homens? Agora os dois de novo ali, no silêncio do bosque de Berkeley, (NOLL, 2002, p. 13, 14, 15).

O espaço em que ocorre o encontro entre o protagonista e Maria, a princípio, existe fisicamente: o bosque do Campus de Berkeley. A referência a este espaço “real”, pelo qual, é possível, o autor João Gilberto Noll tenha passeado quando

esteve em Berkeley, permite ao leitor tanto intuir que o protagonista corresponde ao próprio autor como supor que o fato relatado tenha ocorrido realmente. Essa possibilidade reforçaria o caráter autobiográfico da narrativa. No entanto, a menção de fatos entre o protagonista e Maria despojados de uma temporalidade definida acaba comprometendo o *status* autobiográfico da narrativa. A descrição da relação sexual, ao ser justaposta ao discurso sem uma especificação temporal precisa, reveste a narrativa de indefinição. O verbo *masturbava*, estando em consonância com o tempo enunciativo predominante no fragmento (pretérito imperfeito), abre a possibilidade para o leitor suspeitar que a relação sexual ocorreu no campus da Universidade de Berkeley após o encontro dos dois. No entanto, a ausência de uma marca temporal mais precisa e a supressão de índices espaciais (não se sabe se foi no campus onde se desenrolou a relação sexual, nem quando) instala, também, a suspeita de que a relação sexual ocorreu em outro tempo e lugar, correspondendo, portanto, a uma lembrança que salta à memória e é justaposta ao relato. A escassez de detalhes temporais produz ainda, a impressão de que a cena de sexo corresponde a uma invenção do narrador destinada a preencher ou a alterar sua história passada.

A aglutinação de dêiticos que fusiona temporalidades antagônicas (*Mas agora ele estava*) reforça a indefinição temporal do relato. Tal antagonismo instala a suspeita de que a ação ocorrida no passado (*estava*) é produto de um procedimento imaginativo atrelado a uma temporalidade presente (*agora*, o tempo da enunciação). Essa mistura de temporalidades abre espaço para conjeturarmos, novamente, que o narrador estaria recompondo, desde um presente não definido - tempo da enunciação- o passado do protagonista, ou seja, reinventando, a partir da imaginação, a estada de Noll em Berkeley. Nesse sentido, justifica-se a narração em tempo pretérito (*estava*) e, ao mesmo tempo, a presença de um referente de tempo presente amenizador das distâncias temporais e partícipe da (re)produção do passado do autor pelas vias da imaginação e da linguagem.

Esse leque de suposições decorrentes da imprecisão temporal do relato tende a desorientar o leitor. Atua na inviabilização de qualquer procedimento reflexivo ou conclusivo. Toda e qualquer tentativa de extração da essência dos fatos e das personagens fracassa. A imprecisão temporal despe os acontecimentos de profundidade à medida que os torna contingentes. Se, na narrativa de Neuman, o

impedimento da atividade reflexiva do leitor decorria do contato com um relato que convidava o leitor a refletir e impedia a reflexão mediante um processo rápido de introdução de outros assuntos, no relato de Noll é a imprecisão temporal que desorienta o leitor e inviabiliza seu processo reflexivo. Ao acompanhar a narração, o leitor não conseguirá obter uma impressão esclarecedora sobre a existência da personagem. Depara-se, pelo contrário, com uma realidade contingente, esquizofrênica, incapaz de ser compreendida. O que o relato tende a registrar, portanto, é a míngua da possibilidade de veicular experiências.

A indeterminação temporal, que imprime um caráter rarefeito aos fatos narrados, parece estar atrelada à condição mental e sensorial do narrador protagonista. Ele já não se apresenta como um sujeito centrado, dotado de uma atividade racional significativa que, desde o presente, resgata o passado no intuito de projetar o futuro. A perda da linearidade cronológica da narrativa alude à morte desse sujeito centrado e à míngua de sua potencialidade racional. Passados (memórias descontextualizadas) e prováveis presentes (possíveis invenções) misturam-se na narrativa, sugerindo que o sujeito da enunciação apresenta um tipo de atividade mental semelhante à apresentada pelos seres que integram o mundo contemporâneo: esse universo determinado pela dinâmica de reprodução do capitalismo tardio e pela ação dos *media*; um ambiente marcado pela efemeridade e propulsor de ritmos existenciais acelerados que interferem na atividade mental dos indivíduos, diminuindo-lhes a capacidade de “estender de forma ativa suas propensões e retensões em um complexo temporal e organizar seu passado e seu futuro como uma experiência coerente”. (Jameson, 1997, p. 52). Essa incapacidade ou desinteresse do narrador de *Berkeley em Bellagio* de conectar passado, presente e futuro se expressa na imprecisão temporal preponderante na narrativa e sinaliza, portanto, que a atividade mental propulsora da enunciação marcha ao compasso da efemeridade e da aceleração imposta pela lógica do mundo contemporâneo.

Descortinando-se como expressão simbólica de um ser que exhibe uma atividade mental e sensível apressada, a narrativa de Noll apresenta uma imagem do mundo e do ser semelhante a que impera no horizonte social. A impressão sobre o mundo produzida e veiculada pelo relato é tão imprecisa, contraditória e difusa

(não transparente) como a oferecida, segundo Vattimo (1992)⁴⁷, pelos meios de comunicação de massa. O relato parece sugerir, portanto, que, em um tempo em que o sujeito estaria constantemente exposto a um bombardeio de informações que tende a impedi-lo tanto de vislumbrar de forma precisa a realidade como de agir contrariamente à lógica estabelecida pelo mundo do capital (Lasch, 1987), a arte narrativa já não poderia produzir uma imagem transparente do ser e do mundo, nem questionar a ordem social estabelecida para sinalizar outras possibilidades.

Se na modernidade, a arte, integrando a modernidade estética (Calinescu, 1992), travava batalha com a lógica existencial produzida pelo mundo do capital no intuito de desvelar o que o sistema encobria ou de apresentar outras possibilidades existenciais, agora, conforme sugere *Berkeley em Bellagio*, isso parece já não ser possível. Reproduzindo a aceleração e a fragmentação mental que marcam a existência contemporânea (Jameson, 1997) mediante um relato que expressa de forma precipitada resquícios tênues e descontextualizados da memória que, de tão indefinidos, parecem invenções, *Berkeley em Bellagio* apresenta o mundo como uma realidade distorcida, fragmentada, como uma instância resistente a qualquer processo restitutivo. O que o romance parece estar registrando é a míngua do impulso transcendental e da força de combate altamente presentes na arte do período moderno.

Ao omitir detalhes espaciais e temporais dos eventos relatados, o narrador de *Berkeley em Bellagio* demonstra estar sob os efeitos comportamentais originados pelo sistema generalizado de comunicação e produção. O tempo que formaliza a representação já não é o tempo predominante em grandes clássicos modernos como *Ulisses* e *Em busca do tempo perdido*: aquele tempo mental, lento, oposto ao tempo que rege a produção de bens materiais. O tempo que comanda a enunciação e que indetermina os eventos narrados em *Berkeley em Bellagio* é acelerado, o tempo que, segundo Jameson (1997), define a produção e o consumo de massa e que passou a dirigir a vida do sujeito. O efeito produzido pela aceleração temporal predominante no relato termina sendo o mesmo produzido pela dinâmica operacional do capitalismo de consumo e da tecnologia da informação, ou seja, a produção de múltiplas imagens do mundo que se sucedem, alteram-se, acumulam-

⁴⁷ É importante recordar que, para Vattimo (1992), a sociedade dos *mass media*, em lugar de tornar o universo mais transparente, avançou para a fabulação do mundo.

se, não oferecendo outra opção ao espectador a não ser contemplá-las em toda sua estranheza. O que tende a registrar a narrativa de Noll é o desfalecimento do sujeito onipotente e a conseqüente diminuição da possibilidade da literatura apontar uma saída para a colonização mental e sensível que a lógica desse sistema exerce sobre os homens. A última alternativa da literatura parece ser a de explicitar, denunciar, essa realidade alienante, mas sem buscar ou sinalizar caminhos de superação.

A indeterminação temporal predominante na obra tende a sugerir, então, que o móvel da narrativa de Noll não reside na tentativa de reconstituição da existência do ser. O passado não cumpre a função de espelhar as experiências presentes do protagonista. O narrador parte do passado do protagonista, mas não para reconstruir sua totalidade existencial, nem para, a partir do relato da experiência individual, “denunciar la sociedad [...] y proponer una regeneración” (Iglesia, 2011), um dos focos centrais da narrativa autobiográfica, segundo Iglesia, ao longo da modernidade. O móvel do relato de Noll parece ser outro e, sendo assim, seu caráter autobiográfico vai sendo dinamitado. O que estimula o ato de narrar parece ser a tentativa de (re)invenção, a partir da imaginação e de resquícios da memória, do passado do protagonista João. Para quê? Para que o autor João vivencie, talvez, na instância ficcional, no horizonte discursivo, aquilo que, no passado, ficou interdito ou foi bloqueado pela posição social, moral e educativa que teve que desempenhar na universidade de Berkeley. A consideração de tal hipótese instala a suspeita de que a obra *Berkeley em Bellagio* corresponde a um discurso literário peculiar a um sujeito despido de utopias coletivas, narcísico, interessado em sua própria satisfação.

4.3 Ceticismo, cinismo e narcisismo

A referida hipótese ganha consistência em virtude de a narrativa *Berkeley em Bellagio* apresentar indicativos de que a vontade do narrador é fazer do romance um espaço de invenção ou reinvenção do passado do próprio protagonista. A falta de entusiasmo e de sentido que o protagonista, em vários momentos, expressa em relação à função que cumprira e a importância que tivera como professor em Berkeley corresponde a um desses sinais. Em um fragmento, o narrador relata de

forma breve como, supostamente, as aulas eram ministradas pelo protagonista (autor) João em Berkeley. Com ceticismo, o protagonista, que neste ponto da narrativa coincide com o narrador, assumindo a condição de narrador-protagonista⁴⁸, descreve suas aulas como exercícios carentes de sentido, vazios tanto para ele como para seus alunos. Essas atividades de ensino que, aos olhos da sociedade, seriam educativas, humanizantes, pois voltadas para a formação do coletivo, na perspectiva do narrador-protagonista, não passam de práticas sociais farsantes e encobridoras, uma vez que dissimulariam as verdadeiras e profundas intenções do ser, conforme podemos observar no seguinte fragmento:

No primeiro dia de curso, olhei a cara dos alunos e vi que uma garota loira e sardenta na primeira fila olhava para a região do meu púbis, meio parva, nada acalorada. Pensei [...] se de fato minha braguilha creme lhe aguçava o sentido do que havia no outro lado, se a curiosidade vinha de sua privação ou excesso, se apenas fitava o que não via para me agradar a ponto de eu lhe entregar a nota máxima.... Com menos do que isso, um dia ela me disse, não se conformava, pois queria no futuro ser embaixadora nesses países ao sul do equador, é, queria ajudar na erradicação daquela pobreza em natureza abastada que nem conseguia imaginar direito. Ajudar?, lhe perguntei; ela acreditava, sim, que o desenvolvimento de países pobres dependia de mutirões de dedicados voluntários desta nação [...] Todos ali simulavam, faziam um jogo para extrair de mim as melhores notas. [...] Enquanto mostrava alguns dos filmes brasileiros prediletos, “São Bernardo”, “A hora da estrela”, “O padre e a moça”, “Deus e o diabo...”, Nunca fomos tão felizes, “A ilha das flores”, alguns outros, [...] O que fariam com essas imagens que para eles deveriam reverberar como campos de refugiados de todo o azar do planeta? [...] Ele [...] queria tão- só estar nos bosques de Berkeley diante da brasileira que o fez pela primeira vez vibrar com uma fêmea na cama. (NOLL, 2002, p. 16-17-18-19).

Assim como ocorre na narrativa de Neuman, o narrador protagonista de *Berkeley em Bellagio* manifesta uma descrença tanto na possibilidade de redenção humana pelas vias do conhecimento como por intermédio de ações sociais. Ele mostra-se cético em relação tanto à função de ensinar como à de aprender. Ambas as ações, em sua percepção, assemelham-se a um pacto social constituidor de indivíduos ignorantes e, talvez inconscientemente, monopolizadores ou dissimulados (*ela acreditava... que o desenvolvimento de países pobres dependia de mutirões*). O

⁴⁸ É importante esclarecer que o relato *Berkeley em Bellagio* é enunciado ora em terceira pessoa, ora em primeira pessoa. Como o nome do protagonista é João, apresentando uma coincidência com o autor João Gilberto Noll, quando o relato é narrado em terceira pessoa, o protagonista exibe a condição de protagonista - autor. Quando o relato é narrado em primeira pessoa, o protagonista aparece como um híbrido de ficção e realidade, pois tem que ser identificado como narrador-protagonista-autor. Essa questão da fusão narrador-protagonista-autor recorrente na obra será melhor abordada nas páginas subsequentes.

protagonista transparece ceticismo no que diz respeito aos imperativos modernos que apregoavam a transformação do mundo mediante o conhecimento, o ensino, a aprendizagem e ações sociais de abrangência coletiva. Mostra-se um ser antimoderno, carente de utopias sociais e consciente do caráter fabular e infundado dos discursos e de supostas ações humanitárias, uma vez que a realidade, em sua percepção, desmente ou desautoriza esses discursos. A função, o *ethos* social que ele desempenhou em Berkeley não passa, em sua ótica, de uma prática vazia, enganadora e, ao mesmo tempo, repressora daquilo que seria uma propriedade natural, espontânea e imanente ao ser: a dimensão instintiva, que lhe produz a vontade de estar com a brasileira, que leva *o macho a vibrar diante da fêmea*.

O ceticismo do protagonista em relação ao pensamento, aos discursos e às práticas revolucionárias que predominaram na modernidade sugere que ele, assim como o narrador protagonista da obra de Neuman, não acredita na possibilidade de transformação do mundo, de transcendência humana e social pelas vias do sujeito, da moral e da revolução. Tal descrença manifesta-se de forma veemente na narrativa e pode ser constatada em um fragmento em que o narrador protagonista João relata sua participação em uma ação coletiva e de protesto contra a ALCA. A recordação desse fato, ocorrido em um passado indeterminado, vem à tona quando ele encontra, inexplicavelmente, em seu bolso, uma foto que atesta seu empenho e sua integração em uma espécie de passeata em Porto Alegre cuja finalidade era reivindicar o “melhoramento social e humano”. A lembrança de haver participado dessa ação coletiva de protesto e, portanto, de finalidade revolucionária, lhe produz um agudo sentimento de desagrado, expressado mediante uma linguagem que, ultrapassando a agressividade, tangencia o vulgar.

Ali estava eu na tarde ensolarada, camisa aberta ao peito, em primeiro plano numa passeata contra a ALCA no verão porto-alegrense, claro, durante o Fórum Social Mundial; eu segurando um cartaz que dizia “Não à ALCA”- quem tinha tirado aquela foto, porque agora dentro do meu bolso? Só tinha uma coisa a fazer com ela: apertá-la, apertá-la o suficiente até torná-la uma coisinha ínfima. Assim fiz. E enfiei sem dor pelo cu. Ali ela ficaria enquanto eu não cagasse, enquanto eu não cagasse ela ficaria ali como memória subterrânea de uma tarde de verão em Porto Alegre. (NOLL, 2002. P. 56).

Novamente, impera a imprecisão temporal e espacial. Assim, como ocorre com o protagonista de *La vida en las ventanas*, o protagonista de *Berkeley em*

Bellagio mostra-se espectador da vida. As perguntas por ele elaboradas revelam seu desconhecimento ou esquecimento tanto em relação a quem tirou a foto como sobre o processo que a fez chegar até seu bolso. As incógnitas, no entanto, não o inserem em um processo de investigação. Despertam-lhe unicamente a vontade de destruir o testemunho de seu empenho social e coletivo. A indiferença do narrador diante dos enigmas que o envolvem anuncia seu descrédito em relação à capacidade transcendental do sujeito ou da razão. A ausência de respostas para as questões que ele delinea bloqueia a possibilidade de o leitor vislumbrar relações entre os fatos que vão compondo a narrativa. Sua única possibilidade, diante de um discurso marcado pela contingência temporal e espacial e repleto de perguntas sem respostas, é contemplar as incógnitas, espantar-se frente ao estranho. Exibindo uma realidade sem lógica, a narrativa força o leitor a olhar o mundo tal como ele é, retirando-o, assim, do automatismo do dia-a-dia que tende a naturalizar a arbitrariedade ou a contingência do mundo.

A rudeza e a coloquialidade linguística potencializadas no fragmento exprimem o desprezo do protagonista pela performance de seu “eu” passado, aquele sujeito que, em algum momento, acreditou na possibilidade de transformação da sociedade e investiu tempo e energia em prol dessa utopia. Sua revolta, explicitada em palavras vulgares, anuncia, ainda, que o protagonista já deixou a condição de sujeito utópico e assimilou a ideia de impossibilidade de transformação do mundo pelas vias do sujeito; saiu da condição de crença para a de descrença em utopias de caráter coletivo. Esse estágio de lucidez alcançado pelo protagonista lhe permite vislumbrar os fundamentos atribuídos à existência individual e coletiva como elaborações humanas cuja finalidade é encobrir a condição absurda do mundo e do ser. O impasse com sua pretérita e empenhada atuação indica que ele, no momento da enunciação, já não corresponde a um sujeito moldado por uma visão de mundo moderna, essa que, concebendo o futuro como o tempo da redenção humana e coletiva, insere o indivíduo em uma lógica de ação para a transformação do social em uma realidade mais humana e justa.

O ceticismo do narrador-protagonista não o isola do social. Torna-o, porém, um ser carente de propósitos sociais e coletivos profundos. Ele já se dispôs a exercer uma profissão: foi professor visitante e deu aulas de cultura em Berkeley. E ele ainda se dispõe a exercer uma outra profissão: é escritor. No entanto, tal

exercício, que o coloca em diálogo com os outros, não parece decorrer mais da crença na possibilidade de transformar a mente humana a partir do conhecimento. Seu gesto de enunciar ou escrever literatura tende a corresponder a uma ação vinculada a outros motivos e não a um desejo de transformação do social.

O trabalho ligado ao ensino, peculiar tanto ao professor como ao escritor, tarefa executada por João na obra *Berkeley em Bellagio*, é apresentado como uma prática despida de função humanizadora ou politizante. O protagonista já não realiza essa tarefa motivado pela crença na existência de conhecimentos verdadeiros que deveriam ser extraídos, repassados, assimilados e reaplicados para a transformação do mundo em uma realidade mais justa. O protagonista de *Berkeley em Bellagio* projeta-se como um ser raso, cético; como alguém que desliza pelo que corresponderia ao mundo social sem a intenção de mudá-lo. Dessa forma, a narrativa *Berkeley em Bellagio* despe-se de toda e qualquer função politizadora. Nega-se a difundir valores capazes de promover a transformação social em uma realidade mais igualitária, função necessária, segundo Pellegrini (2008), para a literatura brasileira contemporânea fazer frente à força alienante do sistema capitalista.

Duvidando do caráter redentor dos discursos e dos gestos revolucionários proeminentes da modernidade, o narrador-protagonista de *Berkeley em Bellagio* exhibe uma postura agressiva, mordaz, sarcástica. Suas vulgares palavras (*E enfiei sem dor pelo cu. Ali ela ficaria enquanto eu não cagasse, enquanto eu não cagasse ela ficaria ali como memória subterrânea de uma tarde de verão em Porto Alegre*) poderão chocar ou desconcertar um leitor de gosto “requintado”. Embora o propósito central da obra de Noll não seja a difusão de utopias redentoras, ela ainda carrega a agressividade que impulsionou o fazer artístico moderno e, principalmente, as vanguardas históricas. Tal agressividade é o componente da arte moderna que ainda se conserva na obra *Berkeley em Bellagio*. O potencial de transformação intrínseco à agressividade, no entanto, parece ter sido tragado pelo ceticismo e pela postura não investigativa do protagonista. A dessacralização dos discursos e dos gestos emancipacionistas decorrente da postura mordaz do narrador-protagonista acaba descortinando-se como uma ação que não alude a nada além da possibilidade de gritar. O sentido da provocação encontra-se no próprio ato de transgredir, não no que poderá decorrer da transgressão.

Berkeley em Bellagio tende a se desdobrar, dessa forma, como um espaço para a livre manifestação do narrador-protagonista; como um exercício de liberdade expressiva que, embora despido de impulso de superação e transformação, ainda incorpora o desejo de autonomia do ser em relação ao social. Esse, talvez, seja o último sentido da arte na contemporaneidade: permitir a livre expressão do ser que narra sem apontar possibilidades de superação da condição social e existencial estabelecida.

O ceticismo do narrador protagonista em relação à possibilidade de transformação do social através de valores e gestos humanizantes o leva, por um lado, a adotar uma postura verbal provocativa, por outro, a manter uma conduta cínica e interessada em sua autorrealização. A palavra cinismo, segundo Gozávez (2012), é um termo de origem grega que expressa o desencantamento de um indivíduo em relação aos valores sociais e morais. O indivíduo cínico pode ser considerado sábio, na opinião do autor, uma vez que tem consciência de que as leis, os valores conformadores de uma dada sociedade correspondem sempre a armadilhas viabilizadoras da produção e manutenção do poder. A percepção do caráter farsante das normas sociais, ao dar luz, segundo Gozávez (2012), a duas espécies distintas de comportamento, originou, em grego, duas terminologias, com sentidos diferentes, para referir o ser desencantado - cínico: o *kínico* e o *zínico*.

El “kínico” sería el rebelde apático, desencantado y radical, el automarginado; el “zínico”, el farsante que ya no se sitúa al margen, sino que se sirve de lo social para medrar, cueste lo que cueste, más allá del bien y del mal. Su descreimiento de las leyes y las normas morales es un supuesto vital o ideológico que le resulta bien rentable. (GOZÁVEZ, 2012).

O desencantamento do narrador-protagonista de *Berkeley em Bellagio* em relação à instância do social, o conduz a atitudes cínicas (*zínica*). Em lugar de se recolher, de se automarginalizar, de se isolar do social como faz Net - a personagem *cínica* (*kínico*) da narrativa de Neuman -, ele se dispõe a transitar pelo social no intuito de conseguir proveito próprio. Demonstra não acreditar em seu papel de professor e escritor, mas não recusa o convite da universidade de Berkeley, nem o auxílio financeiro da fundação americana para escrever o livro. Ele tem consciência de que os discursos humanizadores são parafernalias infundadas e viabilizadoras da manutenção de um dado sistema social predominante. No entanto, finge acreditar

nesses discursos para manter relações interpessoais e, se possível, conseguir satisfação própria. Essa atitude cínica (zínica) do protagonista João fica totalmente evidenciada em um fragmento em que ele relata um diálogo, que supostamente ocorreu em Bellagio, entre ele e um engenheiro equatoriano de orientação utópica e idealista, que se encontrava na Itália para ministrar cursos de caráter filantrópico.

Ouvi a música do cascalho. Parei. Os passos, atrás de mim, pararam. Voltei-me. Era um guapo tipo bem latino. Adiantei-me e fiz as clássicas perguntas sempre de prontidão a cada novo encontro. De onde você é, o que e onde leciona – já que ali era o reino dos *scholars*. Ah, ele vinha do Equador e não dava aulas. Trabalhava em uma instituição filantrópica gigantesca. Tinha formação em Engenharia, achava que com tecnologia o nosso continente iria longe. [...] Uma professora carioca muito próxima de sua família lhe ensinara com dedicação a língua. [...] ele dizia, na nova cosmovisão latino-americana não haverá a diáspora entre o indivíduo e o Universo como no Pecado Original católico: o cara estará apto a receber Deus aqui mesmo e as prolíficas recompensas do trabalho. Ah, eu quero isso, eu respondia feito um idiota, tamanho o meu desejo de ver este rapaz naquela noite no ápice da América Latina, um gato bem moreno, misto de índio, espanhol [...] Seu português era brilhante, melhor do que algum dia pudera supor saindo da boca de um hispânico [...] suávamos, eu sei, nós ambos, e a correr como a brincar de pega-pega entramos num quiosque todo envidraçado, igual aquele de “A noviça rebelde” [...] Precisei pensar na casta Julie Andrews e no circunspecto viúvo Christopher Plummer no quiosque no meio do bosque do tal filme para aplacar o meu tesão, a baba na cueca, para aplacar o equatoriano que ardia em sua liderança, me traduzindo uns versos de um jovem poeta peruano, seu colega de internato na infância, hoje um diplomata de carreira em Roma, a quem iria visitar depois que terminasse o seu seminário em Bellagio – “Experiências Inovadoras para Lideranças em Filantropia no Desenvolvimento da América Latina”, a latina doída!, digo eu pra não chorar, e rio e rimos tanto que a lua feminina se retrai atrás de uma montanha. Estava eu aqui, agora no abrigo do quiosque, encharcado de baixo da cueca, mas sozinho, sem saber a verdadeira dimensão do estrago na virilha sonhadora...(NOLL, 2002, p. 39-40-41-42).

Conforme podemos constatar no fragmento, o narrador - agora protagonista - não se isola do social. Ele serve-se das convenções desse meio (da retórica típica de um primeiro encontro - *De onde você é, o que e onde leciona – já que ali era o reino dos scholars*) para transitar nessa instância e se relacionar. Ele não acredita, porém, nos valores, nas ideias que advogam pela construção de uma sociedade justa e humana, conforme explicita a disparidade entre as intenções do narrador-protagonista e a da outra personagem com a qual dialoga: o equatoriano emite um discurso pautado na preocupação social, mostra-se disposto a participar da construção de um mundo mais solidário e humano; age no sentido de implantar o utópico pensamento de orientação comunista tão proeminente na modernidade. O

narrador, porém, serve-se da oportunidade social (sua estada em Bellagio) e das convenções, no intuito de satisfazer seus instintos: essas pulsões particulares, individuais e intransferíveis. Participa da conversa, finge um interesse pelo equatoriano e por seus ideais utópicos e coletivos (*na nova cosmovisão latino-americana não **haverá** a diáspora...*), mas com outra intenção. A expressão *América Latina* (*desejo de ver esse rapaz naquela noite no ápice da América Latina*), para o narrador, tem outro sentido. Parece aludir ao membro sexual. Essa diferença semântica expressa o distanciamento entre os propósitos do narrador protagonista e os do equatoriano, que interessa ao narrador somente como possibilidade de satisfação de um desejo particular, da ordem do instinto e não da moral, da ética, da razão. O protagonista se mostra cético em relação aos grandes discursos, as grandes narrativas, aos grandes projetos de transformação que almejam fazer do social uma instância igualitária e, portanto, padronizada. Seu ceticismo não é, porém, de fundo ideológico. Está atrelado a um estado de lucidez que reconhece tais relatos e ações, predominantemente, como meras elaborações discursivas encobridoras de verdades.

Como a voz do narrador é a que prevalece na narrativa, posto que o discurso narrativo tende a estar a serviço da sua livre manifestação, o relato não afirma valores ou ideias redencionistas capazes de servir ao coletivo; não aponta um conhecimento inédito apto a transformar o social. Apenas desvela os valores que a sociedade burguesa comporta e difunde como um edifício de mentiras necessárias à manutenção da hipocrisia. Conforme assinala Avelar (2003), ao se reportar à obra *O quieto animal da esquina* – argumento que serve perfeitamente à obra *Berkeley em Bellagio* – o político é apresentado como pura negatividade. Assim, se olhada pelo termômetro analítico proposto por Pellegrini (2008), a narrativa *Berkeley em Bellagio* não teria nenhum valor, porque, na perspectiva da autora, a literatura brasileira contemporânea ainda tem uma missão: espelhar os problemas da sociedade e apontar formas de transformá-la em uma realidade coletiva padronizada e mais humana. O relato *Berkeley em Bellagio* encontra-se nas antípodas dessa proposta. Não afirma valores, antes denuncia os projetos de emancipação social como sendo propósitos vazios e inoperantes.

Conforme se mencionou, o cinismo (*zinismo*) do narrador-protagonista João o conduz a uma atitude narcísica, preocupada, predominantemente, com sua própria

satisfação. O outro, nesse caso o equatoriano, é vislumbrado como instância capaz de satisfazer seu desejo. A postura do narrador protagonista exhibe, assim, total afinidade com a performance existencial proeminente, segundo Birman (2011), no horizonte social da contemporaneidade: um ambiente constituído, segundo o autor, pela prática do consumo e do exibicionismo excessivos, atitudes que conduzem a uma supervalorização do eu em detrimento do outro. Nas palavras de Birman (2011), ao homem que integra esse contexto, “não importam mais os afetos, mas a tomada do outro como objeto de predação e gozo, por meio do qual se enaltece e glorifica.” (Birman, 2011, p. 180). Conduzida por um narrador cínico (*zínico*) e, conseqüentemente, narcísico, a obra *Berkeley em Bellagio* desdobra-se como uma instância de linguagem produtora de um mundo destinado à realização do próprio protagonista. Sua postura cínica e narcísica faz do discurso literário um horizonte de implosão dos valores e utopias sociais coletivas, fator que vincula este texto à tradição moderna, diga-se, crítica de narrar.

O culto do individualismo, do narcisismo predominante na atualidade, segundo Birman (2011), é apresentado, na obra, como um possível meio de satisfação em um mundo em que a preocupação com o outro se desvela, aos olhos do narrador, como hipocrisia. A obra sugere a satisfação individual e de ordem instintiva como uma possível fonte de prazer. No entanto, tal satisfação apresenta-se como uma alternativa precível. Esgota-se rapidamente, recolocando o sujeito diante do nada, como bem explicita a postura inquieta do protagonista João, que, o tempo todo, procura possibilidades de relação sexual. Sendo assim, o culto ao individualismo, tão intenso na sociedade dos meios de comunicação de massa, termina sendo desvelado pelo relato como uma saída, no mínimo, ambígua: é possibilidade de prazer, mas é uma possibilidade fugaz, superficial, incapaz, de acalmar o sujeito. *Berkeley em Bellagio* materializa, dessa forma, o drama do ser e do romance dos tempos de hoje: seguir vivendo e narrando em um mundo carente de sentidos e de profundidade, que não hesita em exhibir sua face absurda, vazia. O que se constata, como pertinentemente sinaliza Avelar (2003, p. 221), ao remeter-se à produção romanesca de Noll, é que a narrativa *Berkeley em Bellagio* “perde seu potencial redentor”, já não pode “encarnar nenhuma afirmação. A literatura de Noll carece, portanto, de toda pulsão restitutiva.”

Conforme atesta a longa citação, ao relatar um acontecimento, o narrador de

Berkeley em Bellagio não se fixa unicamente no eixo central e progressivo do mesmo. Interditada a progressão do fato mediante a aglutinação de informações paralelas, que lhe vem à tona involuntariamente. O texto vai se dilatando, inchando, a partir da incorporação de múltiplas informações, que vão bloqueando, por sua vez, a possibilidade de conformação de um eixo narrativo central e progressivo. A menção de um quiosque, por exemplo, o leva a recontar cenas do filme “A noviça rebelde”. O discurso espalha-se, toma direções imprevisíveis, facilitando a dispersão da atenção do leitor. Além disso, as temporalidades misturam-se. Do passado, o narrador salta ao presente, recombina tempos e espaços sob uma lógica distinta da convencional (**digo eu pra não chorar, e rio e rimos tanto que a lua feminina se retrai atrás de uma montanha. Estava eu aqui, agora no abrigo do quiosque**). O verbo *estava*, pretérito imperfeito, semanticamente e segundo as normas gramaticais da língua portuguesa, não se afina com advérbios de lugar e de tempo como *aqui* e *agora*. Ambos os advérbios aludem ao presente e o verbo a um passado indefinido. Essa recombinação de termos que referem temporalidades e espaços incongruentes vai originando outra gramática que serve para dar forma a esse misto de recordações e imaginações que fluem livremente na mente do narrador-protagonista e que parecem anteceder o trabalho da consciência.

Essa nova gramática expressa ou reforça a atitude narcísica do narrador. Sinaliza que o objetivo do relato não é oferecer ao leitor uma imagem esclarecedora do mundo e da existência a partir das experiências do protagonista. O narrador-protagonista é o centro do relato, mas repele tanto a condição de modelo como a tarefa de repassar saberes. Eis a ambiguidade que move a narrativa *Berkeley em Bellagio*: narrar sem transmitir conhecimento. Conforme assinala Camargo (2007), *Berkeley em Bellagio* se apresenta como o relato de um escritor “que nada mais tem a narrar, embora continue a narrar [...] infinitamente uma ladainha eterna, sem se preocupar com mais nada a não ser com o presente.” (Camargo, 2007, p. 19-20).

O propósito do narrador parece ser a construção, a invenção ou reinvenção livre de sua existência a partir do relato. Por isso, o que predomina é o livre fluir da memória e da imaginação traduzido em uma linguagem desgramaticalizada. A liberdade do fluxo da imaginação e dos desejos do narrador protagonista abre espaço, por exemplo, para a narração/construção de uma cena romântica e quase fantástica, a partir da linguagem: esse quadro composto pelo retraimento da lua

atrás de uma montanha em consequência dos risos das personagens (... e rio e rimos tanto que a lua se retrai atrás de uma montanha). No relato *Berkeley em Bellagio*, lembranças e imaginações se aglutinam sem apontar para uma substancialidade. A imaginação (a lua retraindo-se atrás da montanha) tende a completar uma lembrança, satisfazendo, unicamente, um impulso repentino do ser que enuncia. O fluxo da consciência não se apresenta nem é vislumbrado pelo narrador como uma tática capaz de desvelar as relações profundas da existência do ser, como ocorre nas obras de Joyce e Proust, por exemplo. Essa estratégia narrativa é explorada pelo narrador enquanto técnica propulsora da criação ou recriação de novos mundos a partir da linguagem, universos que, não compondo uma totalidade, valem por si mesmos e enquanto mundo criado. É desse desejo de desvelamento das verdades profundas dos fatos e da existência que parece ter abnegado a narrativa *Berkeley em Bellagio*, expressando, nesse sentido, um distanciamento da tradição moderna de narrar.

O ceticismo do protagonista em relação as suas práticas que, supostamente, reverberariam no social, faz com que sua viagem, sua estada em Berkeley, em Bellagio não lhe produzam aprendizado. A aquisição do saber, da experiência, está bloqueada ao protagonista, uma vez que ele explicita, através do cinismo, do sarcasmo, do narcisismo, um desencanto em relação a qualquer prática social redencionista. O pensamento utópico de sua aluna engendrador de uma postura solidária, o ensino da cultura brasileira, o gesto filantrópico do equatoriano, etc. não passam, na perspectiva do narrador, de lorotas, de falsos empenhos dissimuladores dos desejos autênticos, dos interesses individuais de cada ser (*eles só queriam as melhores notas*). Nesse sentido, como bem atesta Avelar (2003), a propósito das obras de Noll,

Ao contrário das viagens que constituíram um dos gêneros privilegiados da modernidade, [...] as viagens de Noll não adotam nenhuma função liberadora, pedagógica ou edificante. [...] os personagens perderam a capacidade de aprender com a experiência ou, o que nos leva ao mesmo, a experiência já não pode ser sintetizada para formar uma consciência individual. (AVELAR, 2003, p. 220-221).

O protagonista não aprende porque, de antemão, se mostra cético em relação a qualquer aprendizagem. Parece ter tomado consciência de que o mais autêntico do ser é seu desejo de satisfação própria, o que coloca o outro sempre em situação

secundária. Em virtude dessa consciência, o protagonista não se dispõe a aprender nada, não acumula experiências ou saberes durante suas viagens (no caso, durante sua estada em Berkeley e em Bellagio). Ele desloca o foco de sua existência da aprendizagem e da preocupação com o outro para a autosatisfação. O relato torna-se uma instância de canalização ou expressão dos anseios particulares do narrador, explicitando que uma possibilidade para o romance seguir narrando diante da percepção do caráter fabular do mundo e da falência das grandes utopias modernas é se tornar um espaço de reafirmação desse caráter fabular da existência e, principalmente, um horizonte para a expressão de si e para si. A narrativa Berkeley em Bellagio, ao contrário do que movia o romance moderno, não busca desvelar e explicitar uma possibilidade de transcendência existencial e social. Pelo contrário, afirma a negação dessa possibilidade pelas vias do sujeito e da ação.

Mas, por que o narrador apela, então, à memória, recupera as viagens a Berkeley e a Bellagio para produzir o livro? O desajuste do protagonista com a função que supostamente desempenhou quando esteve em Berkeley, seu ceticismo em relação a seus afazeres na viagem, sua descrença nas posturas e nos discursos revolucionários típicos da modernidade abrem passo para pensarmos que o autor Noll somente recupera o passado para (re)escrevê-lo motivado pelo desejo de (re)inventá-lo a partir da imaginação e da linguagem e no intuito de existir, de assumir livremente, narcisicamente, no plano do discurso literário, performances interditas pelo contrato social e público que teve que assinar no momento em que aceita tanto ser professor em Berkeley como escrever um livro em Bellagio custeado por uma fundação norte-americana. Escreve, talvez, impelido por um desejo individual, para assumir livremente, no âmbito da ficção e no terreno da linguagem, performances que o Outro, o social, asseverando sentidos e valores, inibe.

O romance tende a abandonar, assim, sua condição de mecanismo apto e disposto a decifrar um conhecimento novo sobre o ser e sobre o mundo, um de seus desafios estruturadores na modernidade. Parece assumir, em contrapartida, como ocorre em *La vida en las ventanas*, a condição de um espaço de abertura de mundos, em que o próprio autor Noll, adotando uma postura profundamente narcísica reinventa, mediante fragmentos de memórias e procedimentos de livre imaginação, seu passado; molda-se a partir de um trabalho com a linguagem, constitui-se livremente na instância do discurso literário. E nesse sentido, é possível

argumentar, em consonância com José Castello (2002), que o protagonista do romance *Berkeley em Bellagio* “é, mas não é, João Gilberto Noll [...] Berkeley em Bellagio é, seguramente, o romance mais pessoal que Noll já escreveu - ainda que até mesmo essa característica se coloque, todo o tempo, sob suspeita.”

A suspeita, a dúvida sobre a identidade do narrador-protagonista, um dos efeitos provocados pela fusão das instâncias narrador – protagonista – autor, alude à inexistência do real, do verdadeiro, sugerindo que cabe ao romance, em tempos da falência da ideia de verdade, insinuar e não afirmar, instalar a suspeita e não esclarecer. Ou seja, produzir imagens do mundo e do ser que gerem uma impressão ambígua, capaz de mexer com o leitor, de incomodá-lo. Veiculando ideias difusas, a narrativa *Berkeley em Bellagio* reduplica a imagem contingente do mundo e dos seres que, segundo (Lasch, 1987), é produzida pelo sistema de comunicação generalizada. A referida narrativa força, portanto, o receptor a visualizar o caráter indefinido do universo, sinalizando-lhe que já não existem essências ou verdades por trás do aparente. Nesse sentido, a produção de uma imagem ambígua, inapreensível do eu, torna a obra *Berkeley em Bellagio* um artefato cultural que nega ao leitor o que ele, na concepção de Lasch (1987), estaria acostumado a receber cotidianamente em uma sociedade moldada por um sistema de produção e consumo de massa como a contemporânea.

Para Lasch (1987), a manutenção do consumo generalizado está totalmente atrelada ao apagamento do potencial racional do sujeito. Em um meio cujo imperativo passou a ser o consumo excessivo, o ser, devido à ação e operacionalidade do sistema que estimula o consumo, vem perdendo a capacidade de escolha e registrando uma dependência aguda de comandos, de ideias e artefatos acabados e de imediata aplicabilidade. Nas palavras do autor,

O lançamento de mercadorias depende [...] de desestimular o indivíduo quanto à confiança em seus próprios recursos e julgamentos: neste caso, o discernimento do que ele necessita para ser saudável e feliz. O indivíduo vê-se sempre sob observação, quando não de chefes e superintendentes, de pesquisadores de mercado e de opinião pública, que lhe contam o que os outros preferem e o que ele também deve preferir. (LASCH, 1987, p. 19).

Apresentando uma imagem ambígua, contingente do mundo e do eu, a obra *Berkeley em Bellagio* termina negando, ao receptor, o que ele estaria acostumado a receber: ordens, ideias prontas ou enlatadas. A referida narrativa, evitando exprimir

ideias claras e precisas, ou seja, reproduzindo, no âmbito literário, a imagem difusa e arbitrária do mundo e do ser produzida pelo próprio sistema de comunicação generalizada (Vattimo, 1991), acaba operando nas antípodas do sistema capitalista. O caráter sugestivo preponderante na obra de Noll tende a se apresentar, assim, como uma estratégia que faz do romance uma manifestação simbólica capaz de liberar o homem, ao menos por instantes, do condicionamento excessivo estabelecido pelo sistema. Veicular ou reduplicar a imagem contingente do mundo que o sistema de comunicação, a serviço do capitalismo de consumo, difunde⁴⁹, parece resultar uma alternativa para o romance fazer frente aos efeitos automatizantes do capitalismo de consumo. Se, na modernidade, o foco central do romance era a busca da verdade profunda do mundo, daquela verdade capaz de pôr em evidência, entre outras coisas, o caráter enganoso, maquiavélico, alienante do sistema capitalista, nesses tempos, em que essa verdade estaria sendo colocada sob suspeita, a negação da mesma parece ser a última forma encontrada pelo romance para fazer frente ao sistema. Uma alternativa arriscada, mas, talvez, a última possível em um tempo em que, segundo Anderson (1986), já não se poderia afirmar nada.

4.4 Da autobiografia à autoficção

A leitura da obra de Noll instala a suspeita de que o protagonista de *Berkeley em Bellagio* é, a princípio, João Gilberto Noll, o sujeito reconhecido socialmente, dotado de uma identidade pública, pois o narrador o identifica como “escritor brasileiro” (Noll, 2002, p. 29). No entanto, devido à forma como se estrutura a narrativa, o protagonista, ao longo do relato, vai ganhando contornos inusitados que colocam em xeque a suposta equivalência entre o autor João Gilberto Noll e o protagonista. A narrativa apresenta, muitas vezes, feitos de dimensões quase fantásticas realizados pelo protagonista João, como atesta o seguinte fragmento em

⁴⁹ É importante perceber que a comunicação generalizada, operando sob a lógica do capitalismo de consumo, põe em circulação imagens contraditórias do ser e do mundo, que terminam, na ótica de Vattimo (1998), tornando o mundo menos transparente. No entanto, atua também no escamoteamento dessa impressão contingente ao produzir e difundir, constantemente, ideais de felicidade, de sucesso, ou seja, valores positivos.

que ele encontra, repentinamente, uma mulher. Enquanto perambula pelo bosque da catedral Americana em Bellagio, o protagonista puxa-a pelo braço, busca desesperadamente um cemitério e vai dizendo a ela que é um ex-morto.

eu a puxo pelo braço em busca de um cemitério, conto que sou um ex-morto, que já visitei os infernos mas me encontro novamente dentro desse corpo, ela quer, em certa pausa desavisada minha, quer saber como é que um morto pode estar aqui puxando pelo braço dela, levando-a assim pelas aléias desse cemitério que encontramos: como finado sou um pouco menos do que eu, confesso, mas continuo vivo, emendo, só que quando penso estar no passado é no presente que me vejo, quantas vezes penso estar vivendo agora e quando me apercebo ainda estou por ter a experiência no futuro, ah, não imaginas a confusão de instantes, tudo anda amalgamado em mim, em mim tudo é pura massa informe...(NOLL, 2002, p. 66).

A rapidez com que o narrador (nesse caso narrador-protagonista) enuncia suprime detalhes temporais, espaciais, características físicas e psicológicas, componentes indispensáveis para que o leitor se familiarize com as personagens e com os fatos relatados. A ausência de informações sobre a mulher, sobre o encontro, sobre por que o narrador afirma que é um ex-morto conferem um tom fictício e insólito à narrativa. A fluência intensa do relato reduz espaços e personagens a meras palavras. O cemitério limita-se a uma palavra que salta à mente do narrador sem aviso prévio e é aglutinada ao discurso. Não se sabe se o espaço (cemitério) e o fato relatado correspondem a lembranças de acontecimentos vivenciados pelo narrador-protagonista quando esteve em Bellagio ou se são invenções. Como o próprio narrador-protagonista revela, o tempo que rege sua mente e seu processo narrativo não é cronológico (*quando penso estar no passado é no presente que me vejo...*) e ele não demonstra nenhum empenho para organizar linearmente sua atividade mental e o processo enunciativo. Entregando as rédeas da enunciação a essa atividade mental despida de travas racionais, o narrador adianta, inventa fatos por meio da livre imaginação (está morto, mas anda), narrando-os como se pertencessem ao presente (eu a puxo pelo braço...). Muitos dos acontecimentos passam a ganhar, portanto, uma dimensão imaginativa e inusitada, que coloca sob suspeita a natureza autobiográfica do relato.

O discurso é fluido. A pontuação é reduzida. Resume-se ao uso de poucas vírgulas. A diminuição da pontuação, ao conferir celeridade ao relato, tende a sinalizar que a narrativa é produto de um trabalho mental imaginativo e sem travas, capaz, portanto, de modificar lembranças, recriar cenas a partir de fragmentos de

memórias atreladas aos espaços visitados pelo autor no passado. Como bem sugere o protagonista, as pausas são eliminadas, porque a lentidão do discurso pode gerar no receptor (leitor), assim como na própria personagem feminina com a qual ele contracenava, a possibilidade de perguntas capazes de questionar a existência e a legitimidade do narrado. A personagem feminina é tão receptora, na cena relatada, quanto o leitor. Ele a conduz à medida que não lhe deixa pausa para ela questionar seus atos e suas informações.

A rapidez do relato, corolário da aglutinação repentina e compulsiva de informações, invenções e, talvez, recordações (não se pode afirmar que seriam lembranças devido à indefinição temporal, mesmo que a cena tenha ocorrido supostamente em Bellagio) auxilia na constituição de um mundo a partir da linguagem que, mesmo estranho, tende a se sustentar, uma vez que o receptor, durante o transcurso da leitura, é bombardeado com um turbilhão de informações, não dispondo, portanto, de tempo para questioná-las ou averiguá-las com mais cuidado. A rapidez do relato e a ruptura da linearidade vão recheando a espinha dorsal da narrativa, que aglutinaria fatos reais vivenciados pelo autor João Gilberto Noll com eventos de dimensões fictícias, projetados ou recordados livremente – sem as amarras da razão – pelo narrador protagonista João. O relato vai se abrindo, assim, como mundo possível materializado a partir da linguagem e da livre expressão do sujeito enunciativo, permitindo que o protagonista (autor) João assumisse as mais diversas, livres e inusitadas performances. Performances essas que, se realizadas publicamente pelo escritor ou professor João em Bellagio, poderiam lhe render títulos nada convenientes como “louco”, “descompensado”, “disparatado”.

A velocidade do relato bloqueia ao leitor a possibilidade de visualizar as possíveis correspondências entre os fatos que conformam a narrativa, retirando-lhe, assim, a oportunidade de ele refletir sobre os eventos relatados e captar a lógica profunda da existência representada. Espaços como cemitérios, bosques, vielas crescem autonomamente na narrativa tomando a posição central que Berkeley, Bellagio, Porto Alegre deveriam ocupar se o relato tratasse de se constituir como uma autobiografia. O narrador (protagonista e autor) João multiplica-se na obra a partir de variadas performances que explodem em sua imaginação e tomam forma pela linguagem. O autor, o escritor, o professor de literatura ganha muitos outros contornos que nascem discursivamente e, logo, morrem, dando condições para que

ele vá se moldando, ilimitadamente, da maneira mais diversa e livre possível pelas vias do discurso. A narrativa tende a se apresentar, assim, como um mecanismo da livre expressão e (re)constituição do autor João. O autor não parece narrar motivado pelo desejo de esclarecer ou desvelar a lógica profunda de sua existência. Vislumbra o fazer literário como um espaço para sua livre (re)constituição, atitude que minimiza ou anula o poder de comunicação da obra e a torna, aparentemente, um fazer narcísico e lúdico.

Para produzir a obra em questão, Noll, ao que tudo indica, explora o potencial criador da linguagem. Conforme explicitam Aranha e Martins (1993, p. 38), a linguagem humana, “intervém como uma forma abstrata que distancia o homem da experiência vivida, tornando-o capaz de reorganizá-la numa outra totalidade e lhe dar novo sentido.” É explorando essa perspectiva abstrata da linguagem, capaz de distanciá-lo de sua experiência vivida (das experiências em Berkeley, Bellagio, Porto Alegre) e de reorganizá-la para originar muitas outras realidades, que Noll tende a produzir *Berkeley em Bellagio*.

Dita suposição ganha credibilidade a partir dos esclarecimentos do próprio autor Noll, quando indagado, em entrevistas, sobre seu procedimento de composição ficcional: “eu sou um escritor de linguagem” (Noll, 2010, disponível em: <http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/10400>), declara João Gilberto Noll⁵⁰ (2010), em uma entrevista realizada pela Editora Saraiva. As palavras do autor reforçam, portanto, que o foco principal de sua produção literária é a exploração do potencial criador desse sistema de signos que constitui a linguagem.

Poderíamos perguntar, porém, por que os espaços que vêm à tona na narrativa são em geral cemitérios ou lugares, no mínimo, insólitos? Por que a personagem alega ter morrido? Nada é explicado, tudo flui da imaginação sem bloqueios, seguindo uma espécie de automatismo surreal. Assim, o protagonista vive, morre, renasce, amplia-se, ou seja, inventa-se livremente a partir da linguagem. Dessa forma, como o próprio narrador protagonista sustenta, ser, no presente, é sempre mais que no passado (*como finado sou um pouco menos do que eu*). Ao que

⁵⁰ A respeito da linguagem, ainda na entrevista realizada pela Editora Saraiva, disponível em: <http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/10400>, Noll declara que, quando escreve, explora, ao máximo, o potencial criador da linguagem, pois acha magnífica a possibilidade de poder falar de um elefante sem precisar ir à África e ter que trazê-lo de lá. Nessa declaração, Noll deixa entrever que para ele, a literatura, a narrativa, ao se produzir pela linguagem, sempre concentra a possibilidade de criar realidades.

tudo indica, no relato, o autor João Gilberto Noll se autoproduz a partir de um trabalho imaginativo livre, que deixa manar as pulsões mais profundas do ser: essas que vinculam a condição humana à morte. Talvez, esse seja o motivo da irrupção de espaços como cemitérios, que sempre aludem à condição mortal do homem.

Em *Berkeley em Bellagio*, o narrador-protagonista-autor relata algo do passado, mas desde um presente que permite sua reinvenção constante e lhe abre outras possibilidades. Percebe-se, a partir do fragmento, que, na ótica do protagonista, ele, enquanto sujeito, não corresponde a uma realidade acabada, fechada. Apresenta-se, pelo contrário, como uma instância identitária em desenvolvimento que, forjando-se mediante contínuas e variáveis escolhas, nunca se consolida como identidade definida. Ele existe pela linguagem e, sendo assim, pode se tornar infinito, múltiplo, aberto e, conseqüentemente, inapreensível. Justifica-se, assim, o fato de o escritor João tornar-se protagonista e narrador da própria ficção. Assumindo a condição de ente ficcional, ele se narra, se produz, se (re)inventa, se transmuta, exercendo exponencialmente sua liberdade e direito de escolha. Mas para quê? Talvez, para experimentar livremente, no âmbito da ficção, as mais diversas possibilidades de existência, para assumir performances inusitadas e impossíveis de serem vivenciadas no horizonte existencial concreto. O protagonista de *Berkeley em Bellagio* tende a corresponder, dessa forma, ao escritor João Gilberto Noll travestido em muitos outros, não sendo, portanto, unicamente o autor. A narrativa de Noll vai sugerindo, por um lado, que, se o mundo contém um referente material, essa base é composta de linguagem e imaginação. Explicita, por outro lado, que, sendo o discurso a origem de tudo, o homem não passa de um ente natural, e o sujeito, conforme delimitava Pecheux, corresponde a uma construção discursiva. O processo de multiplicação do autor Noll, mediante a linguagem e a imaginação, empreendido na obra *Berkeley em Bellagio* parece se pautar, em última instância, na ideia da morte do sujeito unitário.

É o exercício da livre imaginação do autor que concebe Maria, a antropóloga com quem, supostamente, o protagonista se relaciona. Maria brota na narrativa como um ser quase insólito, pois portador de um pênis. A condição imaginativa e linguística de Maria e de seu micropênis é reafirmada por indagações que o protagonista não se propõe responder: “Aliás ele nunca conseguiu – nem procurou, por certo- uma única informação sobre essa peça do corpo feminino... só Maria a

possuía?”. (Noll, 2002, p. 15). Mas porque ele não procura saber? Porque, talvez, nem Maria, nem esse micropênis existam além do desejo, da imaginação e da linguagem que os materializam. Porque correspondem, é provável, a substâncias de ficção que são acrescentadas às supostas experiências reais vividas pelo escritor João Gilberto Noll quando esteve em Berkeley, modificando, assim, seu passado.

A narrativa tende a misturar ficção e realidade. Encurta as distâncias entre arte e vida. Bombardeia estatutos ficcionais modernos (autobiografia). Dinamita a estrutura cronológica linear e ascendente imperante na narrativa realista, uma vez que se articula a partir de uma mistura de temporalidades antagônicas. Produz personagens que se assemelham a uma espécie de sujeito pastiche: são femininas e masculinas - portam pênis-, são bissexuais (satisfazem-se com homens e com mulheres), são identitariamente indefinidas (são *isso ou aquilo...*). O relato explode tanto a suposta condição biológica dicotômica do ser, como a construção social e discursiva, também dicotômica, que emoldura o homem em gêneros antagônicos e bem estabelecidos. Em lugar de afirmar, de constituir modelos estruturantes tanto do terreno literário como do social, a obra dinamita os fundamentos que, na modernidade, definiam a arte como pura ficção e classificavam, dicotomicamente, os homens e suas relações humanas e sociais.

Ao destruir modelos discursivos e estéticos, fundamentos de gênero, e suprimir as distâncias entre arte e vida, entre realidade e ficção, a narrativa exhibe o impulso destrutivo presente na arte moderna e condensado, principalmente, na vanguarda dadaísta. Mas, o estímulo do fazer narrativo de Noll já não parece ser o mesmo que impulsionou as produções vanguardistas. O propósito de sua obra já não é assinalar a necessidade de construção de um mundo novo a partir do choque, do escândalo, da destruição. Ao privilegiar a expressão performática, inconclusa do autor Noll, a narrativa perde o potencial reconstitutivo, anunciando que, em uma época de ilusões perdidas, em que a verdade desvela-se como ficção, a arte somente poderá explodir, dinamitar valores, preceitos, parâmetros estruturantes, mas sem assinalar possibilidades de transcendência. A obra de Noll sugere que transgredir é o que resta à literatura, mas transgredir por transgredir ou para satisfazer, na instância da imaginação e da linguagem, os anseios profundos do ser que enuncia.

O motivo que leva o autor João Gilberto Noll a escrever parece ser, assim como ocorre na obra *La vida en las ventanas*, de Neuman, a necessidade de abrir

mundos possíveis a partir da linguagem. E, nesse caso, abrir mundos e produzir ou multiplicar o próprio autor da narrativa para que ele possa, no âmbito discursivo, provar as mais variadas possibilidades existenciais. Tal motivação é explicitada em *Berkeley em Bellagio*, quando o narrador, enunciando em primeira pessoa e assumindo a condição de narrador-protagonista-autor, define-se como escritor: “sou apenas um escritor pretérito, me amanso, não quero criticar nada nem ninguém, sou sombra, nada mais me assusta, provoca minha ira, meu descontentamento.” (Noll, 2002, p. 49). Conforme atestam as palavras do narrador-protagonista-autor, sua escrita literária não se molda impulsionada pelo desejo de criticar para transformar⁵¹. Mas, por que o narrador-protagonista-autor de *Berkeley em Bellagio* não critica, com o intuito de anunciar alternativas de superação? Porque, conforme se observou, ele não acredita na possibilidade de transformação social e do mundo. Nada lhe assusta: ele parece ter assimilado, exibindo, assim, uma consciência similar à do homem contemporâneo, a ideia da condição finita do ser. (Vattimo, 2002).

Essa consciência da condição mortal do ser, característica também do protagonista de *La vida en las ventanas*, é frequentemente manifestada pelo narrador de *Berkeley em Bellagio*. Ao longo do livro, esse saber se expressa tanto pela maneira como ele descreve seus gestos e se define, como por meio de autorreflexões em que ele se indaga sobre a importância de buscar um sentido para a vida e questiona a validade e a fundamentação de uma escrita literária disposta a esclarecer a existência. Ao se referir a sua condição existencial, o protagonista define-se como uma “presença natural entre tantas”. (Noll, 2002, p. 12) reconhecendo, assim, sua constituição falível, não transcendental, fadada a se transformar em “um punhado de cinzas em meio à terra que por certo nunca mais o moldaria em carne...” (Noll, 2002, p. 32). Na ótica do protagonista, o ser não passa de corpo, massa destinada à deterioração. Os sinais dessa condição finita, deteriorável e irreversível do homem são vislumbrados, também, a partir de descrições, em tom naturalista, de quadros de diarreias e vômitos registrados pelo protagonista: “Ah, me viro contra o espelho, limpo a bunda e o papel higiênico volta de lá com sangue, estou mal, estou morrendo.” (Noll, 2002, p. 64).

⁵¹ É importante recordar que o potencial crítico da obra de arte se projetou na modernidade, fazendo do romance esse instrumento simbólico impulsionado pelo desejo de criticar, fato que lhe rendeu as definições, conforme observamos, de gênero ambivalente (Féher, 1997) e gênero ambíguo (Paz, 1976).

A linguagem naturalista presente no fragmento apresenta o ser como uma realidade carnal, finita, falível, cujo destino último é a morte. A terminologia crua usada pelo protagonista para descrever suas experiências, somada à maneira de se definir e de explicar o curso da vida, evidencia que ele carrega um sentimento trágico sobre o existir, que ele conhece, de antemão, o fim último da existência: o ser para a morte. E essa consciência trágica sobre a vida, que brota da assimilação da ideia de mortalidade do homem (Maffesoli, 2002), parece originar, no protagonista – autor de *Berkeley em Bellagio*, uma vontade de escancarar tal condição e de usufruir, portanto, da última instância que poderá proporcionar prazer ao ser: o corpo. A descrença na possibilidade de realização humana pelas vias da razão e do espírito insere o narrador-protagonista João em um processo de exploração do corpo. Sendo matéria falível, o corpo evidencia na obra a condição mortal do ser. Mas, podendo render minutos de prazer, é, também, apresentado como terreno a ser desbravado, como uma possível fonte de gozo. Exaltando o corpo e o prazer sexual, o narrador dessacraliza os discursos que enaltecem o espírito, como é possível perceber em um fragmento em que o narrador relata uma suposta relação entre ele e um menino (*ragazzo*) em Bellagio.

De imediato tocou na espádua arcaica do peninsular divino, mesmo que o *ragazzo* não soubesse, não importa, era Deus que ele continha no seu peito arfante, não o Deus que não saía das igrejas mas o Deus que pulsava atrás da calça apertada do *ragazzo*, o Deus que se aplumava e se punha rígido, colosso! –, o Deus que foi levado pelo escritor porto-alegrense para trás de uma cortina malcheirosa pelo tempo, o Deus que ali se deixou ordenhar como um bovino e que ali se deixou beber não bem em vinho mas em leite que o nosso senhor gaúcho engoliu aos poucos, na carestia da idade, lembrando-se da Primeira Comunhão, terço nas mãos, ar de bem-aventurança – de joelhos olhou o *ragazzo* como se rezasse pelos mortos seus amigos, por aqueles que não mais podiam aproveitar a vida desse jeito, sentindo o gosto áspero que ele não experimentava havia tanto, gosto desse nobre líquido que corre em seus microfilamentos” (Noll, 2002, p.29-30)

Explicitando descrédito em relação aos discursos religiosos de inclinação transcendental, o narrador eleva o corpo a um status divino. Os termos *Deus* e *vinho*, que aludem ao discurso religioso de orientação cristã e à instância espiritual, são substituídos pelo órgão sexual e o sêmen, sinalizando que, na percepção do narrador, é o sêmen que funda o mundo e que o homem é matéria, estado sólido derivado do líquido. A animalização humana decorrente do uso de palavras como

ordenhar, bovino também reforça a ideia de que, na concepção do narrador, o homem é um animal constituído de matéria e regido, principalmente, pelo instinto, como os demais seres da natureza. A exaltação do líquido seminal e do prazer proporcionado pelo ato sexual (*colosso!*) indicam que a única possibilidade de gozo reside na exploração do corpo, na satisfação do instinto.

Nesse sentido, a obra de Noll difere da de Neuman. Diante da consciência de morte, o narrador de Neuman exhibe uma certa apatia, adota uma posição de espectador do mundo. O narrador da obra de Noll, contrariamente, não mede as palavras, dessacraliza convenções religiosas, expressa mais agressividade, sugerindo o ato e a transgressão sexual como meios propulsores de prazer. Ele carrega um impulso transgressor que só poderá ocorrer pelo corpo, mediante a superação de todos os tabus (de gênero, de idade, etc.).

O corpo, na narrativa de Noll, condensa morte e prazer. Desdobra-se como uma instância anfibológica. Exibe, por um lado, a condição finita do ser, servindo como meio para o narrador dessacralizar convenções, agredir, desconfortar o leitor que rejeita ou que prefere não se recordar de sua natureza mortal. Desvela-se, por outro, como fonte de prazer. Um prazer, no entanto, fugaz, instantâneo, dependente do contato físico, e incapaz, assim, de oferecer um alívio duradouro ao mal-estar proveniente da consciência da morte. O prazer decorrente da transgressão sexual tende a aparecer, na narrativa, como o último sentido para a existência do ser, mas é um sentido efêmero, que, esgotando-se no próprio ato, reinsere o ser no vazio, forçando-o a uma busca contínua por novas experiências corporais.

O tom sarcástico do narrador-protagonista confere à narrativa de Noll uma dimensão transgressora. Sugere que a última saída para o ser, animal mortal e finito, reside na busca de prazer físico, o que impõe a necessidade de ruptura com os grandes discursos sociais (religiosos, morais, éticos). Mas, ao apresentar essa saída, a obra reafirma a dimensão mortal do ser, recolocando-o em um estado de desconforto. A narrativa expressa, dessa forma, que a utopia, a alternativa existencial de um tempo em que já não seria possível acreditar profundamente na redenção humana, é efêmera, prazerosa e dolorida, pois incapaz de anunciar a transcendência. Denunciar a condição mortal do ser, sem oferecer possibilidade de superação, parece ser, conforme atesta a obra de Noll, a última dose de transgressão que poderá agregar o romance em tempos de ilusões perdidas.

A narrativa *Berkeley em Bellagio*, sendo produto de um narrador que vislumbra o corpo, a relação e a transgressão sexual como meios propulsores de prazer humano, vai se tornando um espaço para o protagonista João modificar o passado. A transgressão pelas vias do corpo aparece, dessa forma, como outro aspecto que, somado ao trabalho da linguagem e da imaginação, possibilita a criação de múltiplas performances para o autor protagonista. Assim, a narrativa vai deixando a instância autobiográfica para alcançar a condição de um discurso autoficcional, conforme sugere Aguilar (2006), ao discorrer sobre a obra *Berkeley em Bellagio*. O crítico argentino, recuperando Serge Doubrovsky, o criador do termo autoficção, sustenta que:

Si aceptamos la hipótesis de que se trata del propio autor, las novelas de Noll formarían parte de lo que la crítica francesa denomina *autoficción*, (...) El término, creado por Serge Doubrovsky, está compuesto por el prefijo griego auto: "sí mismo" y ficción. La autoficción es un género literario que asocia dos tipos de narración que son a priori contradictorias: el de un relato, como la autobiografía, basado en la identidad entre autor, narrador y personaje, y en la utilización de la ficción, proveniente del género novelesco, por lo que todo pacto autobiográfico se hace imposible. La autoficción no es una autobiografía de los acontecimientos sino de la imaginación o mejor considera la imaginación y la fantasía como hechos, hechos con tanto peso y consistencia como un aeropuerto o un cuarto de hotel. (AGUILAR, 2006).

A disposição, em um mesmo plano, de "realidade" e ficção, autor e personagem, acontecimentos "reais" e ficcionais, traço estrutural proeminente na obra de Noll e peculiar ao gênero autoficcional, tende a expressar que o narrador da obra *Berkeley em Bellagio* comparte, da mesma forma que o narrador de *La vida en las ventanas*, dessa consciência que revela o homem como mero mortal e que vislumbra, portanto, o mundo, o sujeito, a sociedade como construtos de linguagem produzidos pelo homem para sublimar sua verdadeira condição. Fruto de uma mente consciente de que tudo é discurso, a narrativa *Berkeley em Bellagio* parece resultar, principalmente, de um desejo de criar para preencher os instantes compreendidos entre o nascimento e a morte. Essa tese se confirma com as próprias palavras do autor João Gilberto Noll. Em uma entrevista a Ramon Mello, quando indagado sobre o quê, como e por que escreve, Noll responde:

Sou um improvisador no que escrevo. Olha que escrevo romance! Talvez, o improvisador seja mais ligado, digamos, a um poeta ou a um contista. Mas eu sou assim no romance, a cada vez que sento para dar continuidade ao romance, naquele conflito do próprio instante que as coisas se dão. Não

quero saber de ontem, nem de amanhã. Mas do que está se passando em mim e aquele espaço em branco que devo preencher. (NOLL, 2008).

O ato de narrar, de escrever, desdobra-se aqui em um processo que visa o preenchimento de uma falta: o vazio originado da constatação do nada. Se nada existe além da linguagem e da matéria (corpo), restará à narrativa literária explorar o potencial de criação da palavra e da imaginação para viabilizar a produção de eu(s) e de mundo(s) capazes de fazer o sujeito existir e desfrutar, por meio do discurso, durante o período compreendido entre o nascer e o morrer. *Berkeley em Bellagio* tende a se apresentar, dessa forma, como um espaço de produção, de desdobramentos do próprio ser (Noll) que narra, função inerente a autoficção, conforme atesta Iglesia (2010):

la autonovelación supone una fórmula ideal de continuar la vida en el arte, en cuanto que le ofrece al autor la posibilidad de narrarse de diferentes maneras, a través de una selección de sus dimensiones personales o desde distintas perspectivas, sean éstas de carácter histórico o imaginario. (IGLESIA, 2010).

Abrindo-se como possibilidade de continuação, (re)invenção da vida na instância ficcional, a autoficção permite que o ser sonhe, fabule livremente por meio da linguagem, mesmo consciente de que se trata de fabulação. A autoficção parece corresponder, dessa maneira, a uma possibilidade formal encontrada pelo romance na contemporaneidade, ou seja, em um mundo que teria avançado para a fabulação e colocado sob suspeita a ideia de verdade (Vattimo (1992). Se o que predomina nos tempos de hoje é a percepção de que tudo é discurso, criação, não parece restar muitas saídas ao romance a não ser projetar-se como uma instância - de antemão reconhecida como meio de fabulação- viabilizadora da reinvenção da vida, da criação de mundos que não almejam impor-se como verdades.

Nesse sentido, a produção narrativa de Noll ainda se apresenta como resposta a uma falta. Preenche o espaço vazio da existência compreendido entre o nascimento e a morte, canalizando a angústia ocasionada pela consciência de finitude. Conforme sinaliza Feinmann (2008, p. 350), na esteira de Heidegger, “La angustia se genera de la consciencia de muerte”, porque, apesar de tudo, o ser humano é movido por uma pulsão de vida. Essa mesma angústia, originada da consciência do absurdo existencial, na opinião do autor, também poderá conduzir o homem à autenticidade, ou seja, a recusar a ordem social estabelecida, os valores

que conformam esse outro simbólico que termina por definir o sujeito. A certeza da morte traz consigo a oportunidade para o ser se liberar do discurso do Outro e se lançar sozinho na construção de uma vida ou de aventuras que possam lhe provocar prazer ou bem estar. Esse parece ser o propósito que move Noll a escrever ficção. Consciente da morte, ele escreve para se reinventar constantemente, para existir ficcionalmente (autoficcionalizar-se) sem os bloqueios ou a repressão do Outro (social). Suas personagens e as ações por elas praticadas rompem todos os limites estabelecidos pelo social e pelo simbólico: transam a céu aberto, morrem, nascem, são homossexuais, bissexuais, etc.

Projetando-se como exercício de linguagem promotor da livre expressão de um protagonista que renega os discursos predominantes no horizonte social, a obra explicita o caráter fabular e vazio da sociedade. Ao entronizar o corpo, a matéria finita como última instância propulsora do prazer, o relato revela, também, que nada existe além do deteriorável. A saída apontada pela obra não preenche, assim, o abismo aberto pela consciência de morte. Denunciar o vazio do mundo e estimular a transgressão pelas vias da sexualidade, atividades que não aludem à possibilidade de construção de uma realidade humana mais justa e igualitária nem se apresentam como consolo durável, tendem a aparecer, conforme sugerem *Berkeley em Bellagio* e *La vida en las ventanas*, como as últimas alternativas para a arte exercer o ímpeto crítico em um mundo carente de verdades e utopias.

A narrativa *Berkeley em Bellagio* repele a separação entre autor-narrador-protagonista, categorias literárias estabelecidas como independentes pela teoria literária moderna. Desmantela a moldura autobiográfica mediante processos de ficcionalização que se estabelecem no entrelugar do real e do ficcional, desafiando o fazer crítico guiado por um arcabouço teórico moderno e categórico. Vislumbrando o fazer literário como um meio para constituir, refazer e desfazer, num processo indelimitado, sua existência, Noll parte do autobiográfico para, logo, reinventá-lo, rompendo, assim, os limites entre ficção e realidade. Como pertinentemente sinaliza Flavio Carneiro (2005, apud Pinheiro da Silva 2009)

Ao se mudar para dentro de seu próprio livro, o autor [João Gilberto Noll] reitera um dos traços marcantes de sua prosa: a relativização de limites. [...] o narrador atravessa também as raias que delimitam vida e obra, não para firmar no papel uma autobiografia autorizada, mas antes para desautorizar qualquer distinção exata entre o vivido e o escrito. (CARNEIRO, 2005, p.

106 apud PINHEIRO DA SILVA, 2009).

Escrevendo motivado principalmente pelo propósito de produzir sua própria existência a partir das narrativas, Noll desloca-se para dentro das páginas de seus livros. Consequentemente, os protagonistas de suas obras, não somente o de *Berkeley em Bellagio*, são sempre o mesmo, um eu vazio, consciente da morte, mas disposto a se inventar através de um jogo com a linguagem e com a imaginação. Isso é o que esclarece o próprio narrador protagonista e escritor de *Berkeley em Bellagio* a outra personagem, quando indagado sobre o que escreve:

ele pergunta sobre o que escrevo, vou lá filosofando em torno do meu personagem de sempre que aparece em cada livro; ele pergunta meio irritado o que acontece de fato nos meus livros, digo que não sei contar talvez porque nada aconteça de fato nessas minhas histórias” (NOLL, 2002. p. 56).

Em *Berkeley em Bellagio*, o narrador-protagonista⁵², que é escritor e se confunde, portanto, com o autor, teoriza sobre sua escritura, anunciando que, em seus relatos, ninguém existe de verdade a não ser por intermédio da linguagem nas páginas dos livros. A narrativa, tornando-se um espaço de reinvenção do próprio sujeito protagonista, converte-se em um mecanismo de esclarecimento sobre o próprio processo de escritura. A referida obra de Noll agrega, assim, sua própria poética, esclarecendo ao leitor desavisado que o imperativo de tal escrita literária não está na produção de um saber decorrente de mudanças profundas registradas por um protagonista a partir de suas vivências. Conforme declara o narrador protagonista e escritor, a personagem de suas obras é sempre a mesma: um eu vazio e propenso a um processo constante de invenção que nunca se consolida, porque somente existe quando inventado, morrendo imediatamente após a próxima elaboração linguística. Sendo assim, nada se solidifica ou ocorre concretamente nos

⁵² É importante recordar que Noll apresenta a mesma opinião que o protagonista de *Berkeley em Bellagio* sobre seus personagens, o que reforça a possibilidade de relação ou afinidade entre personagem, narrador e autor. Em uma entrevista a Ramón Mello, a propósito do lançamento de seu romance *Anjos das ondas* (2008), Noll sustenta: “meu personagem é um só... O cara que habita em mim, realmente. Ele habita em mim... [...] Não faz muito tempo que descobri que todos os meus protagonistas eram o mesmo. Não digo que meus livros sejam uma continuidade do outro. Não é isso. Cada livro tem o seu contexto dramático. Num livro o cara é vagabundo, no outro é escritor, no outro, ator...” (Noll, 2008). Disponível em: <http://www.sarivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/10400> Acesso 3 jan 2012. As palavras de Noll reforçam a argumentação que vem sendo desenvolvida ao longo da análise, isto é, a ideia de que *Berkeley em Bellagio* é uma obra que trata de promover a criação e a (re)criação do próprio autor Noll a partir da linguagem.

relatos de Noll. O protagonista e suas vivências se armam e se dissolvem no mesmo momento em que são (re)criados e naturalizados pela linguagem mediante um trabalho mental, por vezes, espontâneo, automático.

O propósito que move a produção literária de Noll não parece ser a compreensão do ser, da existência, do mundo, mas a produção do ser. Conseqüentemente, o leitor não retirará dessa obra um saber que possa esclarecer sua própria existência. O contato com personagens que se projetam, se extinguem, reaparecem aleatoriamente, exibindo, assim, carência de profundidade, tende a desvelar ao leitor um único saber: a ausência de verdades, o caráter superficial e contingente do mundo. Ao mesmo tempo que viabiliza o contato do leitor com realidades inventadas, estranhas (porque as personagens são estranhas, indefinidas) e rarefeitas, forçando-o a um exercício de imaginação, a narrativa de Noll termina apresentando-lhe o nada e causando-lhe assim, desconforto. Se *Berkeley em Bellagio*, tal como ocorre com a narrativa de Neuman, abre um mundo ao leitor, este universo, pelas condições rarefeitas apresentadas, impede a constituição de um saber que aluda à possibilidade de costura dos fragmentos que compõem o mundo representado. É a sensação de que nada mais teria “a fazer enquanto espera a morte”. (Lispector, 1998, p. 70) que motiva Noll a escrever. Ao leitor, conseqüentemente, não lhe resta outra alternativa a não ser contemplar, conforme expressa Laddaga (2007), a propósito da obra de Noll, “espectáculos de realidade” produzidos pela linguagem, e reinventar sozinho sua existência.

Berkeley em Bellagio expressa assim, uma possibilidade de sobrevivência da arte na contemporaneidade, nessa época que, devido à falência das grandes utopias da modernidade, viria se projetando um sentimento, quase generalizado, sobre a impossibilidade de “escrever sobre a Solução Final, ou seja, [...] formular uma resposta criativa apropriada às situações extremas” (Lasch, 1987, p.118). Recuperando Roth, Lasch (1987) afirma que, no contexto ocidental que se desenha a partir da Segunda Guerra Mundial,

Esmagado pela crueldade e desordem da própria complexidade da história moderna, o artista bate em retirada rumo a uma espécie de discurso solipsista que não representa [...] “uma tentativa de compreensão, mas, principalmente, de afirmação do eu”. Ele conduz a sua própria luta pela sobrevivência enquanto artista, sob condições que tornaram cada vez mais difícil transcrever qualquer experiência compartilhada ou percepção comum do mundo. (LASCH, 1987, p. 118).

Afirmar, produzir eu(s) e não compreender o eu, conforme se vem observando, parece ser o foco central nas obras de Noll. *Berkeley em Bellagio* tende a reforçar, portanto, a tese de Lasch (1987): uma das saídas para o romance, em uma época em que se teria assimilado a ideia da impossibilidade de compreensão do mundo e da superação de situações extremas a partir do conhecimento, é promover a constituição, a transmutação do eu que enuncia. O sentido dessa escritura romanesca passa a estar, proeminentemente, no ato de escritura, que permite ao ser que enuncia inventar-se mesmo consciente de que está se inventando.

A obra de Noll não oferece um saber novo e redentor sobre o ser, não sinaliza uma possibilidade de reconciliação do eu com o mundo, motivos estruturantes do romance na modernidade. Apresenta fatos que, ao serem expressados a partir de uma imprecisão temporal e espacial, de uma economia de detalhes proveniente de uma forma acelerada e aleatória de enunciar, não transparecem as possíveis conexões que levariam o leitor a uma explicação sobre o porquê da existência. Essa aparente ausência de conexão entre os fatos pode ser constatada em um fragmento em que o narrador relata uma cena de um beijo entre o protagonista João e Maria, a personagem com quem ele teria um caso. O narrador, relatando o que o protagonista fazia em momentos de pausa laboral em Berkeley, afirma:

Nas pausas lia a correspondência entre Hannah Arendt e Heidegger e, de fato, gostava então mais desse núcleo íntimo do conhecimento, onde observava o malogro existencial de alguns lutadores de idéias, dessas idéias que tentavam formar com obsessão a tal ciência humana de seu tempo, antes que o vento levasse suas mentes para o espaço, pluft! Foi ali, assim, sem mais, que os dois se beijaram na boca bem suavemente, sabendo que ambos nunca mais se veriam, sem poderem adivinhar no entanto que ela, depois do capítulo de mais duas amantes, iria para os braços de um cara proeminente do MST... (NOLL, 2002, p. 19-20).

As palavras do narrador exibem uma afinidade do protagonista com um tipo de conhecimento (*núcleo íntimo de conhecimento*) que denuncia o fracasso dos que lutam pela confecção de um fazer científico que visa à descrição, ao esclarecimento, ao desvelamento da lógica que guia a existência humana. A simpatia do narrador por um tipo de conhecimento que expressa o fracasso dessa tentativa científica sinaliza que, em sua percepção, a existência é inapreensível, justamente porque não

seria regida por leis constantes e decifráveis. Demonstrando ter consciência do caráter aleatório do ser e do mundo, o narrador, ao representar a existência do protagonista João em *Berkeley em Bellagio*, trata de expressar sua contingência.

O que leva as personagens a se beijarem é, por exemplo, um ímpeto inexplicável, um motivo obscuro, um *sem mais* carente de fundamento sentimental, sexual ou qualquer outro. A relação narrada reveste-se de incompreensibilidade, ganhando uma dimensão enigmática. Tal dimensão acentua-se pela indefinição do espaço em que a relação ocorre. Trata-se de um *ali* linguístico carente de profundidade ou referencialidade. Ao leitor, fica negada a possibilidade de conhecer tanto o motivo que separou definitivamente as personagens como a razão que levaria Maria a cair nos braços de um *cara do MST*. Quem é o cara? Como ela o encontrou? As ligações entre os fatos narrados se esfumam. As cenas relatadas carecem de motivos precedentes e de consequências posteriores. O relato vai se formalizando a partir da narração ou descrição de fragmentos de acontecimentos despojados de ligação lógica e causal. As personagens não chegam, portanto, a se constituir totalmente na narrativa: não têm origem, não passam por um processo de constituição nem atingem um estado final. Aparecem aleatoriamente como entidades de linguagem que logo se evaporam para dar lugar a outras que permitirão a sequencialidade da narrativa e viabilizarão a multiplicação da personagem protagonista João.

De um tema (neste caso a confissão do narrador sobre sua leitura filosófica em tempos livres) o narrador passa, repentinamente, à menção de uma cena subsequente em que aparecem personagens diferentes. As personagens tendem a corresponder, assim, a instâncias de linguagem que dão sequência ao encerramento involuntário de um assunto. Aparecendo como partículas linguísticas que vem à tona mediante um processo de imaginação aleatório ou pela irrupção involuntária de uma sensação ou percepção do narrador e agindo, também, aleatoriamente, as personagens não lutam para entender o mundo, nem conseguem repassar um conhecimento. Existem enquanto entes de linguagem participantes da produção de mundos indecifráveis, de “espetáculos de realidade” Laddaga (2007), que só poderão ser sentidos, percebidos, não decifrados. Exibindo uma imagem enigmática, estranha, indefinida sobre o ser, a obra *Berkeley em Bellagio* anuncia que a existência não apresenta uma lógica passível de ser captada pela razão. Sinaliza

que a representação do mundo está mais próxima da expressão, através de palavras, de sensações e percepções insubordinadas à razão, conforme evidenciam as palavras do narrador-protagonista no seguinte fragmento: “Eu era Berkeley, o célebre filósofo sensualista que acreditava, dizem, que a subsistência das coisas dependeria da qualidade da percepção” (Noll, 2002, p. 36). A narrativa sugere assim, a impossibilidade de conhecer o mundo e o ser, afirmando, em contrapartida, que resta ao homem senti-lo ou percebê-lo.

O leitor, conseqüentemente, não encontrará, na obra, explicações sobre a vida e sobre o mundo. Experimentará, no entanto, todas as sensações que o contato com personagens e fatos inapreensíveis poderá engendrar. A obra de Noll explicita, dessa forma, que narrar em uma época em que o ser estaria adquirindo consciência sobre sua condição mortal, em um tempo de esfumação da ideia do sujeito e da verdade consiste em criar mundos sem a intenção de explicá-los; consiste em sonhar, mesmo sabendo que se sonha. Ler, conseqüentemente, coincide com acompanhar o sonho do outro, exercitar a imaginação e tomar consciência tanto da condição aleatória do mundo como da realidade falível do ser. *Berkeley em Bellagio*, assim como *La vida en las ventanas*, anuncia que explicitar a condição mortal do ser e a contingência do mundo são os últimos conhecimentos possíveis de ser apresentados pelo romance.

4.5 Berkeley em Bellagio: horizonte da autonomia do ser

O filósofo argentino José Pablo Feinmann, em sua obra *La filosofía y el barro de la historia* (2008), ao discorrer sobre a obra *Ser e tempo*, de Heidegger, recorda que, para o filósofo alemão, o ser humano é no mundo (*Dasein: ser aí, ser no mundo*), ou seja, ele não está, porque *estar* no mundo implicaria ter um princípio, vir de algum lugar, ter uma origem, um criador, apresentar um estágio antecedente. O termo *dasein*, usado por Heidegger para definir a condição humana, sugere que o homem, assim como define o autor-protagonista João, não passa de uma “presença natural entre tantas”. (NOLL, 2002. p. 12). Ou seja, a existência humana, como a de qualquer outro ser vivo, não apresenta uma justificativa, não obedece a um fundamento primeiro. Corresponde a um acontecimento natural. Existir é sinônimo,

portanto, de ser lançado ao mundo, em decorrência, unicamente, conforme atesta o narrador de Noll, exibindo afinidade com o pensamento de Heidegger, de uma disputa em que, dos vários cavalos que estão no páreo (espermatozoides), “um só tem a sorte ou a infelicidade já não sei de fecundar a vítima.” (Noll, 2002, p. 30). A existência humana carece, na ótica de Heidegger e também na do narrador de *Berkeley em Bellagio*, de um sentido transcendental. Essa carência sugere a inexistência de um criador e a conseqüente condição de orfandade do ser.

Tal concepção sobre o ser, manifestada tanto por Heidegger como pelo narrador-protagonista João, indica que os sentidos, os fundamentos, as justificativas que os homens atribuem à existência não passam de elaborações discursivas construídas historicamente pelos próprios homens em decorrência da dificuldade de convivência pacífica com a ideia de finitude. Recuperando partes da obra *Ser e tempo*, de Heidegger, Feinmann (2008) argumenta que:

el *dasein* está “e-yectado” sobre el mundo. (...) “ser ahí” expresa la orfandad del *dasein*. Su estado de yecto. “ser ahí” sin fundamento, fácticamente, sin saber ni su origen, ni su presente. Ni su “dónde” (dirá Heidegger), ni su “de dónde”. Está, sí, “abierto”, “arrojado”. Y este es su estado de yecto. Este abandono le revela al *dasein* su finitud. (FEINMANN, 2008, p. 313).

Ao abordar o ser como *dasein*, segundo Feinmann (2008), Heidegger vislumbra o social e o histórico como esferas moldadoras ou produtoras do sujeito; como instâncias que, ao justificarem a existência do ser, colocam-no em um “estado de interpretado”⁵³ (Feinmann, 2008, p. 322), que coincide com um estado de anestesiamiento da consciência de morte do ser. O social, essa esfera histórica, antecede, na perspectiva de Heidegger, a chegada do ser ao mundo, e contém justificativas para a vida tanto de caráter religioso, como intelectual, político, econômico e cultural. É desse horizonte histórico que o ser extrairá as diretrizes para seu sucesso profissional, para seu êxito sentimental, por exemplo. Esta instância definirá, ainda, o que é a felicidade, estabelecerá a finalidade da vida, etc.. Ou seja, o social, o Outro, o Simbólico, construtos humanos e históricos, interpretarão o ser, apresentarão ao *dasein* certas diretrizes existenciais que ocultarão, na perspectiva heideggeriana, sua verdadeira condição (a de *dasein*); impedirão ou atrapalharão

⁵³ É importante recordar também que a expressão *estado de interpretado*, de Heidegger, tem a correspondência do termo *assujeitado* na análise do discurso. Isso, porque a fonte, a filiação filosófica dos analistas do discurso é basicamente Heidegger e Sartre.

suas próprias escolhas. Bloquearão, enfim, o que Heidegger denomina de autonomia do ser. Conforme Feinmann (2008),

El “estado de arroj” del *desean*, su “estado de – yeco” se produce, ocurre, se da sobre un mundo que ya está ahí. En este mundo están los otros. Ahí, en esa cotidianidad, el *desean* está “bajo el señorío de los otros”. No es él mismo, los otros le han arrebatado el ser. El arbitrio de los otros dispone de las cotidianas posibilidades del “ser ahí”. Mas estos otros no son otros determinados. Por el contrario, puede representarlos cualquier otro (...). Ninguno es sí mismo. Todos forman parte de una masa indiferenciada. Todos forman parte de la gran masa. (FEINMANN, 2008, p. 316).

Sendo o *dasein* moldado, convertido em sujeito da massa, colocado em um estado de interpretado, que é social e histórico e, por isso, geral ou coletivo, a única possibilidade de ele conseguir ser autônomo, ou seja, pensar, falar, agir, existir diferentemente da massa, rasgar o véu que encobre sua real condição – a de *ser no mundo* e, portanto, ser para a morte - é, na ótica heideggeriana, adquirir a consciência de morte. E, na opinião do filósofo alemão, a percepção da morte como fato real e intransponível vem à baila quando o ser toma consciência de que tudo o que, aparentemente, significa e justifica a existência corresponde ao discurso do *Outro, da massa, do social, do simbólico*.

A percepção do caráter discursivo e histórico do social, segundo Heidegger, poderá levar o homem a questionar o Outro, a ter autonomia em relação ao social, aos outros e a escolher, em consequência, sua forma autêntica de viver, mesmo que isso lhe acarrete isolamento. Ser autêntico, dessa forma, corresponderá sempre a um ato de transgressão ou de liberdade, uma vez que significa superar o estabelecido. Nessa esteira, é possível entender porque Vattimo (1992) defende a ideia de que a contemporaneidade corresponderia a uma época viabilizadora da autonomia do ser. Para o filósofo italiano, a sociedade ocidental contemporânea é a sociedade do império dos *mass media*. Tais instrumentos, colocando em circulação as mais variadas informações e notícias, geram um ambiente virtual que viabiliza o contato do espectador com diversas e contraditórias explicações e justificativas para a existência. Dispondo de um vasto e até contraditório repertório de valores, de formas de significação, o homem ocidental, pela primeira vez na história, segundo Vattimo (1992), conta com a possibilidade de contrapô-los e ir tomando consciência de que tudo o que fundamenta a vida social terrena, produz ou permeia as relações entre os seres não passa de construto humano e histórico. Tal descobrimento, na

perspectiva de Vattimo (1992), poderá conduzir o ser a tomar consciência de que nada existe além da instância discursiva e simbólica e, conseqüentemente, de que o ser humano é *dasein* ou uma “presença natural entre tantas.” (Noll, 2002, p. 12).

A percepção de que a verdade é uma produção humana poderá levar o sujeito, na ótica de Vattimo e de Heidegger, a se emancipar do social, a conquistar sua autonomia, a fazer escolhas, a flutuar de uma esfera simbólica para outra. Tal dinamismo atrapalharia a possibilidade de controle sobre o ser e desestabilizaria as esferas de poder. Mas, qual a relação entre a possibilidade de autonomia no mundo ocidental contemporâneo e a obra de Noll? Há, é provável, uma correspondência profunda.

O autor-protagonista da obra *Berkeley em Bellagio*, assim como o protagonista Net, da obra de Neuman, se analisado a partir das considerações de Heidegger, à luz de Feinmann (2008) e Vattimo (1993), tende a exibir uma atitude autêntica. Rejeita convenções e ideais sociais. Vislumbra-os como discursos falidos. Manifesta consciência da condição mortal do ser e de que a vida é decorrente de um acidente natural, da união aleatória de um espermatozoide com um óvulo. Tal ciência do narrador-protagonista o conduz a agir para satisfazer seus desejos mais profundos e, para isso, rompe todos os tabus: transa com homens, mulheres, meninos; relaciona-se visando à satisfação própria (finge interesse pelas ideias do equatoriano, mas o que busca, na verdade é um contato sexual); faz do processo narrativo uma possibilidade para sua livre (re)invenção, para sua multiplicação, remodelação constante, o que ocasiona, no nível discursivo, a eliminação da precisão temporal e espacial, a economia de informações, a desconexão entre os fatos que produzem sua existência e que compõem a narração. O cinismo, a dissimulação, o narcisismo exibidos pelo protagonista e a estrutura lacônica e fragmentada do relato vão se projetando, assim, como índices da expressão autêntica do narrador-protagonista. Como a autenticidade implica o distanciamento dos outros e do Outro (social, simbólico), o narrador-protagonista e o relato *Berkeley em Bellagio* tendem a romper convenções sociais, modelos de conduta e de expressão: o narrador assume distintas posturas sexuais; inventa personagens; altera recordações; destrói gêneros literários rígidos; elimina as distâncias entre esferas opostas como ficção e “realidade”; funde instâncias, tais como autor e protagonista, que, convencionalmente (e, portanto, histórico-socialmente), deveriam

se repelir ou se distanciar.

Estando, ao que parece, a serviço da expressão autêntica do narrador-protagonista-autor, a narrativa acaba demolindo aquilo que é convenção social e simbólica, mantendo uma das principais características da literatura moderna: a dimensão crítica e destrutiva. No entanto, tendo como propósito central a produção da existência autônoma do ser que enuncia, a obra não explode o estabelecido para então reintegrar os estilhaços e apontar um novo sentido para a existência passível de ser reaplicado. A consciência de morte do narrador-protagonista-autor, condição precedente ao próprio ato da escritura, assinala, justamente, a ausência de uma lógica existencial e a conseqüente impossibilidade de o sujeito desvendá-la. A conquista da autonomia desvela-se, portanto, como um gesto particular e intransferível. Sua transferência ou assimilação obliteraria a possibilidade de autenticidade do outro. Dinamitar sem restituir, como faz o narrador de *Berkeley em Bellagio*, descortina-se como uma possibilidade alavancadora da autonomia de quem enuncia e de quem lê. Não assimilando nada, o leitor disporá da oportunidade de reiventar sozinho e a cada instante sua existência, exibindo, assim, um mínimo ou nada de dependência em relação ao que impera no horizonte social e simbólico.

Visando a expressão autêntica do narrador-protagonista, a obra registra a perda do potencial de comunicabilidade. Ela ainda questiona, exibindo parentesco com uma tradição narrativa moderna. No entanto, não sugere mais uma possibilidade de reunificação do ser, do mundo e do social. Não sugere, porque a consciência que enuncia é cética em relação a essas possibilidades. E, nesse sentido, a obra distancia-se da tradição moderna de narrar. Se o impulso gerador do romance na modernidade era a busca de sentidos para o ser e para o mundo, o que conferia ao gênero uma postura investigativa e, muitas vezes, explicativa, agora, o que parece movê-lo é um desejo de autonomia do ser, uma vontade de desconexão de toda e qualquer verdade ou sentido para viabilizar ao ser que enuncia uma existência *flutuante* e livre a partir da linguagem. Esse estímulo criativo tende a produzir modificações no gênero: uma delas, conforme observamos em *Berkeley em Bellagio*, é a minguada capacidade de transmissão de experiências ou saberes.

Nesse sentido, a obra de Noll, como a de Neuman, não teria nenhum valor se avaliada, como propõem Pellegrini (2008), pela sua capacidade de apontar possibilidades aptas a estimular os sujeitos a atuarem na construção de uma

sociedade mais igualitária. O reconhecimento de seu valor está atrelado ao entendimento de que essa manifestação simbólica corresponde a um produto literário talhado por uma consciência que desvelou o caráter discursivo, convencional e arbitrário das verdades que fundam a sociedade e orientam a existência humana. Ciente da inexistência de uma verdade capaz de promover a transcendência humana, o narrador, em sua obra, dinamita valores, estruturas, verdades sociais e éticas, mas a razão desse processo demolidor não está no intuito de buscar e sugerir outros parâmetros que possam servir como modelo estruturador da existência e da sociedade. O propósito sobressaliente desse discurso literário corrosivo é liberar o protagonista do engessamento que as convenções, as regras, os ideais de verdades produzem. Nesse sentido, a obra exalta, entroniza, paradoxalmente, o ceticismo como verdade máxima. Ou seja, explicita uma verdade que, em lugar de apontar para a construção, sugere que a liberdade, a autenticidade, a felicidade, em um tempo em que a morte se torna imperativo e em que o corpo se projeta como o campo proeminente do prazer, só poderá emergir de estratégias existenciais pautadas na instabilidade, na efemeridade, na destruição das convenções sociais padronizantes. Se a literatura na modernidade tratava de recolher os fragmentos no intuito de encontrar relações profundas e capazes de reconstruir a totalidade perdida do ser e do mundo, a obra de Noll anuncia que uma das tendências do romance, na contemporaneidade, é exaltar os estilhaços. Tal comportamento do romance tende a sinalizar que, diante da impossibilidade de anunciar uma verdade redentora capaz de driblar a consciência de morte, não compete à narrativa afirmar ou interpretar, mas destruir a ideia de verdade para que cada instante existencial se desdobre como o primeiro e o último.

O rechaço do narrador protagonista em relação ao estabelecido, ao convencional, ao Outro é manifestado no seguinte fragmento, em que ele explicita sua postura em relação ao social e aos valores unificadores constitutivos dessa esfera. Quando, supostamente, anda por uma trilha em Bellagio, caminho que o conduziria à residência da Fundação Americana em que se hospedava enquanto devia escrever um livro, o protagonista (agora narrador-protagonista, já que enuncia em primeira pessoa) afirma que dizia as seguintes palavras:

Subindo a trilha que ia dar na “Catedral” da Fundação eu dizia que por enquanto pelo menos não queria viver ensaiando palavras virtuais em *sites*

juvenis, não; eu viveria um pouco com Edwin, um pouco em Paris, passagens pelo Rio, São Paulo, talvez no próximo Fórum Mundial em Porto Alegre eu aparecesse na caminhada pela Avenida Borges de Medeiros com um cartaz em inglês, é óbvio, para que ninguém perdesse a minha mensagem pedindo pelos povos que ainda estavam por vir: não os esqueçam, estão para ser paridos a qualquer momento, não os deixem sozinhos, mas não colonizem demais suas consciências mesmo que a favor de sua permanência e honra, não! Deixem que eles venham à tona com alguma autonomia, vão ver que talvez nem mostrem muito entusiasmo pelas indústrias da consciência de vocês (NOLL, 2002, p. 56-57).

No fragmento, fica explícito o distanciamento do narrador-protagonista dos outros; desses vocês que seriam responsáveis pelas “indústrias de consciência” empenhadas em produzir a maneira das pessoas pensarem e interpretarem o mundo. O afastamento do social fica bem marcado pela presença de um eu - que narra em primeira pessoa – e um vocês – esse(s) outro(s) que, em nome da busca da dignidade humana e coletiva, emolduram, padronizam os seres. Esse distanciamento do narrador-protagonista-autor expressa sua opção pela busca de autonomia em relação ao social. Autonomia que, se o leva a agir socialmente (*talvez ... eu aparecesse em Porto Alegre*), a se integrar a uma marcha coletiva, será para reivindicar a não afirmação de diretrizes, para advogar pela autonomia dos outros, pelo não dizer, não afirmar. O narrador esclarece que, em uma passeata coletiva, seu único gesto possível corresponderia à afirmação do nada, afirmação que forçaria a coletividade a formar sozinha sua percepção. As palavras do narrador-protagonista-autor indicam que, se ele luta por algo, esse algo corresponde à autonomia do ser (a sua e a do outro), passível de se consolidar, em sua ótica, pela negação de verdades. Enunciado por um ser que vislumbra a afirmação de saberes como uma prática obliteradora da autonomia dos seres, a narrativa *Berkeley em Bellagio* rejeita tanto o gesto de desvendar saberes novos sobre o ser como o de expressá-los como verdades. Sua linguagem lacônica, sua imprecisão temporal e espacial produzem uma imagem do mundo e do ser que se funda pelo desmanche de uma estrutura do mundo ordenada nos parâmetros modernos.

Consciente de que o gesto de sustentar e difundir verdades e convenções sociais pode inibir a autonomia do ser, o protagonista João manifesta um interesse por sentidos que ainda não se fixaram. Essa preferência pelo indefinido faz com que ele, quando tem necessidade de se aproximar de uma palavra, renegue o dicionário e apele ao poema, como se pode constatar no seguinte trecho:

Quando sentia agora a necessidade da palavra, ia direto a algum poema. Para ele, a poesia era o verbo em estado musical, se algum sentido ela expressava este não vinha de outra coisa que não da melodia deslizante feito um veio d'água que mal, mal se percebe. Nesse elã que sentia pelo que ainda não se fixara em norma do sentido... (NOLL, 2002, p. 32).

Buscando a autonomia expressiva, que alude à expressão do próprio eu (autor-protagonista), o protagonista vê na linguagem poética uma possibilidade. O sentido flutuante, não definido, dessa linguagem permite a expressão do ainda não estabelecido, daquilo que ainda não se tornou convenção. O sentido das palavras do poema está sujeito a uma musicalidade quase inapreensível e, portanto, se mostra resistente a qualquer processo de convencionalização ou padronização. Expressando as vivências de um protagonista que renega conceitos estabelecidos, que recusa exprimir o já dito, que se nega a estabelecer preceitos, que toma o poema como dicionário, a narrativa *Berkeley em Bellagio* se aproxima da poesia. Seu objetivo não é afirmar verdades, explicar, interpretar, mas sim *sugerir*, produzir mundos ainda não consolidados e inconsolidáveis. O que parece estar em jogo em *Berkeley em Bellagio* é a tentativa de exprimir, conforme pretendeu a poesia ao longo da modernidade, o indizível, aquilo que ainda não tomou forma, e que, portanto, não pode ser apreendido, nem assimilado pelo leitor, somente sentido. A imprecisão temporal e espacial, o estilo lacônico, elementos que diminuem o potencial de comunicabilidade da obra à medida que indefinem ideias e fatos, aproximam a narrativa de Noll da poesia⁵⁴. Segundo Faustino (1976), ao contrário da linguagem prosaica que “serve para comunicar ao leitor ou ouvinte uma visão, um comentário, uma narração, uma descrição do objeto” (p. 67), na linguagem poética “não existe, a bem dizer, comunicação: o que se verifica é a criação de um objeto” (p. 65).

O apelo à linguagem poética, sinalizador de um desejo de não comunicar, mas de criar realidades incompletas, parece estar evidenciando que o móvel da narrativa de Noll não é explicar o mundo, e sim produzir mundos, apresentar sensações que ainda não se tornaram sentido. A roupagem poética apresentada por essa obra tende a aparecer como uma alternativa encontrada pelo romance para seguir narrando em uma época em que a palavra já não poderia comunicar (Casullo,

⁵⁴ Essa busca por uma linguagem poética encontra-se sugerida, já, nas epígrafes do livro *Berkeley em Bellagio*, que são em forma de versos: “Ainda que não me lembre, legarei memória.” (Sexta Elegia) [...] “A morada em que nasci me habita.” (Nona Elegia).

2004), em que as ideias, estando a serviço da reprodução de um sistema de consumo, aparecem cada vez mais acabadas e destinadas à aplicação imediata, inibindo, assim, a possibilidade dos seres pensarem, avaliarem, escolherem. (Lasch, 1997). Explorar o potencial criador e sugestivo da linguagem - trabalho proeminente na poesia -, forçar o leitor a sentir, negando-lhe ideias e sentidos prontos e destinados à aplicação imediata, são procedimentos que se projetam como alternativas encontradas pelo romance para retirar o leitor da lógica automatizante imposta pelo sistema, para tirá-lo do estado de interpretado em que se encontra constantemente.

Conforme se vem reiterando, a autonomia, a liberdade de expressão, a liberdade de existência parece ser o móvel da narrativa de Noll. A obra tende a se apresentar como um espaço para a produção, multiplicação, a partir da linguagem e da imaginação, do próprio autor João Gilberto Noll. Tal inclinação do relato ganha mais evidência a partir de um de seus principais procedimentos estruturantes: a oscilação, constante na narrativa, de uma enunciação em terceira pessoa para um processo enunciativo em primeira pessoa.

4.6 Do ele ao(s) EU(S): verbalização da autonomia existencial

A narrativa de *Berkeley em Bellagio*, conforme é possível constatar, começa em terceira pessoa: “Ele não falava inglês. Quando deu seu primeiro passeio pelo *campus* de Berkeley, viu não estar motivado.” (Noll, 2002, p. 9). Logo, porém, o discurso passa a ser enunciado em primeira pessoa e vai registrando oscilações da primeira para a terceira pessoa até que a enunciação em primeira pessoa passa a predominar totalmente. O protagonista João, tratado de ele, quando o discurso é enunciado em terceira pessoa, vai coincidindo com o narrador à medida que a enunciação passa da terceira para a primeira pessoa. Dessa forma, o protagonista, ora tende a coincidir, conforme determina o nome João, com o autor, reclamando, para fins de identificação, a terminologia protagonista-autor, ora assume, também, a condição de narrador (quando a enunciação ocorre em primeira pessoa), tornando-se, assim, um narrador-protagonista-autor, ou seja, uma entidade múltipla e “confusa” para os termos habituais, pois talhada mediante a aglutinação de

categorias ficcionais (narrador, protagonista) e biográficas (autor, escritor).

O processo enunciativo em terceira pessoa, que dá início à narrativa, estabelece um distanciamento entre o eu (narrador), que está enunciando, e um *outro*, que alude, por mais paradoxal que possa parecer, ao próprio eu que narra em um tempo passado, ou seja, ao escritor João, que dava seu primeiro passeio pelo campus da universidade de Berkeley. Tal distanciamento irá assinalar ou indicar supostas diferenças existentes entre o ser (João) que narra desde um presente indefinido e o João do passado, aquele que vivenciou as experiências que seriam relatadas em terceira pessoa na narrativa. O distanciamento entre o eu que narra e o escritor (personagem da narrativa, identificado pelo nome de João), estabelecido pela presença de um narrador em terceira pessoa, sugere, de imediato, que o eu, João, que está enunciando, apresenta divergências em relação ao comportamento adotado, no passado, pelo protagonista João: o professor, o escritor, o sujeito que marcha ou marchou ao compasso dos contratos, das leis das instituições sociais que, no passado, lhe possibilitaram tanto a oportunidade de dar aulas em Berkeley como de escrever um livro em Bellagio. Essa distância tende a exprimir, portanto, a inconformidade de quem narra (que é o João vinculado a um presente indefinido) em relação ao outro João, o escritor, que esteve em Berkeley, em Bellagio, submetido às normas institucionais, às convenções ideológicas, culturais, políticas norte-americanas e italianas. A oscilação da narração entre terceira e primeira pessoa explicita que quem narra, que é o próprio protagonista-autor João, corresponde a um ser fragmentado, múltiplo, variável temporalmente. O que a oscilação do processo enunciativo tende a sinalizar, portanto, é que a dimensão passada do autor, aquela parte de sua existência constituída por comportamentos atrelados a instituições sociais e moldados por ideologias coletivas (passeata contra a ALCA, por exemplo), é tão estranha a ele que, para ser relatada, o eu passado passa a ser abordado como um outro: ele (narração em terceira pessoa).

Conforme se vem mencionando, a narração não permanece em terceira pessoa do início ao fim. Logo nas primeiras páginas, o relato passa a ser narrado em primeira pessoa e a promover, em consequência, a eliminação da distância entre o personagem João (o escritor, o sujeito que esteve em Berkeley e Bellagio) e o eu João, escritor e protagonista, que está enunciando. A oscilação entre a terceira e a primeira pessoa vai diminuindo, de forma tão significativa, que, a partir da página 50,

mais ou menos metade do relato, a narração em terceira pessoa cede passo para a primeira e, se reaparece, é de forma esporádica e tímida. À medida que o leitor avança pelas páginas do livro, vai percebendo não somente a oscilação entre essas duas pessoas da enunciação, mas constatando a sobreposição da narração em primeira pessoa sobre a em terceira pessoa. É possível que note também, que, à medida que a enunciação em primeira pessoa vai predominando, o conteúdo autobiográfico vai perdendo espaço para outros que tendem a se distanciar totalmente da suposta condição de experiência “realmente” vivida pelo autor e escritor João.

Ao passo que o ficcional vai se sobrepondo ou ganhando espaço em relação aos conteúdos que seriam autobiográficos, o ele (protagonista) vai assumindo a condição de eu (narrador), promovendo a eliminação das distâncias entre autor (ele - o escritor João Gilberto Noll, professor visitante em Berkeley, etc.), personagem-protagonista (também ele, o João escritor e professor) e narrador (eu que enuncia). A narrativa corresponde, assim, a um processo de (re)construção do eu a partir do passado, conforme assinala uma das epígrafes de *Berkeley em Bellagio*: “Ainda que eu não lembre, legarei memória.” A partir da enunciação, da verbalização, o autor narrador reiventa seu passado, fazendo da narrativa um espaço para a autocriação, explicitando uma atitude narcísica: não narra para comunicar, para interpretar, para explicar seu passado e compreender o presente. O foco central do relato está na produção da existência do autor João Gilberto Noll a partir da linguagem.

O relato *Berkeley em Bellagio*, como pertinentemente indica Pinheiro da Silva (2009), parte “de alguns dados potencialmente verídicos para, então, ficcionalizá-los, quebrando o pacto autobiográfico inicialmente sugerido.” A predominância, no transcorrer das páginas do livro, do caráter inventivo dos fatos e de uma narração em primeira pessoa indica uma supervalorização, por parte do narrador-autor, do ficcional, do imaginado ou do recriado sobre o vivido. O conteúdo inventado, ao expressar o livre poder criador do ser que narra, origina o eu, narrador em primeira pessoa, o João Gilberto Noll autônomo, produtor de si e de seu próprio mundo a partir da linguagem. Este se sobrepõe ao ele, o Noll escritor, a personagem do passado; aquele que, para ganhar a vida, se submeteu, mesmo adotando uma postura cínica, às normas institucionais (as da universidade de Berkeley e da fundação de Bellagio), que agiu em conformidade com as regras que organizam a

sociedade, normas que, na ótica heideggeriana, moldam, interpretam o sujeito.⁵⁵

A predominância do ficcional sobre o real tende a evidenciar que a narrativa *Berkeley em Bellagio* corresponde a um relato em que o autor João Gilberto Noll escreve para existir autonomamente a partir da linguagem, para se (re)fazer, para transgredir, alterar a existência passada e moldada pelo social. Por isso, parte do autobiográfico, de suas experiências “reais” como escritor, como professor visitante nos USA; resgata o passado para (re)moldá-lo ou (re)fazê-lo, no plano da ficção, segundo suas vontades mais profundas, para livrá-lo das amarras do social obliteradoras, na perspectiva de Heidegger, da autonomia do ser.

Esse processo de reinvenção do passado pode ser visualizado em um fragmento em que o narrador, desde o presente, cria imaginariamente uma cena situada, a princípio, em um cemitério de monges que estaria no subsolo da catedral de Bellagio, onde se hospedara quando esteve no referido vilarejo italiano para escrever um livro. Nesse espaço localizado em Bellagio, que, provavelmente, o autor conheceu e por ele transitou, o qual vem à tona pela memória, o narrador se reinsere através da enunciação, adotando uma performance recriada pela imaginação. Anda pelo porão onde está o cemitério, deita no chão, vislumbrando-se como uma escultura sujeita à visitação. Logo, pelas vias da imaginação, o espaço deixa de ser o cemitério de Bellagio e o protagonista se vê em um museu em Nova Iorque. Recria uma cena em que ele, como escultura, é visitado por uma turista brasileira cega e uma guia filipina. O passado em Bellagio é totalmente reconstituído, modificado pelo livre fluir da imaginação do narrador desde o presente – tempo da enunciação-, conforme podemos observar no seguinte fragmento:

⁵⁵ É importante recordar que Pinheiro da Silva (2009) faz uma leitura detalhada e coerente sobre a oscilação entre a narração em terceira e em primeira pessoa na obra *Berkeley em Bellagio*. Em suas palavras, as “alternâncias entre a primeira e a terceira pessoas do discurso (em *Berkeley em Bellagio*), [...] concorrem à absoluta incompatibilidade entre o escritor brasileiro e *eles*.” (Pinheiro da Silva, 2009, disponível em: <http://www.joaogilbertonoll.com.br/Mimesis%20a%20contrapelo.pdf>). Mas, para Pinheiro da Silva, esse *eles* corresponderia a blocos econômicos hegemônicos, como USA e Itália (que aparecem no livro), que dominam e exploram os povos terceiro-mundistas e aos quais o autor Noll opor-se-ia. A interpretação de Pinheiro da Silva permite vislumbrar a obra *Berkeley em Bellagio* como um romance que critica a sociedade, a economia capitalista, no intuito de alertar os leitores sobre a situação de exploração do terceiro mundo. Nesse sentido, a leitura de Pinheiro da Silva diverge da que vem sendo desenvolvida neste trabalho. Busca-se, aqui, sustentar a ideia de que o confronto entre o eu que narra e o Outro, o social, o simbólico, dá-se em virtude de o autor Noll tomar a narrativa como um espaço de produção autônoma de si a partir da linguagem, o que lhe obriga a desprezar sua dimensão subjetiva que marcha ou marchou ao compasso do social, ou seja, o ele escritor, que aceita escrever um livro encomendado por uma fundação americana em troca de abrigo, de comida e de dinheiro; o ele, professor que cede às determinações de uma instituição, às burocracias de consulados para poder ganhar a vida como catedrático visitante nos USA.

Vou passando o foco pelas pinturas restauradas pela Fundação, passando pelas paredes anciãs desse porão; passo bem devagar diante de cada sepultura sem nenhum relevo. [...] deitado no chão frio, a lanterna contra um desses mortos [...] nas catacumbas eu me rendo, não sei exatamente a que ou a quem, sei que não quero nem saber se fui idealizado por alguém [...] ah, é Sexta-Feira Santa, as lentas velas do Senhor Morto por ruelas e ruelas, a Madona de roxo, lágrimas em pedras semipreciosas luzindo à luz de velas, mas nada disso nessas alturas me interessa, eu ficarei aqui à espera que encontrem o meu museu e nele eu possa produzir riquezas só com a minha autoexposição: eu ali parado no retângulo envidraçado, correntes forradas de veludo em volta para que não se aproximem tanto, quem sou?, por que provoco tamanha curiosidade alheia?, o que faço?, se é isso que todos querem ver, enfim, eu sou alguém que nada faz, que nada tem, nem ao menos o seu próprio corpo... Domingo, tarde enevoada, alguém se dirige ao Museu Guggenheim, Quinta Avenida, Nova Iorque; põe-se na fila, compra o *ticket* para me ver, eu sei que ela me deseja, deseja o tal corpo vazado, sim, o meu, sem nada dentro. Pergunta à guia filipina o nome dessa obra que ela não enxerga direito, na verdade é quase cega se já o não for inteiramente, mostra a bengala fina e esbranquiçada para a guia filipina que arrisca um espanhol, estropiado com a figura cega que já confessara ser de São Paulo; a guia filipina responde numa frase quase cubista em castelhano, a bem dizer sem pé nem tronco, mas a visitante brasileira entende tudo porque foi feita para isso, para entender os que não querem mais ser entendidos, os que já se retiraram do convívio da expressão, são como mudos, vivem do que lhes assoma dentro dos miolos, dizem o necessário pra ganhar o seu sustento, nenhuma palavra entra em seu lazer, se é que suas vidas ainda o comportam. (NOLL, 2002, 52).

É o desejo narcísico de ser visto, contemplado como corpo, como objeto artístico, que conduz o narrador a reiventar o passado em Bellagio. O narrador-autor parte do passado, recupera espaços visitados anteriormente ou experiências vivenciadas para reinventá-los e se recriar a partir da escritura. A cena produzida pela imaginação, em que ele aparece mudo (não comunica nada) e assumindo a condição de uma espécie de escultura que desperta curiosidade, fascínio, parece retratar o que ele almeja com sua escritura literária: não quer comunicar (*não querem mais ser entendidos...vivem do que se lhes assoma dentro dos miolos*), não quer veicular verdades, apenas ser vislumbrado, ser notado, contemplado, visitado a partir da leitura. A cena reiventada tende a expressar um desejo do autor-protagonista que está atrelado a seu fazer literário: ser lembrado, ter sua obra lida, dizendo e expressando, de maneira semelhante à poesia, o mínimo possível. Nesse processo, que se vem denominando de (re)invenção, o autor- narrador-protagonista mistura temporalidades que fundem espaços: o passado em Bellagio se torna presente (*ali parado... aqui ficarei*) e condensa um futuro imaginado (*Quinta Avenida, Nova Iorque...*). Enfim, o narrador dá livre curso a sua imaginação, adotando, pela

instância da linguagem, as performances mais estranhas e inexplicáveis possíveis: comportar-se como escultura, por exemplo. Tudo isso para deixar a condição de *ele* (o escritor, que não falava inglês, etc., mas que tinha que dar aulas de cultura brasileira nos USA, por exemplo), para abandonar a posição de sujeito moldado e obrigado a se mover segundo certas normas do social e para se tornar, mediante a exploração do potencial criador da linguagem, um ser autônomo, múltiplo, livre.

O desejo de ser visto, manifestado pelo autor protagonista na invenção de uma cena em que ele aparece como escultura em um museu, vai tornando a narrativa um espaço de linguagem para a realização de uma espécie de sonho narcísico do autor. Narcísico, porque esse sonho do autor parece estar alimentado por um desejo de estetização da própria “existência [...] onde o que importa é a exaltação gloriosa do próprio eu [...] que [...] realiza polimentos intermináveis para alcançar o brilho.” (Birman, 2011, p.179-180).

A estetização da existência, segundo Birman (2011), vem se tornando uma prática proeminente na sociedade contemporânea e transformando a cultura ocidental em uma cultura do narcisismo. Ela expressa uma mudança na esfera da subjetividade do ser que tem a ver com a desvalorização da alteridade e com uma supervalorização do eu como corpo provocadas e estimuladas pela cultura do consumo e pela mídia, que atua na reprodução dessa cultura. Em um mundo em que o consumo é o imperativo, o sujeito passa a valer pela sua aparência, e o culto à imagem passa a ser entendido como mecanismo propulsor da realização. A postura narcísica do narrador-autor-protagonista Noll, a qual origina uma narrativa cujo foco central está na produção de múltiplas performances do autor, tende a sugerir que o sujeito da enunciação (o autor Noll) estaria afinado à cultura do narcisismo imperante na sociedade, o que invalidaria o argumento de que o autor faz da obra um espaço para sua expressão autônoma.

É imprescindível, no entanto, recordar que as performances adotadas pelo narrador-protagonista-autor ao longo da obra anunciam, frequentemente, a condição biológica do ser: essa condição falível e mortal que termina desvelando a cultura narcísica, a busca pelo brilho social, a estetização da existência como táticas encobridoras da verdadeira condição do ser. O processo de reinvenção constante do narrador-protagonista-autor, foco central do romance *Berkeley em Bellagio*, ao se apresentar como prática imaginária de um ser centrado em si, mas consciente da

condição mortal e falível do homem, não se projeta como verdade ou justificativa existencial indicadora de superação. Desvela-se, unicamente, como um mecanismo propulsor da livre e autônoma existência de um autor-protagonista que, assumindo e difundido a condição mortal do ser, tende a vislumbrar a multiplicidade de performances como uma possibilidade de evitar a queda no vazio.

A obra, mesmo incorporando, mediante a multiplicidade de performances assumidas pelo narrador-protagonista-autor, a lógica narcísica que estaria tornando-se imperativa no social segundo Birman (2011), não a afirma, conforme faz a sociedade do espetáculo, como mecanismo realizador do ser e justificador da existência. Sinaliza que sua funcionalidade está unicamente no fato de permitir que o ser sonhe e exista autonomamente e por meio da linguagem enquanto espera a morte. Indica que o exibicionismo, a multiplicidade performática não propiciarão nada além de realizar, por instantes (enquanto dura o processo de imaginação e enunciação) o sonho do sujeito. Sendo assim, a multiplicidade de performances assumidas imaginariamente pelo autor Noll e exibidas ou explicitadas na obra *Berkeley em Bellagio* termina afirmando o caráter superficial, efêmero, não transcendental de uma existência estetizada. A obra, conseqüentemente, acaba denunciando a invalidez da verdade (narcisismo e estetização da existência) dominante na sociedade do consumo generalizado, mas sem apontar outra possibilidade de redenção humana.

Tornando-se o espaço de linguagem viabilizador da livre e autônoma produção do sujeito João Gilberto Noll, a narrativa *Berkeley em Bellagio* molda-se, então, a partir de uma gramática própria e peculiar. A gramática da poesia, aquela que expressa o não definível, que dá forma ao informe – aquilo que ainda não tomou forma-, ou seja, à livre e espontânea manifestação do ser, ao fluir de uma imaginação mais coordenada pelo inconsciente que pelo consciente⁵⁶. A presença

⁵⁶ O próprio autor João Gilberto Noll, em entrevista, revela que é um escritor da linguagem e do inconsciente. “Eu sou um sujeito muito compulsivo para escrever. Nunca sei o que quero realmente revelar. Nunca sei onde vai dar a narrativa, como é que vai terminar. [...] Outra coisa: sou um escritor de inconsciente. O inconsciente é a força propulsora da minha narrativa. Eu vou para ela como um cego.” (Noll, 2008, Disponível em: <http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/10400>). Os esclarecimentos de Noll sobre seu procedimento compositivo revelam o parentesco de sua forma de narrar com a escritura automática surrealista. No entanto, o propósito de Noll, ao deixar o inconsciente agir, parece não somente coincidir com a revelação do eu profundo, sem as máculas da razão, mas se produzir autonomamente via discurso, existir a partir da narração como um ser autônomo.

dessa gramática informal (no sentido de burlar as convenções gramaticais estabelecidas) é nítida do início ao fim da narrativa. A obra toda se constitui, por exemplo, de um único, longo e fluido parágrafo. Esse parágrafo aglutina muitos assuntos, que, por sua vez, são interrompidos, retomados sem aviso prévio e, outras vezes, esquecidos, existindo como fios soltos que abrem espaço para a proliferação de múltiplas performances do autor. Um tema, uma ação não são consequências de outros.

Para dar forma a essa realidade carente de causalidade ou de nexos, o romance perde a estrutura linear e lógica e se formaliza, em contrapartida, por uma gramática não racional, não convencional. A forma do relato reproduz, dessa maneira, o processo de construção autônoma do narrador-protagonista-autor João, ou seja, a representação de uma existência desvinculada dos moldes externos que padronizam todos os seres sob a forma de um *ele – outro(s)*. Essa linguagem estruturante ou produtora de eu(s) não estruturado(s) pelo social, explicitada formalmente na oscilação da enunciação da terceira para a primeira pessoa, predomina do início ao fim da obra, explicitando-se em múltiplos fragmentos, como no seguinte, em que o narrador protagonista autor está relatando o seu suposto encontro com Maria, a antropóloga com quem se relaciona na obra e, sem aviso prévio, começa a narrar sua chegada em Berkeley, deixando o tema do encontro em suspenso.

Agora os dois de novo ali, no silêncio do bosque de Berkeley [...] Os dois numa intimidade tão independentes de outros laços que se sentiam à beira de tudo ou quase [...] Se tocaram, gelados. Nenhum burburinho em volta, nenhum *sure, of course, I did, now*. Eles habitavam no momento um outro reino, miraculosamente impessoal, nada demandante, em conformidade com as linhas de Golden Gate que os dois costumavam acompanhar das colinas de Berkeley, ao entardecer: elas se cobriam pouco a pouco de uma mortalha de névoa, apagavam-se simplesmente, sem desejo ou mágoa. Quando ele chegou aos Estados Unidos, tinha menos de cem dólares. A chefe do departamento de Espanhol e Português em Berkeley o esperava no aeroporto de São Francisco toda de Preto, loira sorrindo meio culpada por tantas atribuições que o consulado americano em São Paulo tinha me causado por não ser um cara de altas formações acadêmicas, por estar desempregado, sem endereço fixo, penso eu, por tudo isso relutaram- (NOLL, 2002, p. 15-16).

Conforme explicita o fragmento, o narrador salta de um tema a outro sem destacar essa mudança. A enunciação desloca-se da primeira para a terceira pessoa. A sequência de assuntos narrados não apresenta ligação causal, lógica ou

semântica. O leitor não consegue constatar relação de sentido nem entre o encontro do protagonista com a brasileira e a sua chegada a Berkeley, nem entre os entraves impostos pelo consulado americano em relação à tramitação dos papéis para o seu ingresso nos USA. O encontro com a brasileira, ao ser enunciado no presente, parece corresponder à materialização de uma cena imaginada que modificaria seu passado. Sua progressão é bloqueada pelo deslocamento do processo enunciativo para a terceira pessoa, que introduz, por sua vez, outro fato. O leitor não consegue acompanhar o desfecho do tema. O relato tende a ser consequência de um movimento mental inconsciente, autônomo, pois livre das amarras da razão e do condicionamento social e simbólico. A obra de Noll sugere, assim, que, em uma época de diluição de utopias coletivas e universalizantes, em que o relato já não teria mais o que comunicar, uma saída possível para o romance estaria na produção, através da linguagem, da autonomia do autor. Uma autonomia que, para se sustentar não poderá originar uma identidade definida, não poderá se solidificar em imagens precisas, já que isso acarretaria a produção de um eu e o consequente engessamento do ser. É para produzir o desengessamento do autor que a enunciação ocorre e, sendo assim, o romance perde o potencial de comunicabilidade.

Por conseguinte, essa narrativa tende a reivindicar um tipo diferenciado de leitor: um receptor que, semelhante à personagem quase cega que visita a escultura no museu de Nova Iorque, compreende aquelas obras de arte - ou narrativas- que não foram feitas para ser compreendidas objetivamente (através do olho, da razão), nem para comunicar, mas, talvez, para provocar sensações, aguçar a imaginação.⁵⁷. A obra parece requerer um leitor disposto a abnegar da visão, da racionalidade, da busca de sentidos objetivos e lógicos e que manifeste, em contrapartida, inclinação para perceber ou sentir conteúdos que a objetividade não pode granjear.

Realizando um trabalho com a linguagem que viabiliza a criação de performances subjetivas inconstantes, inassimiláveis, incapazes de conformar uma

⁵⁷ No seguinte fragmento, já citado nas páginas 176 e 177 deste texto, o narrador parece reconhecer na turista brasileira que visita a escultura dele próprio em um museo de Nova Yorque o leitor ideal para sua obra. A turista brasileira “Pergunta à guia filipina o nome dessa obra que ela não enxerga direito, na verdade é quase cega se já o não for inteiramente, mostra a bengala fina e esbranquiçada para a guia filipina que arrisca um espanhol, estropiado com a figura cega que já confessara ser de São Paulo; a guia filipina responde numa frase quase cubista em castelhano, a bem dizer sem pé nem tronco, mas a visitante brasileira entende tudo porque foi feita para isso, para entender os que não querem mais ser entendidos, os que já se retiraram do convívio da expressão, são como mudos, vivem do que lhes assoma dentro dos miolos”.

identidade, subversivas em relação à(s) padronizadora(s) ordem(s) social(is), Noll produz obras e as oferece ao coletivo, uma vez que as publica, as põe em circulação. Em meio às bem preenchidas estantes das livrarias, as narrativas de Noll emergem como componentes inibidores de qualquer processo de identificação por parte dos leitores, convidando-os a fundar sozinhos e livremente sua existência e subjetividade. O pensamento dialético de Aranha e Martins (1993), que apregoa que a constituição do ser individual dá-se por meio de uma relação constante com a linguagem, permite compreender a proposta da narrativa de Noll. Aranha e Martins (1993, p. 5) argumentam que “Se a linguagem, por meio da representação simbólica e abstrata permite o distanciamento do homem em relação ao mundo, também é o que possibilitará seu retorno ao mundo”.

É sob essa lógica que tende a operar Noll quando escreve seus relatos. Observando o caráter simbólico da linguagem, Noll retira-a do social e a reutiliza, tanto para recriar novas realidades como para se recriar constantemente e exercer, assim, sua individualidade e autonomia subjetiva. Logo, devolve à realidade coletiva suas obras. Mas não para que ditem valores, formas de reconciliação do ser com o mundo, ou para que aportem receitas ou verdades para uma transformação social e humana. Elas não condensam esse potencial, já que seus protagonistas não agregam valores, não agem simbolicamente sobre o que seria uma realidade concreta, não realizam um trabalho simbólico de transformação da sociedade. Posta em circulação, uma narrativa como *Berkeley em Bellagio* reafirma, unicamente, que o homem é *Dasein*, que a existência é vazia de sentido, que os sentidos são construções humanas. Dessa forma, o relato recorda aos leitores sua condição mortal e os convida a um exercício autônomo de constituição de sua própria existência, sem a tentativa de sobreposição ao outro.

Reduplicando, na instância literária, a postura performática, narcísica que imperaria, segundo Birman (2011), na sociedade de consumo de massa, da comunicação generalizada e do espetáculo, a narrativa de Noll a revela como uma prática superficial, despida de dimensão transcendental. Ou seja, ao reproduzir, no âmbito literário, comportamentos humanos típicos da sociedade contemporânea, a narrativa não os afirma como solução existencial. Sinaliza sua superficialidade, forçando o leitor a reparar a condição vazia de tais práticas. Desvelando a natureza finita do ser, o relato não oferece uma solução para esse vazio. Sendo assim, o

romance perde o poder de impacto, o potencial restitutivo que carregou ao longo da modernidade. Apontar a insubstancialidade da existência tende a se desdobrar, portanto, como a última possibilidade do romance em tempos de falência de utopias consistentes.

É possível argumentar, assim, que a obra *Berkeley em Bellagio* é fruto de uma sensibilidade que continua criando, mesmo estando marcada pela descrença na possibilidade de construir um futuro promissor mediante a extração de um conhecimento último e verdadeiro sobre o ser e sobre o mundo. Tal esforço criador não busca extrair respostas para a existência, nem recompor a totalidade perdida do ser, nem apontar verdades capazes de padronizar, em nome de uma liberdade humana, o coletivo. Partindo do conhecimento último do ser - ser para a morte-, essa sensibilidade se propõe, a partir do relato, a construir possibilidades existenciais livres e autônomas.

Sendo assim, podemos afirmar que a narrativa de Noll registra transformações em relação aos principais comportamentos apresentados pelo romance ao longo da modernidade. Perde a carga dramática, principal ingrediente do romance moderno, uma vez que incorpora personagens que não se confrontam com o mundo em busca de respostas, não planejam suas existências, nem têm a pretensão de descobrir possibilidades de fazer a esfera subjetiva fundir-se com a objetiva ou vice-versa. Em lugar de se instituir como fonte viabilizadora de conhecimentos novos, essa narrativa afirma um único saber: o ser para a morte; mas sinaliza, também, o potencial criador da linguagem e da imaginação, fator que ainda garantiria a existência acanônica do gênero romance. Apresentando mudanças em relação às modalidades mais expressivas do romance ao longo da modernidade, as narrativas de Noll e de Neuman, já não podem ser compreendidas, nem avaliadas a partir de chaves teóricas modernas. O sentido da escritura dessas obras romanescas parece ter se deslocado da busca de significação para o próprio ato de escrever. Um sentido efêmero, tão curto como a duração da produção, mas, talvez, o último possível quando se tomou consciência de que a verdade e o saber não passariam de construtos humanos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sem a morte haveria muito poucos poetas na terra.

(Thomas Mann)

O mundo tão desigual

Tudo é tão desigual

O, o, o, o...

De um lado esse carnaval

De outro a fome total

O, o, o, o...

(Paralamas do Sucesso)

A análise das obras *La vida en las ventanas*, de Andrés Neuman, e *Berkeley em Bellagio*, de João Gilberto Noll põe em evidência certos traços que nos alertam sobre mudanças registradas pelo gênero romance tanto em relação aos estímulos desencadeadores de sua produção como no concernente aos seus aspectos compositivos. O registro de tais alterações, ao que tudo indica, seria corolário da emergência de uma maneira de o homem vislumbrar o mundo e o ser distanciada da visão utópica predominante na modernidade. Tratar-se-ia da ascensão de uma tomada de consciência sobre a condição finita do ser e sobre a inexistência de uma verdade libertadora que, afetando tanto a esfera mental e sensível como a postura do homem em relação ao mundo e à existência, ressoaria em seus fazeres simbólicos e, conseqüentemente, no trabalho de criação e composição romanesca.

O reconhecimento e a aceitação da condição mortal do ser manifestados pelos narradores protagonistas de ambas as obras os levam à renúncia de todo ímpeto indagativo, investigativo e explicativo. Tal rejeição respinga na natureza desses relatos retirando-lhes a possibilidade de responder questões que foram centrais nos processos de formalização do romance ao longo da modernidade, tais

como: quais as possíveis vias de reconciliação do homem com o mundo?; o que pode fazer o homem de sua vida?; qual é o sentido profundo e verdadeiro da existência?

Enunciadas por uma mente que não manifesta qualquer interesse em descobrir um sentido último para o mundo e para a existência, tais relatos, em lugar de exprimirem conhecimentos novos sobre homem e mundo, inclinam-se a recordar duas noções que o homem, mediante produções simbólicas e práticas, sempre tratou de encobrir: a condição mortal do ser e sua impotência em relação à dinâmica cósmica. Considerando-se que o romance ascende na modernidade simultaneamente à emergência do sujeito e da crença na existência de uma verdade redentora capaz de ser extraída pela razão e incorpora, portanto, uma vontade desenfreada de anunciar um sentido inédito e transcendental para o homem, a constatação de que as duas obras analisadas não se formalizam sob o estímulo de tal vontade conduz à seguinte indagação: em que medida essas narrativas podem ser consideradas romances?

Embora ambos os relatos não correspondam a estruturas simbólicas arquitetadas a partir do interesse de desvelar sentidos inéditos e redentores sobre o ser, eles ainda apresentam um traço imanente ao gênero romance. A matéria dessas representações é o presente aberto e incompleto, a condição inconclusa, inacabada do homem, característica primordial, segundo Bakhtin (2010), do gênero romance, uma vez que se trata da marca que expressa o distanciamento deste em relação a outros gêneros narrativos como a épica, por exemplo, cujo referente integra sempre um passado remoto e concluído e heróis bem definidos e fechados. Os protagonistas de ambas as narrativas aqui analisadas correspondem, como se observou, a seres que ganham vida pela linguagem, fato que alude à condição incompleta, aberta, do ser e que confere a esses relatos, pelas vias de Bakhtin (2010), a condição de romance.

Incorporando personagens que referem seres conscientes da morte e despojados de valores essenciais que antecedem seu contato com o mundo, essas narrativas explicitam o que pode construir o homem quando a linguagem e a imaginação tendem a se descortinar como os únicos terrenos a serem explorados.

Guardadas as diferenças formais⁵⁸, ambas as obras corporificam, a partir da linguagem, vivências de seres que são superficiais, escorregadios, porque não vislumbram solidez, profundidade e verdade no mundo, mas que, não abnegando da vida, optam por existir conduzidos pela inapreensível lógica do cosmos (caso de Neuman) ou fundando existências autônomas (caso de Noll) a partir da linguagem. Tais relatos correspondem, portanto, a modalidades romanescas, pois representam existências abertas, em constante constituição ou (re)constituição.

Ao passo que reafirmam a falta de um sentido último para o mundo e para a vida, ditos romances anunciam a ficção, a linguagem, como instâncias propulsoras da autonomia do ser. Testemunham, assim, o que é possível contar, relatar ou criar quando se adquire a consciência de que a própria realidade corresponde a discurso, à elaboração humana talhada a partir de disputas de poder orientadas pela crença na existência de verdades. Frutos de uma sensibilidade emergente da crise das grandes narrativas e das utopias modernas, essas obras indicam que a imaginação, a razão, a linguagem e o inconsciente, quando combinados livremente, podem viabilizar a abertura de mundos capazes de permitir que o ser sonhe, que experimente sua autonomia, mesmo que somente na instância da linguagem.

Ambas as narrativas descortinam-se, assim, como formalizações possíveis para o gênero romance nas circunstâncias temporais apontadas. Tais formalizações sugerem que a manifestação do romance nesses tempos de crise está atrelada a sua predisposição à mudança, a sua natureza, segundo a tese bakhtiniana, acanônica. Deslocar o foco da busca de sentido para a fabricação de existências ou depositar o sentido no próprio ato de produção desvelam-se alternativas necessárias para o romance seguir narrando em uma época em que sentido e verdade revelam-se finalmente como invenção humana.

Reafirmando, portanto, o caráter acanônico, maleável, do gênero literário moderno por excelência, as obras de Neuman e de Noll dão testemunho de que o gênero romance sobrevive à morte dos grandes ideais que estruturaram sua sociedade gestora, desafiando o estudioso a observar suas transformações e a arriscar atribuir-lhe outras explicações e funções. Arquetetados a partir de uma

⁵⁸ Recordamos que, embora tratem de temas convergentes e veiculem uma visão do mundo equivalente, existem diferenças formais entre as duas narrativas. A obra de Neuman, por exemplo, é linear, não apresenta essa descontinuidade temporal tão sobressaliente na obra de Noll.

consciência que não se dispõe a desvendar conhecimentos que possam apontar vias seguras de realização humana, esses romances não veiculam saberes reintegradores do social e da existência. Ao detectarem e explicitarem contradições sociais e arbitrariedades existenciais, as narrativas não apontam trilhas de superação. Ambas as obras aludem a realidades contraditórias, arbitrarias e desumanas, mediante a presença de narradores-protagonistas que não se adaptam ao social e a seus valores e que, ainda, mostram-se incapazes de fornecer uma síntese anunciadora de uma possibilidade de reintegração social e existencial. Se na letra da música dos *Paralamas do sucesso* presente na epígrafe acima a ausência de possibilidade de uma síntese coletiva e mais humana manifesta-se em uma sequência minimalista de sons o, o, o, o, o..., que, se exprime algo, é a consciência da impossibilidade de transformação, de solução social, nos romances de Noll e Neuman essa impossibilidade está explicitada na presença de narradores protagonistas que, em lugar de se confrontarem com o entorno ou refletirem sobre suas contradições, perseguindo um resultado final, preferem adotar uma postura retraída, narcísica, cínica, e dialogar com a linguagem e com a imaginação ou para abrir mundos possíveis (caso de Neuman) ou para se constituírem autonomamente pelas vias da ficção (caso de Noll).

Rompendo profundamente com um dos principais traços constitutivos do romance enquanto gênero moderno (a busca pelo conhecimento, pela totalidade do ser, pelo sentido da existência), os romances de Noll e Neuman estabelecem, obrigatoriamente, novas estratégias de recepção e requerem outras posturas hermenêuticas. Uma aproximação de ambas as obras que segue os moldes da recepção moderna, essa que busca extrair do plano do simbólico saberes inovadores ou inéditos tanto para fins de entendimento social como existencial, acarretará decepção e desilusão. E tais sentimentos poderão engendrar, por sua vez, a condenação das referidas narrativas, ou por insignificância ou por demonstrarem uma insensibilidade aguda de quem escreve em relação ao(s) outro(s). Elas não visam prioritariamente à transmissão de saberes inéditos para o ser, nem são frutos de um desejo de busca de possibilidades de transformação do social, função indispensável à literatura contemporânea de boa qualidade, segundo críticos como Pellegrini (2008) e Maqueada (2007). Conforme argumenta Lopes Júnior (1991), referindo-se aos processos de recepção estabelecidos pelos

romances de Noll (colocação que pode ser aplicada, também, à narrativa *La vida en las ventanas*), com uma “estratégia de leitura ainda [...] ligada aos modelos do Alto Modernismo [...] não podemos ler a obra de Noll que, da melhor maneira possível, desemboca em águas de outro rio, o da pós-modernidade.”

A visualização do traço mais expressivo desses romances, a saber, seu baixo ou nulo poder de transmissão de conhecimentos restitutivos tanto da existência como do social, engendrará uma indagação que poderá abrir passo para a compreensão das referidas manifestações literárias. A recusa de apontar um saber reintegrador, que poderá concentrar a ideia de impossibilidade, não estaria expressando a mais singela e profunda humildade de quem escreve? Não estariam esses autores, ao não se empenharem na busca de conhecimentos, nem afirmarem saberes anunciadores de superação, declarando sua descida do Olimpo, e, em consequência, reconhecendo e assumindo sua equivalência em relação aos demais homens? Tais questionamentos instalam a suspeita de que o comportamento retraído, narcísico e cínico dos narradores protagonistas, que acarreta a diminuição do potencial comunicativo das obras, poderá ser corolário de um gesto de modéstia ou rendição humana. Moderação típica de seres que, conscientes da morte, poderão chegar a admitir sua equidade em relação aos demais homens, renegando, assim, a possibilidade de exercer voz de comando ou abdicando de uma condição diferenciada e propícia à veiculação de verdades.

Somos levados a suspeitar, dessa forma, que a consciência da morte pode reverberar na produção artística originando obras, como a de Neuman e a de Noll, que, negando-se transmitir saberes restitutivos, viabilizam, conseqüentemente, a liberdade para o outro (o leitor) fazer suas escolhas, construir autonomamente seu próprio horizonte existencial. A nula ou mínima interferência estaria indicando respeito pelo o outro, podendo resultar em uma ferramenta importante para a promoção da harmonia humana. Daquela harmonia fundada pela noção de que todos os seres são iguais (mortais) e que, portanto, ninguém dispõe de uma verdade a qual os demais devem acatar ou se subordinar. Daquela harmonia passível de ser constituída a partir da noção de que a ninguém é dada a possibilidade de gozar de mais direitos ou de ocupar uma posição privilegiada, uma vez que todos os seres, diante da impossibilidade de burlar a morte, se equivalem. Lembrar ao ser a morte, a sua impotência frente ao cosmos, e não afirmar saberes reintegradores, fazeres

constatáveis nas narrativas de Neuman e Noll, são vislumbrados, aqui, como gestos que fazem dos referidos romances expressões simbólicas democráticas, já que essas obras não exprimem superioridade humana.

Sob essa perspectiva, podemos reconhecer o papel humanizante desses romances. Se já não é possível acreditar na existência de um conhecimento último capaz de promover a redenção da humanidade, se a condição mortal do ser é revelada cotidianamente pelos *media*, a forma mais humana de agir seja, talvez, convidar o ser humano a fundar seu próprio mundo, recordando-lhe sua condição mortal. É assim que tendem a operar os romances de Neuman e Noll. Não afirmam nada novo ou reintegrador. Recordam a condição mortal do ser⁵⁹ e produzem mundos que não podem ser tomados como referência, já que seus protagonistas não acumulam experiências, nem aprendem ao longo da narrativa. Em lugar de afirmar a superioridade da literatura, a condição privilegiada do escritor, a sua inquestionável sensibilidade e sabedoria, todas afirmações que determinam ou reafirmam hierarquias, essas obras desmancham os estamentos sociais colocando o leitor na mesma posição do escritor.

Tais romances não deixam a condição, portanto, de mecanismos simbólicos desestabilizadores e sinalizadores de um mundo mais humano, condição determinante para a literatura ser considerada de boa qualidade, segundo Pellegrini (2008) e Maqueada (2007). Desestabilizam, a partir de uma forma diferenciada, distante da forma convencional e moderna. Desestabilizam, revelando o nada, dinamitando o binômio certo-errado e, conseqüentemente, desautorizando a superioridade de certos saberes, ideologias e classes. Desestabilizam, à medida que delegam ao leitor a responsabilidade de produzir sua existência, de criar seus próprios parâmetros, suas próprias verdades. Em suma, desestabilizam, à medida que o literário, o belo, conforme sustenta Vattimo, deixa de ser

⁵⁹ Ao recordarem a condição mortal do ser, esses romances explicitam uma certa afinidade com o romance existencialista ou do absurdo. No entanto, diferenciam-se dessa tendência narrativa. Nos romances de Noll e Neuman, a consciência da morte não corresponde a uma descoberta desvelada por um sujeito que busca um sentido. Constitui uma condição a priori que fomenta o ser a escrever para constituir mundos a partir da escrita ou para se constituir mediante esta atividade. Sendo assim, poder-se-ia argumentar que o romance existencialista estaria muito mais vinculado a um espírito de época moderno, esse que atribui ao sujeito a função de extrair um sentido para a vida, mesmo que o resultado final coincida com o absurdo que brota da constatação do nada. Os romances de Noll e Neuman, em contrapartida, estariam muito mais vinculados a um espírito contemporâneo. A consciência da morte, a constatação do nada já aparece assimilada, mas não bloqueia a inclinação do ser a confeccionar mundos simbólicos, a produzir realidades de linguagem, mesmo sabendo que não aludem a nada, que são materializações da imaginação.

o lugar de manifestação de uma verdade que nela encontra expressão sensível, provisória, antecipadora, educativa, como muitas vezes pretendeu a estética metafísica da tradição. A beleza é o ornamento no sentido em que seu significado existencial, o interesse a que responde, é a dilatação do mundo da vida num processo de chamada a outros possíveis mundos da vida. (VATTIMO, 1992, p. 78).

E deve ser essa dilatação do mundo e da vida produzida pelas referidas obras, cujo corolário é a dissolução da ideia de verdade, a causa do incômodo e do estranhamento gerados, muitas vezes, por elas. A constatação do nada produz desapontamento. Coloca o ser em uma situação de risco, de solidão e de desamparo, situações com as quais o homem lida com dificuldade. Conforme sustenta Feinmann (2008, p. 320), “No hay mayor riesgo que vivir una vida propia, dado que implica un distanciamiento de los otros, asumir una individuación peligrosa, condenada.”. Essa individualização perigosa é assumida por Neuman e Noll, quando, partindo de uma consciência de morte, fazem do romance um espaço de abertura de mundos capaz, unicamente, de lhes permitir sonhar, imaginar, fantasiar, brincar com a linguagem, mesmo sabendo que brincam. Mas a tomada de consciência da mortalidade do ser, que leva tais escritores a produzir uma literatura autônoma em relação ao mundo social estabelecido, desafia o leitor, à medida que lhe confere a liberdade e, simultaneamente, a incumbência de produzir seu próprio horizonte, de sonhar sozinho. Incumbência provocativa e dolorosa, mas que pode dar luz a exercícios autônomos de constituição do eu despojados da pretensão de sobreposição ao outro ou de domínio do próximo. *A morte é [...] comadre*, diz o verso da poetisa Adelia Prado. Ela sinaliza, queiramos ou não, a equivalência de todos os seres.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILAR, G. **Lord, de João Gilberto Noll: la experiencia del despojo**. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/colunistas.asp?id=1959>> Acesso em: 20 jan. 2012.

AMORIN, A. **A identidade esquecida: a experiência do sublime por um narrador pós-moderno**. Disponível em: <<http://www.joaogilbertonoll.com.br/estudos.html>>. Acesso em: 11 fev. 2012.

ARRIBAS, R. A. Alumbramiento, el último libro de cuentos de Andrés Neuman: Un boxeador que baila, un escritor que deja puertas abiertas. **Revista Teína** – Revista Electrónica de Sociedad y Cultura, n. 16, Oct, 2007. Disponível em: <<http://www.revistateina.com/teina/web/teina16/lit2.htm>>. Acesso em: 30 mar. 2009.

ANDERSON, P. Modernidade e revolução. **Novos Estudos CEBRAP**. N. 14, PP. 2-15, fev. 1986.

ARANHA, M. L.; MARTINS, M. H. **Filosofando: Introdução à filosofia**. São Paulo: Editora Moderna, 1993.

AVELAR, I. **Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

AZANCOT, N. **La generación nocilla y Afterpop piden paso**. Disponível em: <<http://www.candaya.com/nocillageneracion.pdf>> Acesso em: 15 jan. 2010.

BAKHTIN, M. **Questões de Literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo, Hucitec, 2010.

BARBIERI, T. **Ficção impura: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003.

BARRET, W. **Irrational Man**. New York: Anchor Books, 1958.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulações**. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. In: _____. **Obras escolhidas. Vol 1**. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____ A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, L. C. (Org.). **Teoria da cultura de massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____ O narrador. In: _____. **Obras escolhidas. Vol 1**. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERMAN, M. Un brindis a la modernidad. In: CASULLO, Nicolás. (Org.). **El Debate Modernidad - posmodernidad**. Edición ampliada y actualizada. (2ª ed.). Buenos Aires, Retórica, 2004.

BIZZOCCHI, A. **Anatomia da cultura**: Uma nova visão sobre ciência, arte, religião, esporte e técnica. São Paulo: Palas Athena, 2003.

BOOTH, W. C. **La retórica de La ficción**. Barcelona: Casa Editorial, 1974.

BÜRGER, P. **Teoria da Vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CAMARGO, Fábio Figueiredo. **A transfiguração narrativa em João Gilberto Noll: A céu aberto, Berkeley em Bellagio e Lorde**. 2007. 149 f. Tese (Doutorado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. 2007. Disponível em: <http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Letras_CamargoFF_1.pdf>. Acesso 10 out. 2012.

CANDIDO, A. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____ **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CARREIRA, S. de S. G. A identidade traduzida em Lord, de Joao Gilberto Noll. **Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades**. v. V, nº. 20, Jan/mar, 2007, p. 72-88.

_____ **A céu aberto: a poética da transgressão.** Disponível em:<
<http://www.joaogilbertonoll.com.br/estudos.html>>. Acesso 10 dez. 2008.

CASTELLO, J. Memórias desmemoriadas. **Jornal Valor**, 20, 21 e 22 set. 2002.
 Disponível em: <<http://www.joaogilbertonoll.com.br/res3.htm>>. Acesso em: 22 jan.
 2012.

_____ **A máscara arrancada.** Disponível em:
 <<http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrev%2011.htm>>. Acesso em: 20 mai. 2009.

CASULLO, N. Modernidad, biografía del ensueño y la crisis (introducción a un tema).
 In: CASULLO, N. (Org.). **El Debate Modernidad pos-modernidad.** Edición
 ampliada y actualizada. (2ª ed.). Buenos Aires, Retórica, 2004.

CHAUÍ, M. **Simulacro e poder:** uma análise da mídia. São Paulo: Perseu Abramo,
 2006.

_____ **Convite à filosofia.** São Paulo: Editora Ática S.A., 1995.

CORDEIRO, S. C. E. **Por vias e desvios:** um panorama sobre o protagonista de
 João Gilberto Noll em suas trilhas contemporâneas. 2008. 115 f. Dissertação
 (Mestrado em Cognição e Linguagem)- Universidade Estadual do Norte Fluminense
 Darcy Ribeiro, Campos dos Goytacazes, 2008.

CRESPI, F. Modernidad: la ética de una edad sin certezas. In: CASULLO, Nicolás
 (Org.). **El Debate Modernidad pos-modernidad.** Edición ampliada y actualizada.
 (2ª ed.). Buenos Aires, Retórica, 2004.

CURRIE, M. **Postmodern narrative theory.** Londres: Palgrave Macmillan, 1998.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo:** comentários sobre a sociedade do
 espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ENCINAR, Á. **Novela española actual:** la desaparición del héroe. Madrid: Editorial
 Pliegos, 1990.

ESLAVA, F. V. Literatura marginal: o assalto ao poder da escrita. **Estudos de**

Literatura Brasileira Contemporânea, Brasília, n. 24, jul/dez., 2004, pp. 35-51. Disponível em: <http://www.gelbc.com.br/pdf_revista/2403.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2011.

FEHÉR, F. **O romance está morrendo?** (contribuição à teoria do romance). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

FEINMANN, J. P. **La filosofía y el barro de la historia**. Buenos Aires: Editorial Planeta, 2008.

FELICES, F. A. Andrés Neuman y su teoría de la narrativa breve: el microrrelato y el cuento. **Tropelias**: Revista de Teoría de la Literatura y de Literatura Comparada, n. 12-14, 2001-2003, pp.5-12.

FERNÁNDEZ VARGAS, V. **La resistencia interior en la España de Franco**. Madrid: Istmo, 1981.

GIORGI, G. **Lugares comunes**: “vida desnuda” y ficción. Disponível em: <http://www.joaogilbertonoll.com.br/Gabriel_Giorgi.pdf>. Acesso em: 08 mar. 2012.

GOMES, R. C. Representações da cidade na narrativa brasileira pós-moderna: esgotamento da cena moderna?. **ALCEU**, Rio de Janeiro, V.1, n. 1, jul/dez, 2000, pp. 64-74. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n1_Renato.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2011.

GOZÁLVEZ, Vicent. Cinismo y sociedad de la información. **Quaderns de filosofia i ciència**, N. 38, 2008, pp. 107-114. Disponível em: <http://www.uv.es/sfpv/quadern_textos/v38p107-114.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2012.

GUMBRECHT, H. U. **Modernização dos sentidos**. Sao Paulo: Editora 34, 1998.

HABERMAS, J. Modernidad: un proyecto incompleto. In: CASULLO, N. (Org.). **El Debate Modernidad - posmodernidad**. Edición ampliada y actualizada. (2ª ed.). Buenos Aires: Retórica, 2004.

HALL, S. **A centralidade da cultura**: notas sobre a revolução cultural de nosso tempo. 1997. Disponível em: <http://www.gpef.fe.usp.br/teses/agenda_2011_02.pdf
Acesso 10 fev. 2011>. Acesso em: 02 fev. 2011.

HEIDEGGER, M. El origen de la obra de arte. In: _____ **Caminos de Bosque**. Madrid: Alianza, 1996.

HERNAN, A. **La idea de la decadencia en la historia occidental**. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1998.

HORIA, V. Introducción. In: KAFKA, Franz. **El proceso**. Madrid: Edaf, 1989.

HUTCHEON, L. **Narcissistic narrative: The metafictional paradox**. New York: Methuen, 1985.

IGLESIA, A. M. de. Los sujetos literarios de la creación biográfica. In: _____ **Biografías literarias (1975 – 1997)**. Madrid: Visor Libros, 1998.

_____ **Autoficción y enunciación autobiográfica**. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--8/html/02560848-82b2-11df-acc7-002185ce6064_24.htm#l_24>. Acesso em: 10 mar. 2010.

_____ **Figuras y significados de la autonovelación**. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/autonove.html>> Acesso em: 12 dez. 2011.

JAMES, H. **El arte de la novela**. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/60666594/El-Arte-de-La-Novela>>. Acesso em: 10 jan. 2009.

JAMESON, F. **Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ed. Atica, 1997.

KORTÁZAR, J. El hispanismo ante España autonómica. In: _____ **14º FORO HISPANICO: Literaturas de España 1975-1998. Convergencias y divergencias**. Amsterdam: Rodopi, 1998.

KUNDERA, M. **El arte de la novela**. Barcelona: Tusquets Editora, 2007.

LADDAGA, R. **Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas**. Rosario: Deatriz Viterbo Editora, 2007.

LASCH, C. **O mínimo eu**: sobrevivência psíquica em tempos difíceis. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1994.

LASTRA, V. Bariloche, de Andrés Neuman. **Arbil**, n. 104. Disponível em: <<http://revista-arbil.iespana.es/revista-arbil/104bari.htm>>. Acesso em: 10 mar. 2009.

LEFEBVRE, H. **Introdução à modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

LISPECTOR, C. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____ **A paixão segundo G.H.**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

LOPES JÚNIOR, F. C. A Questão Pós-Moderna Vista da Periferia: O Caso João Gilberto Noll. **Hispania [Publicaciones periódicas]**. Vol. 74, n. 3, Set., 1991. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01475176655936417554480/p000017.htm#I_21> Acesso em: 02 abr. 2008.

LYOTARD, J. F. ¿Qué era la posmodernidad? In: CASULLO, Nicolás (Org.). **El Debate Modernidad - posmodernidad**. Edición ampliada y actualizada. (2ª ed.). Buenos Aires, Retórica, 2004.

LUDMER, Josefina. **Literaturas postautónomas**. Disponível em: <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>> Acesso em: 07 jul. 2012.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance**. Lisboa: Editorial Presença, 1975.

MAFFESOLI, M. **O instante eterno**: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas. São Paulo: Zouk, 2003.

_____ Da identidade à identificação. In:_____ **No fundo das aparências**. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

MAQUEADA, F. T. B. Acerca de la supuesta crisis de la novela. Muerte y resurrección. El arte de fabular o la necesidad épica de los escritores. In:_____ La resistencia de la novela: XIV simposio internacional sobre narrativa Hispánica contemporánea. 2006, **Anais...** El Puerto de Santa María: Fundación Luis Goytisolo,

2007.

MARTINS, A. de O. Prosa contemporânea brasileira: paradigmas revisitados. **ALCEU**. v.7, n.14, jan/jun. 2007, p. 139-151.

MARX; ENGELS. **A ideologia alemã**: Feuerbach – a contraposição entre as cosmovisões materialista e idealista. São Paulo: Editora Martin Claret Ltda, 2010.

MATHIAS, É. K. **Implicações políticas nas formas discursivas de uma literatura menor**: o caso de João Gilberto Noll. Disponível em: <<http://scholar.google.es/scholar?q=joao+Gilberto+Noll&hl=es&lr=&start=40&sa=N>>. Acesso 20 mar. 2010.

MELLO, R. João Gilberto Noll, a linguagem como experiência. **[Entrevista disponibilizada em 30 de agosto de 2010, a internet]**. 2010. Disponível em: <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/10400>> Acesso em: 29 jan. 2012.

MELUCCI, A. **O jogo do eu**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2004.

MÉSZÁROS, I. **Filosofia ideologia e ciência social**: ensaios de negação e afirmação. São Paulo: Ensaio, 1993.

MIGUEL, S. Patrícia Melo. **[Entrevista disponibilizada em setembro de 2010, a internet]**. 2010. Disponível em: <<http://www.revistadacultura.com.br:8090/revista/rc38/index2.asp?page=entrevista>> Acesso em: 30 mar. 2012.

MORA, V. L. Marina es el lector. **Clarín**, n. 39, mai/jun, 2002. Disponível em: <<http://www.andresneuman.com/criticas2.php>>. Acesso em: 07 mar. 2012.

NAVARRO MARTÍNEZ, E. **La nueva novela española en la última década del siglo XX**. Amsterdam: Universiteit Van Amsterdam, 2002.

NEUMAN, A. **Métodos de la noche**. Madrid: Hiperión, 1998.

_____ **Bariloche**. Barcelona: Anagrama, 2008.

_____ **El que espera.** Barcelona: Anagrama, 2000.

_____ **El jugador de billar.** Valencia: Pre-Textos, 2000.

_____ **La vida en las ventanas.** Madrid: Espasa Calpe S.A., 2002.

_____ **El Tobogán.** Madrid: Hiperión, 2002.

_____ **Una vez Argentina.** Barcelona: Anagrama, 2003.

_____ **El equilibrista.** Barcelona: Acantilado, 2005.

_____ **El último minuto.** Madrid: Páginas de Espuma, 2007.

_____ **El viajero del siglo.** Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2009.

NIETZSCHE, F. **Genealogia da Moral.** São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____ **A Gaia Ciência.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____ **Assim falou Zaratustra.** Madrid: Alianza Editorial, 1994.

_____ **Crepúsculo dos ídolos.** Porto Alegre: L&PM, 2010.

NOGUEROL JIMÉNEZ, F. **La trampa en la Sonrisa:** Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1995.

NOLL, J. G. **O cego e a dançarina.** 2. ed. Porto Alegre: LPM, 1986.

_____ **A fúria do corpo.** 2. ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.

_____ **Bandoleiros.** 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

- _____ **Rastros de verão.** 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- _____ **Hotel atlântico.** 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- _____ **O quieto animal da esquina.** 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- _____ **Harmada.** 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____ **A céu aberto.** 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____ **Canoas e Marolas.** Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.
- _____ **Berkeley en Bellagio.** 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- _____ **Mínimos múltiplos comuns.** São Paulo: Francis, 2003.
- _____ **Lorde.** São Paulo: Francis, 2004.
- _____ **A máquina do ser.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- _____ **Acenos e afagos.** Rio de Janeiro: Record, 2008.

OLIVEIRA, M. P. de. **E a tela invade a página:** laços entre literatura, cinema e João Gilberto Noll. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Fundação Cultural do Estado, 2002.

ORNELLAS, S. **A narrativa subjetivante de João Gilberto Noll.** Disponível em: <<http://www.joaogilbertonoll.com.br/estudos.html>>. Acesso em: 11 abr. 2009.

ORTEGA Y GASSET, J. **La deshumanización del arte.** Madrid: Alianza Editorial, 1994.

PAZ, O. Ambigüedad de la novela. In: _____ **El arco y la lira.** México: Fondo de Cultura Económica, 1976.

_____ **Los hijos del limo.** Barcelona: Planeta España, 1996.

PEINADO, J. C. Yo y Compañía (reseña de la obra “Una vez Argentina”). **Revista de Libros**, n. 88, 2004, p.50.

PELLEGRINI, T. **Despropósitos:** Estudos de ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2008.

PINHEIRO DA SILVA, M. R. Mímesis a contrapelo: ficção e autobiografia nos romances Berkeley em Bellagio e Lorde, de João Gilberto Noll. **Remate de Males**, Campinas, v. 29, n. 2, jul./dez., 2009. Disponível em: <<http://www.joaogilbertonoll.com.br/Mimesis%20a%20contrapelo.pdf> > Acesso em: 10 jan. 2012.

PIRES, M. C. de A. Central do Brasil e Hotel Atlântico: a estética da morte e a fragmentação subjetiva na irreversibilidade da globalização. In: **INVENTÁRIO:** Revista Digital dos Estudantes do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal da Bahia, 6ª ed.. Disponível em: <<http://www.inventario.ufba.br/>>. Acesso em: 30 fev. 2008.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____ **Texto/contexto.** São Paulo: Perspectiva, 1976.

SÁBATO, E. **El escritor y sus fantasmas.** Buenos Aires: Aguilar, 1971.

SANABRE, R. **La vida en las ventanas.** Disponível em: <http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/4667/La_vida_en_las_ventanas/>. Acesso em: 18 fev. 2010.

SANTIAGO, S. O narrador pós-moderno. In: _____ **Nas malhas da letra:** ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

SANTOS, J. F. dos. O tempo em João Gilberto Noll. In: **Signótica**, v.18, nº 1, Jan/jun, 2006, pp.85-100.

SILVA, C. M. da. **Rastros das socialidades:** conversações com João Gilberto Noll e Luiz Ruffato. 2009. 308 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais)- Universidade

estadual de Campinas, Campinas, 2009.

SILVA, R. C. A. da. **Vampiros com dentes cariados: literatura e cinema em João Gilberto Noll, João do Rio e Bram Stoker.** Rio de Janeiro: Editora Ágora da Ilha, 2002.

SSÓ, E. Por trás das elucubrações da crítica. **Zero Hora**, Porto Alegre, 21 ago. 1993. Caderno 2, p. 6.

TREECE, D. Prefácio. In: _____ NOLL, João Gilberto. **Romances e contos reunidos.** São Paulo: Companhia da Letras, 1997.

TRIGO, L.. **João Gilberto Noll. [Entrevista disponibilizada em 25 de setembro de 2008, a internet]. 2008.** Disponível em: <<http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2008/09/25/entrevista-joao-gilberto-noll/>>. Acesso em: 11 jan. 2012.

VATTIMO, G. **A sociedade transparente.** Lisboa: Relógio D'água, 1992.

_____ **El fin de la modernidad: nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna.** Barcelona: Editorial Gedisa S. A., 1995.

VERDÚ, V. Reglas para la supervivencia de la novela. Disponível em: <http://www.elpais.com/articulo/narrativa/Reglas/supervivencia/novela/elpepuculbab/20071117elpbabnar_13/Tes> Acesso em: 15 jan. 2010.

VILLAÇA, N. **Paradoxos do pós-moderno: Sujeito & ficção.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

VOLPI, J. **Mentiras contagiosas.** Madrid: Editorial Páginas de Espuma, 2008.

WATT, Ian. **A ascensão do romance: Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WEBER, Max. **Sociologia das religiões.** Lisboa: Relógio D'água, 2006.

CONTEMPORÁNEA: La resistencia de la novela. 2006, El Puerto de Santa María.
Anais... El Puerto de Santa María: Fundación Luis Goytisolo, 2007.