



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

DO INFORMALISMO À RAREFAÇÃO: *LA MALA VIDA*, DE SALVADOR GARMENDIA E *HOTEL ATLÂNTICO*, DE JOÃO GILBERTO NOLL

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Ivana Ferigolo

**Santa Maria, RS, Brasil
2006**

**DO INFORMALISMO À RAREFAÇÃO: *LA MALA VIDA*, DE
SALVADOR GARMENDIA E *HOTEL ATLÂNTICO*, DE JOÃO
GILBERTO NOLL**

por

Ivana Ferigolo

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do
Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em
Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS),
como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Letras

Orientadora: Prof^a. Ana Teresa Cabañas Mayoral

Santa Maria, RS, Brasil

2006

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

A Comissão examinadora, abaixo assinada,
aprova a Dissertação de Mestrado

**DO INFORMALISMO À RAREFAÇÃO: *LA MALA VIDA*, DE
SALVADOR GARMENDIA E *HOTEL ATLÂNTICO*, DE JOÃO
GILBERTO NOLL**

elaborada por
Ivana Ferigolo

como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Letras

COMISSÃO EXAMINADORA:

Ana Teresa Cabañas Mayoral, Dra.
(Presidente/Orientadora)

Audemaro Taranto Goulart, Dr. (PUC, MG)

Fernando Villarraga Eslava, Dr. (UFSM)

Santa Maria, 23 de fevereiro de 2006.

AGRADECIMENTOS

À minha família, pela compreensão, apoio e ajuda.

Ao meu pai, que embora não estando mais presente fisicamente, faz-se presente em todos os momentos de minha vida, através da imagem alegre, doce, atenciosa e esperançosa, que dele conservo, nitidamente, em minha memória.

À minha avó Ângela, pelo apoio e pelo carinho.

Ao meu noivo Daniel, que sempre esteve ao meu lado nas horas boas e nos momentos difíceis, manifestando apoio, compreensão, dedicação e carinho.

À minha orientadora e amiga, professora Teresa, pelo formidável conhecimento transmitido, pela paciência, respeito e compreensão que me dedicou ao longo deste percurso.

Ao professor e amigo Fernando, pelo respeito e pela atenção que me dedicou, bem como pelo respeitável conhecimento transmitido.

Meus agradecimentos também à banca examinadora da minha dissertação.

À CAPES.

À Patrícia, Beatriz, Lauren, Lia e Ademar, amigos que muito contribuíram para a realização de meus estudos.

Consciente de que a memória é traiçoeira e falha, no intuito de não cometer qualquer ato de injustiça, aproveito estas últimas linhas para agradecer a todos os que estiveram presentes e participaram na minha formação, bem como a todos aqueles que me brindam amizade e carinho.

Sempre é interessante escutar a mensagem dos místicos, sonhadores ou romancistas, porque são freqüentemente sensíveis às forças naturais que secretamente penetram em uma determinada época. Suas criações estão, de fato, adiantadas em relação ao saber estabelecido, mas não são menos congruentes com o que é amplamente vivido na vida social.

(Michel Maffesoli)

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria

DO INFORMALISMO À RAREFAÇÃO: *LA MALA VIDA*, DE SALVADOR GARMENDIA E *HOTEL ATLÂNTICO*, DE JOÃO GILBERTO NOLL

AUTORA: IVANA FERIGOLO

ORIENTADORA: ANA TERESA CABAÑAS MAYORAL

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 23 de fevereiro de 2006.

Neste trabalho, procura-se verificar, através da análise das obras *La mala vida*, do escritor venezuelano Salvador Garmendia, e *Hotel Atlântico*, do brasileiro João Gilberto Noll, quais as possíveis mudanças estruturais e temáticas que o romance vem registrando para representar as experiências humanas contemporâneas. Para tanto, serviram como parâmetros de análise, em ambas as narrativas, a categoria narrador-protagonista, as coordenadas de tempo e espaço, bem como a relação dos protagonistas das referidas obras com estas coordenadas e com as demais personagens. As análises sugerem que o romance vem apresentando um processo de transformação, que coincide com a mingua progressiva da representação de uma experiência, declínio que se registra em *La mala vida* e que se encontra bem acentuado em *Hotel Atlântico*. Isto porque em *La mala vida* a experiência é figurada através dos fragmentos existenciais inerentes à vida do narrador, enquanto que em *Hotel Atlântico* a experiência parece ser nula, pois o protagonista não consegue converter suas vivências em experiência. Assim, conclui-se que, para representar as práticas sociais e humanas da contemporaneidade, o romance parece abdicar de seu principal componente, a representação de uma experiência, e consequentemente tende a não desempenhar mais uma função na existência humana.

Palavras-chaves: Romance, Representação, Experiência.

ABSTRACT

Dissertation of Mastership Science
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria

FROM INFORMALISME TO THE RAREFACTION: *LA MALA VIDA*, OF SALVADOR GARMENDIA AND *HOTEL ATLÂNTICO*, OF JOÃO GILBERTO NOLL

AUTHORESS: IVANA FERIGOLO

ADVISER: ANA TERESA CABAÑAS MAYORAL

Date and Place of Defense: Santa Maria, February, 23th, 2006.

This work aims at verifying through the analysis of the novels *La mala vida*, by Venezuelan writer Salvador Garmendia, and *Hotel Atlântico*, from Brazilian João Gilberto Noll, which are the possible structural and thematic changes the novel has been going through in order to represent contemporary human experiences. To do so, the analysis parameters were the narrator-character category and the time-space coordinates, as well as the relationship between the novel's characters, those two parameters and the other characters in the stories. The analysis made suggest the novel has been going through a transformation process, which meets the progressive diminishing of the representation of an experience, which is registered in *La mala vida* and is very highlighted in *Hotel Atlântico*. This happens because in the *La mala vida* the experience figures through the existential fragments inherent to the narrator's life, while in the *Hotel Atlântico* novel, the experience is non-existent because the protagonist cannot convert its experiences. Thus, it is concluded that, in order to represent contemporary social and human practices, the novel seems to abdicate its main component, the representation of an experience, and consequently it does not tend to have a role in human existence.

Key words: Novel, Representation, Experience.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1 – A ARENA SOCIAL DO ROMANCE: UMA ERA DE SUPERAÇÃO E DE PARADOXOS.....	5
1.1- O romance e sua função existencial.....	10
2- A LEI DO INSTANTE.....	15
2.1 – E o romance?.....	20
3- TRANSFORMAÇÕES SOCIAIS E NOVAS FORMAS DE REPRESENTAÇÃO.....	23
3.1- As duas faces da mudança: alterações no cenário social venezuelano e inovação artística.....	23
3.2- Peculiaridades das formas de representação garmendianas: alguns pareceres críticos	27
4 - <i>LA MALA VIDA</i> : UMA NARRATIVA INFORME.....	31
4.1 – A busca do elo perdido.....	32
4.2- O contato com a rua: uma experiência informe.....	55
4.3- A história: um composto indefinido e fragmentado.....	66
5 - JOÃO GILBERTO NOLL: UM DIVISOR DE POSICIONAMENTOS CRÍTICOS.....	74
6- HOTEL ATLÂNTICO: A VIAGEM DO RETORNO.....	78
6.1- Uma viagem de orientação intuitiva.....	78
6.2- Um narrador-protagonista cindido e intuitivo: a rarefação da experiência narrável....	82
6.3 – A circularidade existencial.....	97
7. UM FECHAMENTO POSSÍVEL.....	110
8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	115

INTRODUÇÃO

O romance, por constituir uma forma de representação, integra um espaço compreendido entre o real e o imaginário, resultando na materialização escrita decorrente de uma forma ou maneira de percepção do real. Adotando este conceito de representação, para estudar uma narrativa se leva em consideração os aspectos históricos e culturais que compõem o imaginário de uma época, ou melhor, que originam uma determinada maneira de percepção e de interpretação do real. Assim, é viável afirmar que o romance, em distintas épocas, pode registrar mudanças, tanto temáticas como formais, a fim de trabalhar as experiências dos sujeitos, já que estas se encontram vinculadas a um imaginário social, político, cultural peculiar a um determinado momento histórico.

Visualizar o romance sob esta perspectiva não implica conferir-lhe um tratamento inédito, inovador, posto que já os formalistas russos, particularmente Tynianov (1976), afirmavam que a série literária se liga às outras séries de uma época como a social, a cultural, a política, etc., indicando, assim, que o estudo de uma obra literária requer a consideração do lugar mental de produção de sentido – o imaginário – que está vinculado, em parte, às condições históricas, políticas e culturais de um dado contexto social.

Além disso, considerar o romance um gênero rígido e invariável não parece ser a atitude mais plausível à medida que as origens desta forma de representação remontam ao surgimento da sociedade Moderna e esta, por se assentar em princípios evolucionistas e progressistas, está em constante transformação e, conseqüentemente, submetida à freqüente renovação de imaginários sociais e culturais. Um olhar atento à ascendência do romance e a sua instituição como gênero peculiar a uma Era fundada e sustentada pela mudança, abre espaço para pensá-lo como um sistema complexo de formas e conteúdos móveis, apto, portanto, a representar as diversas e variáveis experiências dos sujeitos que integram espaços e temporalidades distintos. Neste sentido, não parece pertinente aproximar-se de uma narrativa com conceitos e parâmetros de avaliação pré-estabelecidos, já que estes podem não resultar adequados à compreensão de todas as formas de materialização que este gênero literário assume para representar tanto a “realidade como os conteúdos imaginários que são produto dos desejos, expectativas e

interesses latentes no plano consciente e inconsciente do sujeito social. “ (Cabañas, 2005, p. 9).

É com esta forma de pensar os processos de representação e com este espírito de flexibilidade que se procura abordar e compreender aqui o objeto de estudo que permeia este trabalho e que se arquiteta a partir da análise de dois romances distintos: *La mala vida* (1968), do escritor venezuelano Salvador Garmendia e *Hotel Atlântico* (1989), do brasileiro João Gilberto Noll.

Este trabalho se alicerça na tentativa de investigação das possíveis alterações temáticas e formais que o romance vem registrando para representar as experiências dos sujeitos que integram a sociedade contemporânea, e que partilham, de certo, de um espírito de desilusão originado pela onda de desconstrução de paradigmas da modernidade ou pela negação de algumas premissas que fundamentavam esta organização social. Vale ressaltar que, por estas obras pertencerem a um contexto de produção latino-americano, particularmente Venezuela e Brasil, não se desprezará, no momento da análise, o quadro histórico-social peculiar a estes locais de produção em que se inscrevem as referidas manifestações literárias.

A hipótese base deste trabalho coincide com a suspeita de que o romance vem submetendo-se a um processo de transformação, notável no perfil do sujeito narrador e, possivelmente, nas esferas temporais, espaciais e temáticas, que se manifesta de forma significativa na referida obra de Garmendia atingindo um grau de afirmação em *Hotel Atlântico*, de Noll.

No intuito de justificar a referida hipótese, este trabalho se compõe de sete capítulos, sendo eles: *A arena social do romance: uma era de superação e de paradoxos; A lei do instante; As duas faces da mudança: alterações no cenário social venezuelano e inovações artísticas; La mala vida e um delineamento precedente; João Gilberto Noll: um divisor de posicionamentos críticos; A viagem do retorno; Um possível fechamento.*

No primeiro capítulo se resgatam alguns preceitos de ordem cultural, econômica e social, sob os quais ergueu residência o complexo social da modernidade, a fim de compreender as possíveis influências que as condições histórico – sociais peculiares a esta Era exerceram na origem e na instituição do gênero romanesco. No subcapítulo *O romance e sua função existencial*, busca-se entender, à luz de algumas teorias, como a de Lukács (1975) e de Ferenc Feher (1997), qual a relação existente

entre o romance, como forma de representação, e a natureza existencial do homem moderno.

No segundo capítulo, faz-se uma abordagem dos fatores econômicos, políticos e científicos que, possivelmente, vem desestruturando os pilares sustentadores do edifício social moderno e demarcando o estabelecimento de uma nova Era, a que se tem denominado de pós-modernidade. Além disso, na forma de um sub-capítulo denominado *E o romance?*, busca-se justificar, através das considerações que Bakhtin (1998) direciona ao gênero romanesco, a perduração do romance mesmo face à suposta dissolução de sua sociedade genitora.

A terceira parte integra um conjunto de considerações de ordem política, econômica e cultural referentes ao cenário social venezuelano peculiar a época em que Salvador Garmendia desponta na arte da escritura literária. Este capítulo se caracteriza também pela tentativa de se estabelecer uma relação entre as condições histórico - sociais da Venezuela no período em que Garmendia começa a produzir literatura e as inovações estéticas que sua obra apresenta. O quarto capítulo, por sua vez, concentra a análise da obra *La mala vida*(1968), do referido escritor.

No quinto capítulo deste trabalho, através de algumas considerações críticas referentes à obra do escritor João Gilberto Noll, busca-se explicitar que a produção literária do referido autor, ao evocar julgamentos não só distintos, mas antagônicos, requer, ainda, muito estudo para ser compreendida.

Na seqüência estão dispostas a sexta e a sétima seção deste trabalho, que integram, respectivamente, a análise da obra *Hotel Atlântico* (1989), de João Gilberto Noll e uma possível conclusão edificada através da comparação das análises das referidas obras. Neste processo comparativo serve de parâmetro a categoria literária narrador-protagonista, a qual é o elemento comum operante em ambas as narrativas. Isto porque se busca provar que a problemática do enfraquecimento da esfera reflexiva e racional do sujeito protagonista de *La mala vida* se encontra acentuada e solidificada em *Hotel Atlântico*, fator esse que submete o romance a um processo de modificação, que desemboca na impossibilidade da representação de uma experiência.

Assim, este trabalho resulta, certamente, da tentativa de explicar ou evidenciar que o romance registra modificações formais ou temáticas que podem estar vinculadas, de alguma forma, às condições histórico-sociais de um contexto e/ou de um momento particular, as quais desafiam o crítico e o estudioso à medida

que requerem a elaboração de novos parâmetros de avaliação e a abolição de paradigmas teóricos já estabelecidos e tidos como verdadeiros.

1 – A ARENA SOCIAL DO ROMANCE: UMA ERA DE SUPERAÇÃO E DE PARADOXOS

Se contemplado pelo ângulo de sua procedência, o romance constitui-se como o gênero literário emergente de um contexto social marcado pelo desamparo humano, visto que sua origem remonta à época em que a supremacia divina abandona a dimensão terrena e, conseqüentemente, desarrima os homens que a habitam. As grandes descobertas científicas do século XV não só balançaram como desestruturaram toda uma organização social fundada e sedimentada na crença da existência de uma força divina que regia a conduta dos homens. O eliocentrismo repercutiu nas formas de existência humana e social à medida que pôs em xeque a supremacia terrestre e abalou a convicção da existência de um paraíso pós-vida, cuja conquista, apregoava o cristianismo e acreditavam os homens, dependia estritamente da obediência e do seguimento de leis e dogmas estabelecidos pela esfera divina.

As descobertas da ciência, ao fragilizarem os pilares sustentadores da sociedade medieval, como a crença na eternidade após a morte, não só se instituíram como um espectro de forças capazes de abalar as convicções dos sujeitos da época, mas também abriram espaço para eles vivenciarem sentimentos antagônicos. Por um lado, sendo esclarecidos de que a visão de mundo teleológica geocêntrica configurava-se como fabulação, os sujeitos defrontaram-se com a possibilidade da emancipação dos dogmatismos (o sagrado, o divino) que guiavam suas condutas e circunscreviam suas existências terrenas. Por outro lado, no entanto, diante do descrédito da quimera que sedimentava suas vidas e a sociedade que integravam, os seres humanos experimentaram a angustiante sensação de se encontrarem subjugados por um vazio existencial oriundo da ausência de princípios culturais e sociais sólidos a partir dos quais pudessem extrair a guia de orientação para suas trajetórias existenciais.

Nesse sentido, torna-se viável destacar que a ascensão da sociedade moderna e de seus pilares sustentadores pode ser atribuída, de certo, à fragilização da visão de mundo teleológica geocêntrica, sob a qual se edificava o construto social e simbólico inerente à sociedade medieval. Segundo Octavio Paz (1984), o solapamento de um modelo socio-cultural sempre abre espaço para a ascensão de

novas formas de organização social. Assim, a problemática do esvaziamento existencial, que atingiu profundamente o sujeito ocidental por volta do século XV, instituiu-se, certamente, como um fator determinante na busca de novas explicações e esclarecimentos para o fenômeno do existir humano. O descrédito do arquétipo social e cultural da Idade Média, que, fundamentando-se na crença da existência de um paraíso eterno após a morte, fornecia de antemão uma razão ao fenômeno da existência terrena, abria espaço para a instituição de um novo modelo social que apostava na força humana como vetor de transformação, de dominação e de regulamentação do universo. Segundo o referido autor, “la edad moderna consiste en fundar el mundo en el hombre y la piedra en que se asienta la fábrica del universo es la consciencia.” (Paz: 1976, p. 219). Ou seja, à medida que a supremacia divina e a visão de mundo cristã encontravam-se, de certa forma, enfraquecidas, as forças responsáveis pela regência do universo deslocaram-se da esfera divina para a humana e, conseqüentemente, neste novo momento histórico, o homem passou a ser o responsável pelos rumos de sua vida e sua consciência foi concebida como o agente encarregado de governar o universo. A elevação do homem à categoria de regente do cosmos e a concepção do tempo futuro como o elemento central da tríade temporal e, conseqüentemente, o lapso de tempo orientador da vida dos homens, estabeleciam-se, então, como os principais parâmetros constituintes do arquétipo social moderno, marcando o surgimento e a consolidação de uma nova era.

À medida que a utopia passou a integrar a base do edifício social moderno, afirmando-se como mecanismo condutor da vida dos sujeitos, e a consciência humana assumiu a condição de elemento central e responsável pela conquista do futuro, uma nova concepção de sujeito foi elaborada pelas esferas intelectuais da época. No âmbito da filosofia, Kant formulou um conceito de sujeito correspondente a um ser dotado de uma capacidade (razão) nata de auto-conhecer-se, de auto-controlar-se, de conhecer e dominar o universo, que, a partir de suas experiências, de suas relações com a alteridade, constituía-se como sujeito singular. A intelectualidade moderna, fortemente representada pelos filósofos, concebeu também a existência natural de grandes ideais sociais que integravam a composição subjetiva dos seres humanos. Para Kant, afirma Bicca (1999) existiam ideais sociais pré-concebidos, verdades absolutas, que compunham a razão humana e que atuavam como mecanismos orientadores e reguladores dos atos praticados pelos

homens. *Igualdade, liberdade, fraternidade* (lema da Revolução Francesa) enquadravam-se no conceito de verdade pré-estabelecida, e, conseqüentemente, deviam operar na vida dos sujeitos como ideais sociais a serem concretizados, orientando as práticas dos homens na busca da consolidação da utopia da liberdade e da igualdade de todos os indivíduos. A responsabilidade do sujeito na efetivação destes ideais pré-estabelecidos, que integravam, segundo Kant, a esfera de sua razão, reclamava-lhe uma contínua centralização no alcance destas metas, ou seja, tornava-o um ser determinado pela consciência e pela prática da reflexão. O desvio e o descentramento deste eixo regulador – o das verdades absolutas-, sugere Birman (1998), era encarado pelo imaginário dicotômico moderno como loucura e, portanto, requeria punição. Isto implica dizer que num arquétipo social como o da modernidade, em que a utopia e o progresso instituía-se como as principais diretrizes humanas e sociais, determinando que todas as atitudes do sujeito deveriam resultar na concretização de metas sustentadas em verdades absolutas, não havia espaço para incertezas, enfim, para um sujeito fragmentado, indefinido ou heterogêneo.

Na concepção de Octavio Paz (1984), o paradigma social e simbólico da modernidade constituiu-se através de uma recombinação dos elementos que embasavam o edifício social da Idade Média. A conquista do Éden, que antes se realizava em uma dimensão só acessível após a morte, cujo alcance dependia estritamente da vivência de um presente contínuo, regado pelos dogmas do divino e do sagrado, que garantia, em parte, a estabilidade social na Idade Média, transferiu-se para a esfera de vida terrena. A utopia, substituindo a idéia da conquista de uma eternidade harmônica, passou a fundamentar a vida dos sujeitos, incorporando a suas existências um novo elemento, a angústia. Isso porque, segundo Paz (1984), a perspectiva utópica fundamenta-se na crença de que a realização dos sonhos, das metas elaboradas pelos sujeitos localiza-se em um tempo futuro não delimitado e que o alcance de um objetivo abre espaço, num contínuo sucessivo, para a delimitação de novas metas. A angústia passa a permear a vida dos sujeitos modernos, à medida que o futuro, diante da perspectiva utópica, não se afirma somente como o tempo e o lugar de realização perfeita e inabalável, mas corresponde também a um eterno recomeço, visto que a concretização de uma meta serve de base para o desenho de novos ideais num processo contínuo e inesgotável. Para Paz, na Idade Média, “a eternidade cristã era a solução de todas

as contradições e agonias, o fim da história e do tempo.” (1984, p. 51). Na Idade Moderna, segundo o autor,

Nosso futuro, embora seja o depositário da perfeição, não é um lugar de repouso, não é um fim; ao contrário, é um contínuo começo, um permanente ir para mais além. Nosso futuro é um paraíso/inferno; paraíso, por ser o lugar da eleição do desejo, inferno, por ser o lugar da insatisfação. (...) A terra prometida da história é sempre uma região inacessível e nisto manifesta-se da maneira mais imediata e dilaceradora a contradição que constitui a modernidade. (Paz: 1984, p. 51/52)

A angústia, alojando-se no terreno da consciência humana, espaço onde se desencadeia o paradoxal confronto entre a certeza da finitude e a natureza infinita da visão utópica que atua como mecanismo orientador da vida terrena, passou a dilacerar o homem. A consciência da condição mortal, característica particular do ser humano, ganhou, a partir da consolidação do imaginário utópico, as dimensões de um tormento, à medida que o futuro, ao mesmo tempo em que passava a concentrar as possibilidades de superação, de realização humana e social, guardava uma fatalidade, a morte, enfim, detinha, indiscutivelmente, o componente letal das utopias.

Nas sociedades anteriores, ao contrário, a morte não ameaçava o indivíduo, pois estabelecia a conexão entre a passageira experiência do ser humano pela terra e o reduto eterno. Nesse sentido, morrer significava atingir um repouso inesgotável.

Outra particularidade da sociedade moderna, ligada diretamente à perspectiva utópica que permeia este modelo social, é a instabilidade procedente do princípio crítico que demanda a própria utopia. Para Octavio Paz (1976), por se assentar em uma concepção utópica e progressista e conceber o homem como o dominador e governante do universo, a sociedade moderna sustenta-se pela crítica, pois esta ao se alimentar da incompletude, da imperfeição, das falhas de uma idéia, de um projeto, de um fato ou evento consumados sugere a necessidade de superação, impulsionando a constante busca da inovação e da procura pela perfeição, ingrediente característico da utopia e do progresso. Sendo assim, nada - valores, regras, doutrinas - desta sociedade solidifica-se, tudo se transforma em prol da concretização das verdades absolutas, que, por se afirmarem como utopias, nunca se consomem plenamente. Enfim, como sugere Marx e recupera Bermann (1986), nesta sociedade “tudo o que é sólido se desmancha no ar”.

Sendo o progresso e, conseqüentemente, a transformação, os imperativos da Era Moderna, a revolução foi concebida como a chave das conquistas sociais e,

como bem se sabe, o agente impulsionador e desencadeador da mudança. A história, por sua vez, estabeleceu-se como o painel de projeção dos fatos exemplares e, ao espelhar os grandes feitos humanos e sociais bem como a evolução tanto dos homens como da sociedade, envolvia os sujeitos em um espírito revolucionário, alimentando a crença na possibilidade da emancipação humana. Neste sentido, sob a ótica marxista, a história foi concebida como o motor da humanidade, visto que ao registrar as grandes conquistas dos sujeitos e a sucessiva evolução social, difundia o poder do sujeito na arte de transformar a sociedade, fomentando a busca de novas conquistas, que, por se engajarem na corrente histórica, obedeceriam a um percurso evolutivo inesgotável, cujo fim, coincidiria com a conquista da igualdade de todos os níveis sociais e, conseqüentemente, da plena realização humana.

O grande projeto social da modernidade - o progresso como ingrediente indispensável à consolidação do bem-estar geral num futuro não delimitado- era acometido constantemente pelo desenvolvimento progressivo de outro pilar sustentador do edifício moderno. O capitalismo, modelo econômico em que se sedimenta este construto social, ao se sustentar por um mecanismo de exclusão, já que a ascensão de alguns grupos sociais implica, diretamente, a exploração de outros, promove um acelerado processo de desigualdade econômica, social e cultural. Assim, a vigência do capitalismo abria espaço para os sujeitos experimentarem uma sensação de dúvida, quando não um sentimento de desilusão, visto que alguns princípios da modernidade, como a utopia do progresso, da liberdade, eram constantemente negados pela ação do sistema econômico. A Revolução Francesa, por exemplo, articulou-se, como proposta revolucionária, na busca pela concretização de *liberdade, igualdade e fraternidade*. No entanto, como se sabe, a tomada do poder pela burguesia provocou a aceleração do sistema capitalista e, conseqüentemente, a exclusão e a manipulação das grandes massas exploradas. Assim, parece correto afirmar que o sentimento de angústia e dúvida a que está submetido o sujeito moderno advém da natureza divergente e contraditória dos próprios paradigmas em que se assenta o construto social da modernidade.

O principio progressista, se esquadrihado atentamente, desvela o complexo paradoxo sob o qual se desenha a sociedade moderna. O avanço da ciência, visto pelo imaginário moderno como artefato propulsor tanto da evolução humana como social, ao se sustentar pela superação de descobertas ou invenções,

atua, muitas vezes, através da negação de idéias ou conhecimentos empíricos, tidos, em determinados momentos, como verdades absolutas. O fortalecimento das próprias colunas sustentadoras do edifício moderno, em prol da concretização de algumas de suas premissas, como o progresso e a emancipação humana, desautoriza conceitos e crenças que também integram o arquétipo social da modernidade e atuam na orientação do existir humano. As descobertas de Freud , por exemplo, mostraram que o comportamento humano não é determinado unicamente pelas instâncias da consciência e da razão, colocando em xeque a concepção de sujeito centrado, absoluto e auto-consciente formulada pelos filósofos iluministas. A teoria da relatividade, elaborada por Einstein, abalou a concepção de tempo linear e ascendente em que se fundou a sociedade moderna. A primeira guerra mundial não veiculou o progresso por meio da revolução, mas, contrariamente, desvelou as catástrofes e as carnificinas que a busca do progresso pode provocar. Em suma, o próprio ideal de progresso ou de superação em que se delinea a sociedade moderna a converte em um complexo de contradições, à medida que algumas de suas colunas sustentadoras, como a ciência e o capitalismo, afetam outras premissas que lhe são peculiares, como o ideal de verdade e a utopia do bem-estar geral.

Perante estas considerações, pode-se afirmar que a sociedade moderna erige-se sob um complexo de contradições e “se nutre de paradoxos” (Paz, 1975, p. 51). Os sujeitos que integram esse contexto incorporam, decerto, essas contradições, que parecem se refletir sempre na incompreensão acerca do sentido de suas totalidades existenciais, devido aos princípios orientadores de suas existências serem acometidos pela própria evolução da sociedade. Assim, parece pertinente inferir que a marca principal desta sociedade e dos sujeitos que nela se alojam é o conflito proveniente, certamente, das incertezas que o homem sente em relação ao significado de sua existência.

Frente a estas considerações, a seguir, buscaremos abordar a suposta relação existente entre o contexto de desenvolvimento social da modernidade e a nossa esfera de interesse – o romance. Mais especificamente, tentaremos identificar o vínculo existente entre o romance e as condições existenciais do sujeito moderno.

1.1- O romance e sua função existencial

O romance, gênero literário oriundo de uma sociedade dilacerada por perspectivas antagônicas, por mais fragmentado que se revele, tende sempre a desempenhar uma função existencial. Ao representar os conflitos do eu com a alteridade, provenientes da própria consciência do sujeito moderno em relação a sua condição individual, o romance abriria espaço para o leitor refletir sobre sua própria vida. Segundo Lukács (1975), o sujeito moderno, ao contrário do homem representado na epopéia, não tem certezas sobre o sentido de sua totalidade existencial, visto que se constitui como um indivíduo singular incapaz de desvendar ou conhecer seu futuro. Para o autor, os indivíduos que integravam um modelo social comunitário, sedimentavam suas vidas na crença de que suas trajetórias terrenas deveriam resumir-se ao cumprimento de normas e funções pré-determinadas por forças superiores a eles (o Deus trino, por exemplo, na Idade Média). Assim, não só possuíam de antemão o conhecimento do sentido de suas existências, mas também conseguiam visualizar a totalidade de suas vidas, pois acreditavam que o alcance de um objetivo, como a conquista de um plano superior, dependia estritamente da repetição ou da não violação de um sistema de normas. Estas sociedades eram marcadas, então, por uma aparente estabilidade, à medida que a existência de uma força superior que determinava a vida dos indivíduos não abolia, mas suprimia, segundo Feher (1997) a tensão característica de uma sociedade escravocrata. Os homens viviam em harmonia com a natureza, pois, acreditando na existência da plenitude eterna após a morte passível de ser alcançada pelo cumprimento das normas instituídas pela esfera divina, possuíam um conhecimento formado sobre o sentido de suas existências, embora, quiçá, duvidassem da prodigalidade celestial.

A sociedade moderna, ao contrário, por se assentar na utopia e na idéia de progresso, está submetida à constante transformação e, conseqüentemente, apta a colocar em dúvida a credulidade de conceitos – intelectuais, científicos - e pensamentos, impedindo a consolidação de conhecimentos sólidos e definitivos acerca do sujeito e de seu sentido existencial. A dúvida do sujeito moderno em relação à totalidade de sua existência agrava-se também à medida que o imaginário do qual partilha lhe confere responsabilidade e autonomia pelo seu devir existencial, de forma que sua dimensão de vida futura lhe resulta desconhecida e indefinida. Assim, a relação do sujeito com a alteridade e consigo próprio, ao alicerçar-se em um terreno instável encontra-se continuamente atravessada pela dúvida. Neste

sentido, Feher (1997) afirma que o romance, ao representar um percurso existencial marcado por conflitos, trataria de responder a seguinte pergunta: o que pode fazer o homem de si mesmo? Ou seja, o romance representaria sempre a trajetória existencial de um sujeito singular, que ao possuir autonomia sobre si e sobre seus atos, atinge, ao enfrentar uma série de conflitos com sua alteridade, a fortuna ou a derrota. Em última instância, o romance, por emergir de uma sociedade em que os sujeitos não apresentam mais um conhecimento sobre a totalidade de suas vidas, abordaria as experiências conflitivas dos homens, derivadas de suas próprias condições de seres livres, não submissos a uma força divina superior, a fim de que o leitor, a partir do percurso existencial representado, pudesse indagar sobre sua própria totalidade existencial.

Assim, parece plausível afirmar que o romance, independentemente da maneira como trabalha a perspectiva temporal e espacial, como se configura seu narrador, tende sempre a abordar uma experiência existencial e os conflitos do eu com a alteridade. Nos primórdios do século XX, por exemplo, aparecem romances de fluxo de consciência, que não registram as experiências dos indivíduos organizadas em uma linha temporal linear e cronológica, mas as representam fixadas pelo tempo mental do narrador, que antecede o processo de expressão verbal. Tal fenômeno, cujos grandes exemplos remontam a Proust, Woolf, culminando em Joyce, correspondem, segundo Anatol Rosenfeld (1976), à formalização representativa das novas maneiras do sujeito posicionar-se em relação ao cosmos. Para o referido autor, a concepção de sujeito supremo, puramente racional, dotado de uma visão perspectivica do mundo, sofre alguns abalos frente a certos acontecimentos registrados no final do século XIX e início do XX. A fragilização desta concepção de sujeito repercute, formalmente, segundo Rosenfeld, nas manifestações culturais particulares desta época e períodos subseqüentes. As descobertas freudianas, por exemplo, assinalam que o sujeito não se resume somente à razão reflexiva, que não apresenta total domínio sobre si e sobre o mundo, mas que se erige, como sujeito, através das relações travadas com o outro. Nesse sentido, a concepção filosófica de sujeito que passa a imperar a partir de então vem a coincidir com a de um ser integrado ao universo, despojado de uma razão capaz de decifrar e ordenar o mundo, impossibilitado de organizar sua vida e suas experiências de forma linear. Na opinião do autor, a fragmentação temporal e espacial que o romance passa a registrar a partir de então corresponde às

inovações estéticas que este gênero literário adota para registrar e representar as experiências de um sujeito pensado não mais como razão absoluta e como ente posicionado face ao mundo, mas como um ser unido ao universo, cujo sentido das coisas, de si e do mundo constitui-se a partir das relações que ele estabelece com o outro. Enfim, para Rosenfeld (1976), a dimensão de tempo linear que permeia o romance realista, por exemplo, corresponde à convenção temporal apta a representação das experiências inerentes a um protótipo de sujeito centrado, capaz de, por meio da razão, atribuir significado aos entes, bem como governar sua vida e o cosmos. O truncamento temporal, presente nos romances denominados modernos, formalizaria, por sua vez, a representação das experiências de um sujeito integrado ao universo, incapaz de ordenar sua existência de forma linear e cronológica.

A fragmentação temporal que passa a entremear os processos de representação e que correspondem, segundo Rosenfeld (1976), à nova maneira do sujeito posicionar-se em relação ao mundo, não sugere, contudo, o esmaecimento do romance como representação de uma experiência, dos conflitos humanos e da procura de uma totalidade perdida. A clássica obra de Proust, *Em busca do tempo perdido*, apesar de se sedimentar na estrutura temporal mental do narrador, sustenta-se em uma busca materializada na tentativa de resgatar o passado. Apesar do romance erigir-se a partir do fluxo da consciência do personagem narrador e, conseqüentemente, não representar suas experiências como uma totalidade cronológica e linear, o protagonista busca reconstruir uma trajetória de vida na sua plenitude, reestabelecer, enfim, uma totalidade existencial. Existe, portanto, um fundamento que atravessa este processo ficcional: a representação de uma experiência de vida. Em suma, independentemente do processo de formalização, parece que o romance moderno pauta-se numa busca: representar as experiências humanas, a totalidade de um percurso existencial, a fim de dar uma resposta – positiva ou negativa- acerca do existir humano.

Esse comportamento do romance tende a revelar que este gênero trabalha as experiências de um sujeito que, embora permeado por dúvidas ocasionadas pela constante alteração dos parâmetros fundadores da sua existência, ainda aposta no futuro como lugar de redenção, de realização e, por isto, questiona-se, busca desvendar a totalidade da existência terrena.

Parece, contudo, consenso generalizado no âmbito dos estudos sociológicos, filosóficos, psicanalíticos, etc, que a partir da segunda Guerra Mundial o sujeito vem revelando uma gradativa desilusão em relação ao futuro como tempo de plena realização. Desta forma, a seguir buscaremos levantar o posicionamento de alguns teóricos sobre a referida questão, para, em seguida, verificar se a suposta afirmação de um modelo de sujeito que não organiza mais sua vida em função do devir, vem afetando o romance como gênero e forma de representação.

2- A LEI DO INSTANTE

O enfraquecimento de algumas categorias peculiares à modernidade, como a de sujeito centrado, a da revolução como vetor de transformação da sociedade de classes e como antecedente imprescindível à conquista de paraísos futuros, a da utopia do bem estar-geral como elemento confortador e impulsionador das vivências humanas, que se registrou a partir dos acontecimentos que integraram o cenário político, social e científico nos primórdios do século XX, parece atingir uma dimensão crítica e irreversível após a Segunda Grande Guerra.

Para Christopher Lasch (1984), o referido confronto bélico trouxe a reboque a possibilidade do extermínio futuro. Ao revelar a bomba atômica e as catástrofes massivas conseqüentes da utilização desse invento, tal evento não somente fragilizou a crença no futuro como tempo de plena emancipação humana, como também desvelou a face destrutiva da ciência, concebida, ao longo da Era Moderna, como o elemento impulsionador do progresso. A ciência, que na constituição do imaginário moderno, era pensada como o alicerce do conhecimento, cujo avanço permitiria ao homem desvendar a natureza cósmica e humana e, conseqüentemente, dominar o mundo, passava a revelar uma dimensão canibal, pois os indivíduos viam-se vitimados, engolidos, devorados pela ação de suas próprias invenções científicas.

A guerra, ao provocar a destruição humana em massa, a falência total de muitas nações como conseqüência direta da vigência do modelo econômico capitalista, serviu de base para a irrupção de um sentimento de descrença em relação à possibilidade de realização social e humana, que orientou, significativamente, a vida dos sujeitos ao longo de séculos. Segundo Lefebvre (1969) o sentimento que começava a integrar a esfera anímica da população ocidental no começo do século XX e que se acentuou a partir da segunda metade deste século pode ser traduzido pela “perda das ilusões”, pois os parâmetros universais -o futuro, a utopia do bem-estar - que ancoravam a existência social e individual da população ocidental tendiam ao esmaecimento frente ao aniquilamento da humanidade e a um futuro que, desvelando uma outra face, afigurava-se aterrador.

A crise dos grandes paradigmas da modernidade e a descrença na possibilidade de concretização de um paraíso terreno sofre um agravante por volta

das décadas de 60 e 70 com a explosão dos meios de comunicação de massa que, por meio da informação, passaram a interconectar todos os hemisférios do globo terrestre. Para Gianni Vátimo (1989), os *mass media*, instituindo-se como uma forma de comércio, abriram espaço para a manifestação de diferentes vozes. Segundo o autor, a própria lógica do mercado de informações, ao demandar uma constante ampliação de públicos consumidores, reclama, num processo acelerado e contínuo, a conversão de toda e qualquer matéria em objeto de comunicação e, conseqüentemente, inaugura o rompimento dos limites da cena social e cultural, à medida que traz ao palco das comunicações vozes e, obviamente, culturas que ao longo da modernidade foram escamoteadas em prol da efetivação de uma sociedade monocultural. Veiculando informações inerentes à distintas culturas e espaços sociais, os *mass media*, na opinião do autor, principiam um processo desvelador que, ao explicitar a existência de outros universos simbólicos, coloca em xeque a superioridade, a unicidade, a universalidade da cultura ocidental e da visão do mundo racional a ela associada. Ou seja, ao trazerem para um mesmo plano - o da informação- culturas e visões de mundo antagônicas, os *mass media*, abrem espaço para o sujeito ocidental conscientizar-se de que toda a crença na racionalidade, na possibilidade de transcendência futura não passa de uma elaboração simbólica, de uma fabulação peculiar à cultura e ao pensamento eurocêntrico formulada para orientar a existência dos sujeitos. Assim, pode-se pensar que o resgate e a difusão de culturas que haviam sido soterradas pela tentativa de dominação empreendida pelo sujeito ocidental, viabilizados pelos meios de comunicação de massa, geram um sentimento de descrença na onipotência das premissas da modernidade – a razão crítica e transformadora, a utopia, a transcendência – pois conduzem os sujeitos à percepção de que toda a estrutura de pensamento e de valores em que se sustenta a sociedade moderna afigura-se como uma entre várias outras formas de organização social e simbólica. Ao deparar-se com a presença de múltiplos mundos simbólicos e com várias visões do mundo, o sujeito ocidental, segundo o autor, vem submetendo-se a um processo de conscientização de sua condição de mero mortal e, conseqüentemente, inclina-se a não acreditar nos grandes ideais do pensamento eurocêntrico, como a possibilidade de transcendência futura, a unicidade e superioridade da cultura ocidental, a utopia do bem estar-geral.

Outro fator que vem desautorizando a crença na possibilidade da plenitude terrena tende a coincidir com a consolidação de uma nova fase do capitalismo, o de consumo de massa, cujas origens remontam ao término da Segunda Guerra mundial. Sustentando-se por uma lei que exige a ampliação constante de públicos consumidores, esta forma de capitalismo enreda os indivíduos em um complexo de concorrências, resumindo, em última instância, suas relações sociais e pessoais à mera mercantilização. Os afetos, as regras de conduta esfacelam-se em meio a uma realidade cujo imperativo é a obtenção do lucro, do benefício mesmo que este implique a destruição, a eliminação, o apagamento do outro. Neste contexto de concorrências, a alteridade, segundo Birman (1998) pode ser fitada por dois ângulos distintos, mas que, correlativamente, originam uma mesma experiência existencial, a da reificação humana. O outro pode ser mirado como propiciador do lucro, do gozo, não passando, portanto, de um mero objeto de manipulação, mas também figurar a concorrência e, conseqüentemente, afirmar-se como uma entidade a ser eliminada, superada ou vencida.

Para Birman (1998), a sustentação e a reprodução do capitalismo de consumo de massa depende estritamente da ação dos *mass media*, pois são a publicidade e as imagens por ela veiculadas que, persuadindo os indivíduos da indispensabilidade dos produtos oferecidos pelo mercado, não só geram, mas também garantem o consumo. Neste sentido, para o autor, o capitalismo tardio e os meios de comunicação de massa vêm transformando gradualmente a realidade em um complexo imagético, pois antes de um produto ser comercializado, a publicidade cria e vende uma imagem sobre ele, originando, assim, um imaginário social em que os valores, segundo Beaudrillard (1991) passam a se assentar na cultura do simulacro. Isto abre espaço para se pensar que o modelo de sujeito que adquire valor nesse contexto, e que, conseqüentemente, passaria a integrar o imaginário sócio-cultural dos indivíduos que nele habitam, não seria o ser pensante, reflexivo, crítico, mas o indivíduo dotado de um físico ideal segundo os padrões estéticos e modais difundidos pela mídia e pela publicidade, cuja obtenção dependeria estritamente do uso e do consumo exacerbado de produtos e serviços oferecidos pelo mercado.

Diante da ascensão e da supervalorização da aparência e, conseqüentemente, da configuração de um imaginário social e cultural em que os parâmetros de valoração deslizam do âmbito do ser para o do parecer, originam-se

novas formas de relacionamentos humanos. O imperativo em meio a esta sociedade de imagens, criadas pelos meios de comunicação, a qual Debord (1997) denomina sociedade do espetáculo, é ser reconhecido, é ser notado, é brilhar, mas não através de valores morais, espirituais e sim por meio de uma imagem perfeita segundo os parâmetros estabelecidos pelo mercado e pela publicidade. Assim, de acordo com Birman (1998), o sujeito que se configura a partir desse imaginário constitui-se como um ser exacerbadamente narcísico, que, exaltando a si mesmo, abdica de valores e relacionamentos grupais. O outro é sempre visualizado como um mecanismo que pode lhe promover a ascensão social, o benefício, o reconhecimento, fatores altamente valorizados pela sociedade do espetáculo¹. As relações humanas se resumem, então, a uma constante luta, em que o eu individual tenta sobressair-se através da exploração, ou na terminologia de Birman (1998), da *predação* do outro, ou seja, as relações entre os homens materializam-se através de uma lei pautada no ato de usurpar constantemente a imagem ou a posição social do outro.

Frente a uma realidade em que o futuro tende a revelar-se atroz à medida que carrega a possibilidade de morte em massa, em que as promessas de redenção futura tendem à míngua, em que as relações entre os sujeitos impregnam-se de futilidade e intencionalidade, em que a moral, os sentimentos e os grandes projetos sociais, que uniam os interesses dos sujeitos em prol da concretização de um paraíso telúrico, inclinam-se ao aniquilamento, tendem a se projetarem novas formas de relacionamento com as categorias de tempo e espaço. Em um contexto em que a possibilidade de transcendência terrena parece estar negada, em que o avanço da ciência parece não haver efetivado o sonho de emancipação humana, o sujeito inclina-se ou entrega-se totalmente à vivência do instante sem pensar no futuro, visto que o amanhã vem impregnado de um matiz aterrador. Segundo Jameson (1999), a experiência temporal que está permeando as vivências dos indivíduos neste contexto não se articula em uma concepção de tempo linear e ascendente, em que o futuro é o alvo e o presente é vivido com base nas experiências recolhidas de um passado, mas se materializa pela vivência de infinitos instantes desconectados,

¹ Esta terminologia é utilizada por Debord (1997) para definir a sociedade contemporânea. Para o autor, a sociedade de consumo é uma sociedade de imagens, pois não se comercializam produtos, posto que a venda é desencadeada pelas imagens do produto que a publicidade promove. Neste sentido, segundo este autor, as essências são encobertas pelo espetáculo social criado pelo mundo imagético, de forma que o sucesso social de indivíduo ou produto advém do espetáculo ocasionado por sua imagem.

que expressam a ausência de nexos entre os diferentes momentos vivenciados pelo sujeito. Nesta esteira, Remo Bodei, ao destacar a atmosfera de incerteza e de desconfiança que envolve o sujeito pós-moderno, devido ao futuro mostrar-se imprevisível e até ameaçador, afirma que

Na nossa sociedade, a permanência no presente, às vezes, parece ter um caráter predatório, como se- na incerteza de todas as coisas- o homem buscase vantagens casuais, pelo receio de que situações análogas não voltem a se apresentar. Isso leva, em alguns casos, a conceber a existência individual como uma bricolagem de experiências muito diversificadas, provisórias e sujeitas à revisão. Estamos sempre abertos à irrupção do novo e do imprevisível (...), mas menos envolvidos em projetos de construção do futuro...” (2004, p. 15-16)

Em suma, o tempo que estaria orientando a existência dos indivíduos pós-modernos tende a se constituir como o lapso temporal correspondente à vivência do instante, às vivências de um sujeito que, não apostando mais no futuro como lugar de realização, despoja-se de projetos de vida, não estabelece vínculos afetivos e relações duradouras, mas entrega-se incisivamente e intensamente ao presente temendo que a oportunidade despontada em determinado instante não volte a se repetir. Sendo assim, este sujeito tende a não acumular experiência à medida que, na ânsia de usufruir de todas as chances que o momento lhe oferece, vive o instante sem pensar no porvir, nem olhar para o passado. Assim, o fato de o sujeito contemporâneo reconhecer-se como um mero mortal, conforme destaca Váttimo (1989), sugere-lhe que a única forma garantida de gozar a vida coincide com o desfrutar de todas as ocorrências do aqui e do agora. Daí a emergência, na contemporaneidade, de um protótipo de sujeito que não se agarra em valores morais, éticos e afetivos que possam lhe propiciar realização futura, mas que deixa seus desejos imediatos fluírem, agindo para a satisfação desses.

Nessa esteira de pensamento, Lasch (1984) afirma ainda que a inclinação do sujeito do pós-guerra à vivência do instante presente e à satisfação de seus desejos imediatos e instintivos advém não somente do caráter aterrador que o futuro tende a manifestar, mas também do clima de competitividade e de instabilidade, gerados pelo próprio modelo econômico vigente. Segundo o autor, na economia trans-nacional, peculiaridade característica da forma tardia do capitalismo, a fortuna ou a falência de uma empresa e, conseqüentemente, dos trabalhadores que nela atuam depende de fatores externos, como da relação entre as nações, da alta da moeda, etc.. A boa projeção laboral ou empresarial, além de depender constantemente da eliminação do concorrente, encontra-se continuamente

ameaçada por fatores que fogem ao controle do sujeito trabalhador, causando-lhe um sentimento de insegurança em relação ao seu devir e de impotência em relação a seu destino e ao destino do mundo. Ao integrar esta realidade, o sujeito, conforme Lasch (1984), passa a primar pela vivência do presente, pois sua estabilidade não depende mais exclusivamente dele, mas de forças externas e de concorrentes que a qualquer instante podem usurpá-lo. Em suma, o que afirma o referido autor é que, ao partilhar deste contexto, em que o futuro parece concentrar somente incertezas quando não atrocidades, o sujeito tende a lutar pela sua sobrevivência presente.

A dimensão temporal que vem governando e guiando a vivência dos indivíduos na contemporaneidade pode ser traduzida por uma fração de tempo, corporificada no instante presente, pois o sujeito que vivencia o espírito de desilusão irradiado pela realidade do pós-guerra não almeja, na opinião de Lasch (1984), transcender, nem se questiona a respeito de seu existir, mas se concentra estritamente na vivência do aqui e agora, sem olhar para o passado, nem mirar o futuro, vivenciando, desta forma, o que Jameson (1999) tem denominado de “experiência esquizofrênica”.

2.1 – E o romance?

O romance, conforme se vem mencionando, sempre tratou de representar a trajetória existencial de um indivíduo, para que o leitor – sujeito moderno - despidido de um conhecimento concreto sobre o sentido de sua totalidade existencial, pudesse, a partir do percurso retratado, indagar sobre a sua própria vida. Se o sujeito contemporâneo não vive em função de um futuro, se, como sugere Váttimo (1989), vem adquirindo consciência de sua condição de ser mortal e, conseqüentemente, impregnando-se de ceticismo em relação ao futuro, o romance não estaria perdendo sua função e submetendo-se por sua própria natureza a um processo de extinção?

Observando esta forma de representação sob a ótica de um gênero rígido e invariável, podemos, simplesmente, acatar aquelas opiniões, que ao constatarem uma disparidade entre a suposta natureza do romance e as formas de existência humanas que vinham projetando-se por volta da década de 50, não tardaram em levantar a hipótese da provável morte deste gênero.

Bakhtin (1988), no entanto, afirma que o gênero romanesco, por emergir de uma sociedade que está em constante transformação, e por trabalhar as experiências dos sujeitos que integram essa sociedade, apresenta-se como um gênero “acanônico e inacabado”. A tese bakhtiniana, ao atribuir maleabilidade, tanto formal como temática, ao romance, tende a desautorizar as especulações tecidas sobre o provável desaparecimento do referido gênero literário. Para fundamentar sua afirmação, Bakhtin (1988) recorre aos princípios que participam da constituição dos imaginários da sociedade clássica – berço da epopéia e da tragédia- e da sociedade moderna, contexto no qual o gênero romanesco ascende. Os sujeitos que integravam a sociedade clássica, segundo o autor, acreditavam que o mundo, bem como as regras que determinavam uma forma de organização cósmica ou social, eram concessões divinas e que uma atitude ou uma ação humana atingiam o plano da perfeição se executadas de acordo com a vontade dessa força sobrenatural. Suas vidas terrenas resumiam-se, então, ao cumprimento de uma função ou de uma missão pré-determinada por uma força superior, o que garantia a estabilidade de dito modelo social. Ninguém duvidava das leis e da organização dessa sociedade e, conseqüentemente, todos os homens apresentavam a mesma visão do mundo. Assim, a epopéia, ao representar ações ou feitos exemplares oriundos de indivíduos modelares, reafirma constantemente a visão do mundo peculiar à sociedade da qual procede. A tragédia, por exemplo, ao tratar da representação de um desvio cometido por um sujeito, no final reestabelece uma ordem cósmica ou social, através do castigo a que este sujeito se submete. Os dois grandes gêneros que integraram o espaço cultural desde a antiguidade clássica até a Idade Média, não apresentam variação nem formal nem temática, pois sempre tratam de representar fatos heróicos e exemplares, provenientes de homens considerados modelos, pois praticantes de ações acordes com as proposições divinas. A sociedade moderna, na opinião do autor, por apostar no futuro como lugar de plena realização humana, está submetida à constante mudança de paradigmas, de ideologias, de imaginários. O sujeito moderno não possui, dessa forma, certeza do sentido de sua totalidade existencial, pois se o que lhe motiva a vida é a esperança de um futuro promissor, então, seu existir é sempre uma incógnita, posto que este lapso temporal, por natureza, é desconhecido. Além disso, diferentes ideologias promovem a implosão de distintos imaginários, de distintas formas de se mirar à realidade, tornando heterogêneo o círculo das experiências humanas e, conseqüentemente, variáveis e instáveis os

conteúdos a serem trabalhados pelas formas literárias. Assim, o romance não poderia, segundo o autor, consolidar-se como um gênero fixo, já que, para trabalhar as experiências dos homens, tem de se adaptar constantemente à medida que essas experiências estão sempre ancoradas em uma ideologia, em uma visão do mundo que varia de acordo com a classe social, com o tempo, com o imaginário peculiar a uma época e/ou espaço social.

Nesse sentido, parece que afirmar a morte do romance implica ignorar as transformações que este gênero registrou e vem registrando para representar a diversidade de experiências humanas inerentes a distintas épocas e imaginários. Adotar este posicionamento soaria contraditório também, à medida que nos últimos tempos vem se registrando um aumento não só de publicação, mas de vendagem de obras romanescas. A postura viável diante desta realidade parece recair na busca pelo esclarecimento e pela compreensão das possíveis artimanhas que o gênero vem adotando para seguir existindo em um contexto em que os sujeitos, conforme afirma Lasch (1984), não parecem mais contagiados pela ânsia de transcendência futura, nem preocupados com a compreensão do sentido da totalidade de suas existências.

Frente a essas considerações, a seguir, buscaremos analisar as já referidas obras literárias, a fim de justificar a hipótese que permeia este trabalho. Para tanto, iniciaremos com a análise do romance *La mala vida*. No principiar deste percurso, cujos caminhos parecem estar repletos de desafios, o primeiro passo consiste em apanhar algumas considerações que os críticos literários vêm tecendo acerca da aludida obra e de seu contexto local de produção, a fim de melhor delimitar o objeto de estudo e verificar se os trabalhos críticos realizados podem contribuir para o entendimento do aspecto da obra que interessa explorar e que já foi delimitado na introdução.

3- TRANSFORMAÇÕES SOCIAIS E NOVAS FORMAS DE REPRESENTAÇÃO

3.1- As duas faces da mudança: alterações no cenário social venezuelano e inovação artística

Lançando um olhar atento para os estudos críticos realizados sobre a vasta produção literária de Salvador Garmendia, detecta-se uma tendência de pontos de vista acordes. Todas as opiniões parecem admitir que a obra do referido escritor se singulariza à medida que manifesta inovações, tanto temáticas como formais, para se adequar às novas sensibilidades artísticas emergentes na Venezuela por volta da década de 50, em virtude da nova conjuntura política, econômica, social e cultural que começava a se consolidar nesse país com a derrocada do regime militar do general Pérez Jimenez. Assim, o estudo da literatura garmendiana tende a requerer um conhecimento do entorno social, político e econômico que se projetava, então, na Venezuela para que se possa avaliar as possíveis repercussões desse contexto no âmbito das expressões e das sensibilidades artísticas e, conseqüentemente, literárias que passavam a integrar o espaço cultural venezuelano a partir desse momento.

A derrocada de Pérez Jimenez e a conseqüente queda do regime militar abria espaço, sem dúvida, para a ascensão, ao poder político, de alguns setores da burguesia, classe social essa que começava a se expressar, significativamente, também na esfera econômica. Isto, conseqüentemente, dava bases sólidas para a configuração de novas sensibilidades artísticas que reivindicariam, indiscutivelmente, uma renovação dos padrões estéticos e culturais imperantes até o momento, os quais estavam associados ao gosto peculiar de uma elite expressiva até então. Assim, à medida que a ruptura do sistema político exigia a implantação de uma nova forma de governo e de organização social e cultural, não tardou em se projetar um movimento de renovação política e cultural constituído por distintos grupos de intelectuais, cujas vias de expressão e de discussão foram canalizadas por meio de revistas elaboradas e divulgadas pelos próprios grupos. Entre as principais revistas ganham destaque *Tabla Redonda*, *Sardio* e *El techo de la ballena*, que, embora

apresentando certas divergências de cunho ideológico, político e cultural², manifestavam interesses similares à medida que atuavam fundamentalmente como canais de expressão de idéias que propunham uma renovação, tanto do espectro político, pois primavam pela instalação de uma forma de governo mais flexível que o regime militar, como cultural, já que buscavam romper com os padrões estéticos anteriores altamente assentados em concepções realistas e regionalistas. Ou seja, mesmo não sendo homogêneas as formas dos diferentes grupos posicionarem-se em relação ao sistema cultural vigente até o momento, a necessidade de ruptura com esse paradigma os unia, pois todos

En particular reaccionaban contra la herencia conceptual y estilística hispana y las tendencias nacionalistas y americanizantes por el peligro de que estas cayeran en el folklorismo y el pintoresquismo o se desviarán hacia énfasis historicistas o anecdóticos. De allí que su interés se orientara hacia estéticas europeizantes, hacia la gran literatura anglosajona y hacia el purismo de Borges. En lo político y lo filosófico prevalecía el radicalismo hacia desembocar en el marxismo. La revista *Sardio*, entre 1958 y 1961 condensó estas tendencias y aspiraciones a una revisión del proceso cultural y artístico venezolano. Robles (apud. Liscano, 1976, p.13)

A preocupação destes grupos recaía basicamente no intento de renovação dos padrões estéticos e culturais imperantes até então, que ao tratarem da representação pintoresca de cenários regionais ou citadinos, respondiam estritamente, segundo os intelectuais vanguardistas, a “un dudoso juego de intereses personales, de caprichos y mistificaciones” (Sardio, 1959, p.279), em que os artistas se dedicavam a render “fiel tributo a la cortesía intelectual o a ese otro devorante minotauro del oportunismo político o del bienestar econômico” (Sardio, 1959, p.279). Em suma, os grupos integrantes do movimento de renovação artística e cultural defendiam o estabelecimento de novos parâmetros e tendências estéticas que viessem a responder a um novo gosto cultural que se projetava, em virtude da ascensão política e econômica da burguesia.

Segundo Angel Rama (1975), com a queda da ditadura em 1958, Venezuela se lançava à conquista tumultuosa da modernidade. Em apenas duas décadas este país havia registrado um processo de modernização, que nos contextos europeus levou mais de um século para se consolidar. A ascensão econômica venezuelana, ocasionada pela extração e refinamento do petróleo, desenvolvia novas formas de

² *Sardio*, por exemplo, defendia os valores progressistas da burguesia liberal sob uma ótica humanista de espírito aberto, mas moderado. *Tabla Redonda* aportava-se em um conceito marxista de cultura, admitindo a existência de certa correspondência entre a política, a cultura e a arte. *El techo de la ballena*, por sua vez, ao defender a

vida, novos costumes, uma rápida e explosiva urbanização e o surgimento de uma classe média exacerbadamente consumista. Na opinião do referido estudioso, o efeito ocasionado por estes acontecimentos na esfera artística, corporifica-se na necessidade de se criarem novas formas de expressões estéticas, aptas a responder às novas sensibilidades artísticas e a abordar as experiências humanas que emergiam deste contexto de altas e frenéticas transformações e, conseqüentemente, de valores ainda indefinidos e confusos. Assim, a concepção estética, que os integrantes dos movimentos culturais perseguiam deveria incorporar, tanto no nível temático como no formal, componentes que, entre outras coisas, expressassem, segundo Domingo Miliani (1973), a dramática condição do venezuelano contemporâneo, a cotidianidade ociosa dos bares e cafés da cidade, o enriquecimento fácil, a burocracia urbana, a confusão e inversão de valores éticos, a desmitificação do amor e do sexo.

O retorno dos intelectuais exilados durante o governo militar também resultou determinante para a instauração de um movimento de renovação política e cultural na Venezuela. Ao regressarem a sua terra, esses intelectuais traziam consigo as novas experiências estéticas adquiridas através do contato com as correntes artísticas e culturais predominantes na Europa e América do Norte naquele momento. Nesse sentido, o projeto de restauração cultural e política, que distintos grupos de intelectuais e artistas venezuelanos conduziam por volta da década de 50, certamente recebia influência das correntes estéticas mais em voga na época naqueles centros metropolitanos, como a corrente existencialista de Sartre e o informalismo³.

Salvador Garmendia ajustou-se à ideologia de mais de um grupo de vanguarda. Em um primeiro momento integrou o grupo *Sardio* – de ideologia humanista e moderada- publicando, por meio das edições lançadas por esse grupo, seu primeiro livro: *Los pequeños seres* (1957). No entanto, mais tarde participou de *Tabla redonda* – de tendência marxista, revolucionária e, portanto, de ideologia um tanto divergente à de *Sardio*.

necessidade de renovação artística, adotava uma posição de rebeldia, de anarquismo em relação aos parâmetros estéticos vigentes até o momento.

³ O informalismo era uma tendência artística muito em voga na Europa e na América do Norte, cuja expressividade máxima podia ser visualizada na pintura. Logo passou a figurar também na literatura. Os principais fundamentos da corrente artística informalista consistem na rejeição de posturas teóricas pré-concebidas e, conseqüentemente, a entronização da liberdade e da espontaneidade do vocabulário pictórico, da livre expressão subjetiva do indivíduo, do princípio da casualidade.

A produção literária de Garmendia, além da obra já referida, engloba *Día de ceniza*, *Los pies de barro*, *La mala vida*, *Memórias de Alta Gracia*, *El último lugar posible*, *Doble fondo* e *Difuntos extraños y volátiles*. Juan Carlos Santaella (2005) afirma que a literatura de Garmendia apresenta inovações, se comparada ao que se produzia na fase anterior na Venezuela, tanto no nível estético como no temático, e que tal renovação liga-se ao empenho do autor na busca de mecanismos que pudessem expressar, o mais adequadamente possível, as novas experiências humanas, conseqüentes da modernização e das transformações políticas e econômicas que Venezuela começava a registrar a partir da década de 50, e que viessem a satisfazer, também, a nova sensibilidade estética que agora se projetava no cenário cultural venezuelano. Rama (1975) também ressalta que a renovação literária presente na obra de Garmendia advém de uma necessidade de ruptura com o passado. Ao implementar uma forma de narrar que prima pelo rompimento da linearidade do relato, pela inclusão do degradado, do grotesco no nível temático, Garmendia, na opinião de Rama, estaria aderindo a uma tendência narrativa de cunho informalista e, conseqüentemente, refutando a forma realista de narrar que imperava no cenário cultural da Venezuela empenhada em exprimir artisticamente um universo harmônico e estável.

Além das revistas, os intelectuais e artistas vanguardistas lançavam mão de outros mecanismos de expressão para difundir os ideais propulsores do movimento de renovação político e cultural. No âmbito das artes plásticas, ganha muita relevância a exposição artística denominada *Homenaje a la necrofilia*, que consistiu na exposição de pedaços de carne, que, em seguida, logicamente, atingiram um estado de decomposição. O ato provocou escândalos entre o público, acostumado aos padrões estéticos peculiares à elite cultural vigente até então, ou seja, habituados a um ideal de beleza vinculado a uma concepção de arte mimética, de expressividade folclórica e temáticas rurais. Na opinião do referido crítico, era esta a intenção dos vanguardistas, impactar, mostrar que suas maneiras de conceber a arte estavam cunhadas em um intuito de renovação e, principalmente, na recusa do cultivo da harmonia como ideal de beleza. Essa exposição, *homenaje a la necrofilia*, explicitava, também, segundo Rama (1975), que os princípios artísticos partilhados por este grupo de artistas e intelectuais vinculavam-se a uma concepção de arte sem intuídos de transcendência, de imortalidade, mas susceptível à decomposição,

ao esfacelamento, como a própria carne. Enfim, uma arte terminal ou em transformação.

Sendo assim, tende a ser coerente supor que o movimento de vanguarda, surgido na Venezuela por volta da década de 50, funda-se em uma concepção moderna de arte, visto que os intelectuais fundamentavam suas idéias em um desejo de superação, pois, conforme destaca Rama (1975), não só difundiam novas propostas de representação e de produção artísticas, mas sedimentavam suas idéias na negação e na crítica às formas estéticas que, até então, imperavam no cenário cultural da Venezuela, corporificadas pela corrente realista e regionalista. Adotando um procedimento similar ao de Duchamp, visível em *Homenaje a la necrofilia*, os intelectuais e artistas difundiam a idéia de que a arte se institui como algo comum e finito, despojada de intuítos transcendentais. Assim, parece pertinente pensar que é do confronto entre o impulso de superação, materializado na fundação de um movimento vanguardista, e uma concepção de uma arte terminal que emergem as formas estéticas que vão influenciar ou determinar a produção literária de Salvador Garmendia.

3.2- Peculiaridades das formas de representação garmendianas: alguns pareceres críticos.

O rompimento com a corrente artística antecedente – o realismo mimético e regionalista – ganha forma na narrativa de Garmendia, segundo Rama (1975) e também Naveda (2005), através da técnica do associacionismo livre, do emprego do fluxo de consciência, da adoção de uma tendência surrealista e cubista que o escritor resgata das vanguardas européias do início do século XX.

Para Juan Molina (2005), Garmendia representa seres que perambulam pela cidade, despojados de um intuito de transformação capaz de romper com uma rotina cotidiana de vida. Nesta esteira, Rama (1975) afirma que a obra de Garmendia é afetada por traços do existencialismo, pois os sujeitos representados nestas narrativas não se configuram como seres de ação, mas figuram indivíduos desiludidos, que, envolvidos por uma atmosfera de desencanto, direcionam seus olhares para o lixo em decomposição, para os entulhos provenientes de um estilo de vida consumista. Ou seja, deslocam sua atenção para os aspectos negativos que a modernização promove, demonstrando, assim, vivenciarem a modernidade sem

euforia, mas contagiados por um sentimento de desilusão. Nesse sentido, Ortega (2005) afirma que o processo de escritura em Garmendia está sempre atravessado pelo olhar, este olhar que capta imagens que, por sua vez, vão corporificando o relato e, conseqüentemente, deslocando o eixo da narrativa da ação para a contemplação reflexiva.

Esse olhar, na opinião de Naveda (2005), mostra-se tão minucioso que atinge o patamar de uma descrição realista, por isso, na sua opinião, os romances de Garmendia afirmam-se a partir de uma mescla de vanguardismo e realismo. Para este autor, o referido escritor lança mão de técnicas vanguardistas e realistas para expressar a essência mestiça de uma sociedade que mistura as ruínas de um passado e a modernidade. Mas o espaço e os objetos descritos de forma realista não servem de palco, nem fomentam ou integram, segundo Rama (1975), as ações dos personagens. Esses elementos, contrariamente, aparecem alheios aos personagens ou protagonistas, como se lhes fossem impostos, exigindo que o olhar os desvele, lhes atribua sentido.

A partir dessas colocações críticas, pode-se observar, então, que os sujeitos representados por Garmendia figuram seres terminais, desiludidos, apáticos, que contemplam o caos social e humano, sem intenção de transformar e transcender essa realidade.

Segundo Santaella (2005), o clima de concorrência fomentado pelo capitalismo de consumo, o mundo artificial da cidade, a artificiosidade dos objetos de consumo, o lixo decorrente do consumismo desenfreado, o mundo de imagens elaboradas pelos meios de comunicação, tudo isso misturado à vida noturna dos bares, dos bordéis, fazem parte da modernidade venezuelana. Para o autor, a literatura de Garmendia, ao integrar o cenário cultural que se projeta a partir desse entorno social e econômico, estaria representando as experiências de um sujeito que partilha desse contexto e que estaria se configurando, portanto, como um ser insatisfeito face ao caráter artificial urbano, um ser solitário, desiludido, enfim, um sujeito vitimado por um aglomerado de coisas infortunadas instaladas ao seu redor. A propósito disso, Santaella (2005) afirma ainda que Garmendia, por integrar uma sociedade em renovação, empenha-se na busca de formas estéticas e literárias propícias à representação de um universo físico e espiritual, cuja essência corresponde a um ambiente citadino que começava a adquirir características

violentas, cosmopolitas, uma urbe atravessada pelo medo, pelo consumo, pela concorrência desenfreada.

Neste sentido, as técnicas vanguardistas (surrealismo, cubismo), que surgiram na Europa no intuito de representar os conflitos do homem moderno, e que foram resgatadas por Garmendia, bem como as técnicas realistas, inerentes à tendência narrativa que imperava no cenário cultural venezuelano antes da queda da ditadura, tendiam a não serem suficientes, segundo Rama (1975) para a representação das experiências de um homem desiludido, despedaçado, despido de propósitos transcendentais. Sendo assim, afirma o autor, Garmendia incorpora a suas narrativas a tendência existencialista presente na obra de Camus e Sartre.

Frente a estas considerações de Rama (1975), parece pertinente pensar a obra de Garmendia sob a perspectiva de um pastiche estilístico, de uma mescla de tendências literárias que provocaria a diluição das formas narrativas puras e bem definidas. Face a esse caráter impuro, indefinido do estilo narrativo garmendiano, Rama (1975) recorre a uma tendência estilística da pintura, o informalismo, para abordar e estudar a obra de Garmendia. O informalismo, conforme já se mencionou, é uma tendência artística da pintura, surgida na Europa por volta da década 50, que prima, principalmente, pela livre expressão do artista, rejeitando as posturas teóricas ou estilísticas pré-definidas e a representação figurativa. O informalismo empenha-se na representação da matéria em sua natureza primitiva, como um estado de fluxo contínuo, não deformado pela cultura, ou seja, na arte informalista, a matéria predomina sobre a forma, de maneira que as obras deste estilo não costumam manter uma relação mimética (realista) com o mundo real. Para Rama (1975), esta tendência informalista é incorporada por Garmendia, fazendo-se presente em todos os níveis de sua narrativa: tema, assunto e estilo. No plano temático, o estilo informalista da obra de Garmendia transparece pela fixação do narrador na abordagem “del magma originário, de la lava material que forma el mundo, de los estados coloidales y mucilaginosos que hacen la interioridad de los cuerpos.” (Rama, 1975, p.123). Estilisticamente, segundo Rama (1975), o informalismo se faz presente na obra de Garmendia através de descrições detalhadas, à moda realista, que chegam a deformar pessoas, corpos e objetos, pelo associacionismo livre, que atenta contra a estrutura causal, conferindo um aspecto de desordenamento e confusão ao discurso, pela evocação de imagens e sensações de tempos passados, que se ligam, por sua vez, à imagens e sensações

de outros tempos, sem aviso prévio. Em suma, para Rama (1975), o estilo informalista invade a obra de Garmendia, afetando todos os níveis da escritura, dotando o discurso de um caráter indefinido, semelhante a uma massa fluida.

A partir das opiniões críticas mencionadas, buscaremos aprofundar, através da análise de *La mala vida*, principalmente o aspecto que diz respeito à presença de narradores protagonistas que figuram sujeitos desiludidos, cuja contemplação reflexiva prevalece sobre o nível das ações. Isto porque pretendemos averiguar, através do estudo da referida obra, como o romance se comporta ou quais as modificações que este gênero registra para representar as experiências de sujeitos que não tendem a sedimentar suas vidas na expectativa de transcendência futura, que olham ou contemplam a modernidade, o progresso com ar de desilusão. Em outras palavras, buscaremos verificar como a narrativa se porta quando incorpora, conforme salientam Rama (1975) e Santaella (2005), a seu universo representativo um protagonista que não se configura mais como um ser de ação, que não aposta num projeto de redenção futura como mecanismo de orientação existencial. Pretende-se ressaltar, então, a investigação de tal aspecto, porque, nas posturas críticas consultadas, não se detectou uma reflexão profunda a esse respeito, mas, principalmente porque se busca, neste trabalho, verificar se o romance vem registrando mudanças (e quais) para representar as experiências dos sujeitos da contemporaneidade. Neste sentido, conforme se mencionou, primeiro realizaremos o estudo da obra de Garmendia e, logo do romance *Hotel Atlântico*, pois o objetivo, certamente, é justificar a hipótese que permeia este trabalho.

4 - LA MALA VIDA: UMA NARRATIVA INFORME

La mala vida (1968), de Salvador Garmendia, erige-se a partir do relato das vivências do narrador protagonista correspondentes a um longo dia de trabalho e à noite que sucede ao referido dia. Neste intervalo de tempo, o protagonista anônimo desempenha suas atividades de contador no escritório onde trabalha. No fim de sua jornada laboral, desloca-se para a pousada onde vive, passando antes pelo bar *E/xoco*, local que freqüenta diariamente logo que sai do trabalho. À noite, dirige-se a um clube onde costuma reunir-se com seus colegas de trabalho e outros conhecidos. No entanto, o processo narrativo não se reduz, unicamente, ao relato das vivências do protagonista correspondentes a esse intervalo de tempo e a esses diferentes espaços. A narrativa integra também as experiências vivenciadas pelo protagonista em um tempo já transcorrido, que não são passíveis de serem relatadas sob a perspectiva da fábula, porque não são narradas sob uma lógica linear e causal, nem apresentam qualquer tipo de conexão. Ou seja, na tentativa de organização do universo narrativo, o protagonista anônimo emite seu discurso a partir do tempo presente, no qual se situa no momento da enunciação, mas eventos pertencentes à esfera de seu passado, que não apresentam ligação lógica e causal, são intercalados ao relato sem o seguimento de uma ordem temporal. Dessa forma, em uma primeira instância, a narrativa encontra-se estruturada com base na dicotomia enunciação/enunciado⁴.

Vale ressaltar, porém, que as vivências registradas no passado não são selecionadas de forma voluntária pelo narrador, nem introduzidas no discurso sob o seguimento de uma cronologia temporal, mas parecem descender da memória involuntária do narrador⁵. Elas são intercaladas ao tempo da enunciação

⁴ Ducrot e Todorov (1974) estabelecem uma distinção entre o tempo da escritura e o tempo da história. O tempo da escritura corresponde, na opinião dos autores, ao tempo em que ocorre o ato da enunciação ou da narração e o tempo da história corresponde, por sua vez, a temporalidade própria do universo narrativo evocado. Nesta esteira, Maria Lucia Dal Farra (1978), acrescenta que o tempo da enunciação corresponde ao tempo presente, no qual o narrador se insere ao elaborar o discurso. O tempo do enunciado, por sua vez, refere-se ao tempo da história, ao tempo peculiar aos acontecimentos ou fatos passados que integram o relato e que são evocados pela ação da memória.

⁵ Segundo Chauí (1995), a memória pode manifestar-se espontaneamente, sem a vontade do indivíduo ou através de um esforço consciente quando o sujeito recorre, por vontade própria, à lembrança. Nesta esteira, Benjamim (1989), ao estabelecer a distinção entre vivência (*Erlebnis*) e experiência (*Erfahrung*), afirma que a experiência só se manifesta através da memória involuntária, pois não pertence ao campo da inteligência, da consciência. Integram a memória involuntária conteúdos internalizados inconscientemente pelo sujeito, que estão ligados à uma tradição, ou seja, fazem parte da memória involuntária dados de um passado individual que apresentam ligação com o “passado coletivo” (p.107) e que, portanto, podem ser transmitidos a outros sujeitos. A vivência,

espontaneamente, de forma que o relato vai “formalizando-se” (ou desformalizando-se?) através da técnica do associacionismo livre, que rompe com a linearidade do discurso. Muitas vezes, ainda, o tempo da enunciação tende a colidir com o do enunciado, impedindo que o narrador organize suas experiências de vida cronologicamente. O conteúdo que vai tecendo a narrativa advém, dessa forma, das experiências que o sujeito vivencia durante o intervalo de tempo que compreende o dia de trabalho, seu deslocamento até a pensão e a noite, das imagens que capta nos espaços em que atua e se movimenta, e das lembranças passadas que os distintos fatos vivenciados ou as imagens que capta lhe suscitam.

Diante dessas considerações, ressalta-se que o interesse desta análise recai na tentativa de entender o processo de narração - por que se narra?-, bem como abordar o resultado ou o efeito de um discurso romanesco em que o narrador protagonista tende a perseguir uma meta - relatar e articular suas vivências em uma ordem cronológica ascendente -, que parece estar vedada de antemão pela própria condição subjetiva do narrador. Para tanto, abordaremos a relação do protagonista com a matéria narrativa, com o espaço, com as demais personagens, com os objetos que o circundam e com o tempo.

4.1 – A busca do elo perdido

O narrador de *La mala vida*, conforme se mencionou, não revela sua identidade nominal. Desempenha, na perspectiva do presente da narrativa, as funções de contabilista em uma empresa, cujo nome se desconhece. Menciona, no decorrer de seu relato, a presença de alguns colegas como Clarissa, Stela, Level, Jimmy, Gómez, que ocupam cargos no mesmo estabelecimento em que ele trabalha, bem como o de outras pessoas que fizeram parte de seu passado ou participam de suas vivências presentes como Beltrán, La China, Parrita, Aurora, Montero etc.. É desde o espaço de seu escritório que principia o processo de enunciação, o qual se encontra no seguinte fragmento:

Pues bien, los ojos de la señorita Stela son azules, de un azul desleído e impuro, y ello me hace pensar que vinieron al mundo inoculados de alguna materia corruptible, por lo cual enferman, se degradan y mueren de muerte propia sin abandonar sus agujeros. (...) los ha venido apagando y

por outro lado, alimenta-se da memória voluntária. Corresponde a uma impressão intensa arquivada, de forma imediata e consciente, para algum fim, e rapidamente se desfaz, sendo substituída por outro estímulo. A vivência, portanto, é individual, dispõe de um sentido particular de forma que seu conteúdo não poderia ser repassado a outros.

podriendo, el morbo helado que ataca desde el fondo de la pupila.
“(Garmendia, 1980, p. 7)

As palavras enunciadas pelo narrador, que principiam o processo narrativo, tendem a revelar a ausência de um ponto de referência que venha a se configurar como agente desencadeador desse discurso literário. A expressão *pues bien* constitui-se como um artifício que provoca a impressão de que o início do discurso coincide com a retomada de algum diálogo que fora interrompido. Ou seja, o começo do próprio relato parece não se afigurar como o início de um discurso à medida que tende a se formalizar como a retomada ou a continuidade de uma fala suspendida. Assim, o início deste relato parece exprimir a diluição da forma tradicional e realista de narrar, pautada em uma estrutura precisa e bem definida dotada de começo, meio e fim.

A realidade recolhida pelo sentido visual do narrador, que coincide com a imagem dos olhos de Stela, remete para o esfacelamento da matéria e do ser humano. Esses olhos constituem-se, para o protagonista, sob o signo da degradação, ou seja, a matéria de que estão feitos encontra-se em fase de dissolução. O esmaecimento da matéria obedece a uma lógica natural, pois os olhos morrem de morte própria, vítimas de uma espécie de enfermidade (*morbo*) que, conduzindo-os à deterioração, vai apagando-os, decompondo-os, convertendo-os em matéria amorfa, através de um processo lento e progressivo (*apagando y pudriendo*).

A gradação negativa (*enferman, se degradan y mueren*) indica que a substância focalizada – os olhos-, sob a ótica do narrador, carrega um fado que a conduz à desagregação. Além disso, para o protagonista, o azul dos olhos de Stela se revela impuro, indefinido (*desleído*), ou seja, tende a se diluir, a perder a definição, a não apresentar um aspecto uniforme que possa ser expresso por uma única tonalidade. Assim, a matéria que vai compondo o relato, neste caso os olhos da personagem Stela e a coloração desses, ao se apresentar, sob a ótica do narrador, submetida a um processo de deterioração e de perda das definições, parece estar indicando, conforme sugere Rama (1975), o caráter informalista da narrativa, a tendência em representar a matéria em sua fase primordial, sem uma forma definida.

O presente dos verbos alegam a ausência de distância entre o narrador e o objeto narrado e atuam na caracterização ou na descrição da *señorita Stela*. A

reflexão e a conclusão (*Y ello me hace pensar*) levadas a cabo pelo protagonista no tempo da enunciação derivam das percepções captadas por seu sentido visual, ou seja, a atividade reflexiva do narrador só se manifesta após o contato de seus sentidos com os seres, com os objetos, enfim, com os entes que integram o universo. O narrador tende a se apresentar, dessa forma, como um sujeito unido ao universo da narração, observador e estático e não como um ser de ação, que executa atividades a partir de experiências adquiridas em um tempo decorrido, as quais se armazenam na memória para iluminar as vivências, reger o comportamento e exercer influência nas percepções e experiências do indivíduo no presente. Bérqson (1999, p. 179) afirma que o que caracteriza “um homem de ação é a prontidão com que convoca em auxílio de uma situação dada todas as lembranças a ela relacionadas.”. Ou seja, o sujeito ativo, empreendedor, é aquele que resgata as imagens que pertencem ao seu passado para iluminar suas experiências no presente e esse não é o comportamento adotado pelo narrador ao principiar seu relato, o que nos conduz a pensar que o protagonista –sujeito da representação- não se assoma como um ser de ação, mas pelo contrário, aparece, no primeiro momento, conforme sugere Ortega (2005), como um indivíduo contemplativo, empenhado na arte de olhar.

O início do relato já parece apresentar alguns elementos de significativa importância para a análise desta obra, como a presença de um narrador protagonista que tende a se configurar como um ser de contemplação. Assim, em um primeiro momento, conservaremos o foco da análise no começo da narrativa.

Esta postura contemplativa do protagonista vai afirmando-se no principiar do relato. Deslocando o foco visual de Stela para Clarisa, outra colega de trabalho, o narrador a descreve, ressaltando até o ruído emitido pela sola de seu calçado à medida que ela se desloca pelo escritório. “Clarisa, que también ahora se levanta de su asiento al lado de la puerta, cruza en diagonal con su resbaladizo siseo de suelas empolvadas, y va a inclinarse de codos sobre el pequeño y ordenado escritorio de Jimmy.” (Garmendia, 1980, p.8).

Sendo assim, o princípio do relato parece provocar a seguinte indagação: qual a intenção desse narrador ao iniciar um relato em que o conteúdo advém de uma atividade de contemplação, e que tende a não apresentar um ponto ou uma motivação inicial, conforme sugere a expressão *pues bien?*

A falta de um objetivo concreto e essencial para o desencadear do processo narrativo é reafirmada por um comentário tecido pelo próprio protagonista, o qual revela sua consciência em relação à matéria narrativa, que pode ser abordada por ele.

Advierto de una vez que no poseo ningún motivo deliberado para haber echado a andar mi relato a partir precisamente de Stela (como no sea por el hecho inmediato, acaso dominante en extremo, de ser ella quien se mueve en este momento ante mis hojas); pude haber elegido cualquier otro punto de partida para establecer el impulso inicial y es posible que todo hubiera empezado a moverse al mismo ritmo (Level, por ejemplo, ahora que cambio hacia él la mirada y distingo por fuerza su verruga en la frente) pues a fin de cuentas permanezco aquí, en mi reluciente escritorio gris. (Garmendia, 1980, p. 8)

Conforme já se mencionou, o conteúdo que vai compondo o relato provém do encontro firmado entre o protagonista e os elementos pertencentes a um espaço em um determinado momento. Nesse caso, advém do contato estabelecido entre o narrador e as pessoas do escritório, que atingem sua esfera sensível, pois admite que só pode narrar o que está ao alcance de seus olhos. Se o andamento da narrativa depende exclusivamente das imagens recolhidas por seus sentidos, pode-se supor que o passado, como experiência, poderá se revelar inatingível ao protagonista e, conseqüentemente, ele não acumularia experiência ou conhecimento para ser convertido em matéria narrativa.

O narrador não delimita suas percepções, pois não são seus olhos que buscam Stela, mas ela quem se move na sua frente, exercendo força sobre seu sentido visual. Para Bergson (1999), o indivíduo, embora perceba uma infinidade de coisas, escolhe aquilo que quer perceber, ou seja, ele se detém em objetos que lhe resultam interessantes. A percepção, nesse caso, sempre responde a uma busca do sujeito. Se o narrador de *La mala vida* não seleciona suas percepções é porque não apresenta nenhuma busca que anteceda seu contato com o mundo das coisas, e, conseqüentemente, pode-se supor que ele não dispõe de um ponto fixo pré-existente em sua consciência, que venha a desencadear o processo narrativo, ou seja, o narrador-protagonista não se configura como um ser onisciente, capaz de direcionar sua faculdade perceptiva, em função de seus interesses, de sua razão, anteriormente ao contato com o meio físico. Isto implica dizer que não é o narrador que conduz e organiza o relato dos fatos, mas estes que dão o direcionamento à narração. Em suma, o ato de narrar não está calcado em interesses e metas do narrador, pois ele não parece delimitar a matéria a ser relatada, escolha esta que

possibilitaria a organização linear de seu discurso. Desta forma, como sugere o protagonista, a mudança de foco visual somente ocasionaria um cambio descritivo, mas talvez sem alterar o rumo da narração. Isso conduz a pensar que a posição contemplativa assumida pelo narrador deriva da ausência de uma distância entre ele e o universo representado, aproximação essa que o força a tentar decifrar as coisas que localiza e atribuir sentido a esses entes (seres, objetos) que o rodeiam. Assim, a postura de contemplação que o narrador revela, decorrente do fato de não se encontrar distanciado do universo da representação, seria conseqüência de sua própria condição enquanto sujeito, a de um ser mergulhado no mundo. Segundo Anatol Rosenfeld ⁶(1976), a ausência de distância entre o narrador e o universo narrado corresponde à incorporação, no âmbito da representação romanesca, de um sujeito não mais pensado como um ser divino dotado de uma razão capaz de ditar as normas para o cosmos, de organizar o mundo, ou seja, um sujeito que possui de antemão um conhecimento sobre o universo, mas pensado como um indivíduo unido a mundo, que constrói sentidos a partir das relações que estabelece com o outro. Assim, pode-se pensar que o narrador de *La mala vida* não estaria se configurando como um sujeito supremo, onipresente, conforme pensavam Kant e Descartes. No entanto, parece instituir-se como um ser existencial, unido ao mundo, incapaz, portanto, de obter uma mirada perspectívica do universo representado, por isto só localiza fragmentos de uma totalidade, somente o que está ao alcance de seus sentidos (os olhos de *Stela*, *Level* e *su verruga*).

A falta de argumentos do narrador que venham a justificar o fato de o relato iniciar a partir do registro dos olhos de Stela também remete para a ausência de um objetivo essencial à elaboração da própria narrativa ou à falta de um nó que venha a promover o desenlace do relato. Assim, desde o princípio, o processo de escritura vai sendo envolvido por uma atmosfera misteriosa. Ou seja, existe um narrador que conta coisas, mesmo que estas coincidam apenas com o registro de imagens, mas o seu relato afigura-se, em uma primeira instância, sem motivação explícita e, conseqüentemente, despido de causalidade.

⁶ Para o referido autor, existe um espírito de época (*Zeitgeist*) que revela uma certa dependência das principais esferas de conhecimento e cultura —a ciência, a filosofia, a arte— da sociedade ocidental. No final do século XIX, a decadência da concepção de sujeito cartesiano, razão absoluta, parte do *cogito* e, em contrapartida, a formulação de uma concepção de sujeito ontológica, refletiu-se, segundo o autor, na pintura através da perda da perspectiva e no romance através da ausência de uma distância entre o narrador e o mundo narrado, que originou a técnica do fluxo de consciência e, conseqüentemente, a fragmentação temporal e espacial da narrativa.

Esta indeterminação ou ausência do elemento desencadeador do relato se acentua à medida que o protagonista não apresenta certezas em relação ao porvir da narrativa. A possibilidade do andamento discursivo não ser afetado por uma mudança de foco visual não se sustenta integralmente (*es posible que todo empezara a moverse al mismo ritmo*), ou melhor, não adquire estatus de certeza diante da avaliação do narrador. O que preenche o processo de enunciação até o momento são as incertezas tanto do narrador, como do leitor em relação ao devir do processo de escritura e em relação a sua função e justificativa.

Tais contingências conservam-se durante uma significativa parte do relato, em que o narrador mantém seu foco no presente detendo-se na descrição de seus colegas de trabalho (“Clarisa (...) ahora se levanta de su asiento, cruza la diagonal con su resbaladizo siseo de suelas empolvadas, y va a inclinarse de codos sobre el pequeño y ordenado escritorio de Jimmy.” (Garmendia, 1980, p.8). Referindo os ruídos que se produzem no escritório (“pronto habrá de empezar el ruido atronador de los martillos” (Garmendia, 1980, p.10), bem como seu cargo de contador no clube que frequenta. Descrevendo, ainda, alguns eventos ocorridos nesse espaço e no escritório em um tempo já passado, que lhe vem à mente em forma de lembrança espontânea sem localização temporal e sem respeitar a ordem de ocorrência destes acontecimentos, ou seja, são lembranças que se manifestam por livre associação. Ao observar um conjunto de objetos, na gaveta de sua escrivaninha, que concentra um “borrador gastado, con su brocha de cerdas desflecadas”, (...) “unos cabos de lápices maltratados” (Garmendia, 1980, p.12), que pertenceram ao escritório em tempo já remoto, o narrador relembra aquele antigo ambiente. Só se sabe que se trata de uma lembrança pela presença do verbo no pretérito e pelo uso dos advérbios de tempo. “La disposición de los escritorios sí era otra en aquel entonces (o más exactamente era que aún ocupábamos nuestro local, una casona empapelada y cargada de estucos)” (Garmendia, 1980, 13). Desta forma, o começo da narração coincide com um processo descritivo intercalado por lembranças que vem a tona por livre associação. Ou seja, o conteúdo do passado, ao ser integrado à narrativa, não é organizado linearmente, porque se manifesta sob a forma de lembranças espontâneas, que fogem ao controle do narrador. Além disso, essas lembranças se apresentam sob a forma de resquícios, isto é, sem localização temporal e espacial bem definidas (*en aquel entonces*), não parecendo se materializarem sob a forma de lembranças voluntárias.

O que se observa até o momento é que o referido narrador não parece selecionar a matéria narrativa, nem apresentar motivação que venha a justificar a procedência de seu relato. No entanto, em determinado momento, o protagonista interrompe o processo narrativo e emite uma pista em relação ao objetivo que permeia o seu discurso.

Al llegar a este punto de lo que, usando de cierta benevolencia podría empezar a llamar mi historia, deseo poner en claro de una vez, si esto fuera del todo posible, algunos aspectos comprendidos, según creo, dentro del asunto general.

He llegado a pensar que estas y otras digresiones que podrán presentarse andando el tiempo, si no resultan demasiado extensas, podrían llegar a *promover* (empleo aquí una expresión particularmente grata al Dr. Bello, nuestro jefe de Relaciones Públicas a quien, tal vez, lleguemos a conocer en otro momento) un mejor entendimiento entre nosotros. (Garmendia, 1980, p. 31)

A partir deste fragmento, pode-se inferir que o narrador busca, à luz da consciência, relatar sua história. Para esse objetivo tomar forma e concretizar-se no âmbito do discurso romanesco, faz-se necessária a utilização da memória, para que os fatos relevantes na vida do personagem sejam resgatados e ordenados discursivamente. No entanto, conforme vem se observando, o relato se compõe, em grande parte, das descrições de imagens captadas pelos sentidos do narrador no tempo presente, ou seja, da enunciação, conforme se pode observar no seguinte fragmento em que o narrador descreve o que presencia e vivencia no escritório,

“ Prosigo de lo más tranquilo presenciando el pequeño desbarajuste que nos há invadido, cuando siento una aguda punzada en el costado. Pego un salto, reboto sobre mi abdomen, y al volverme casi tropiezo con la cara de piache, seca y huesuda, de Level. Inclinado sobre mi escritorio (su vieja corbata de rayas azules pendula en mi entrecejo), aún lleva enhiesto el dedo manchado de tinta con el que acaba de escarbarme las costillas.” (Garmendia, 1980, p. 9)

bem como de lembranças passadas que, por não estarem bem determinadas temporalmente, não apresentam nexos lógicos entre si, afigurando-se, conforme destaca o narrador, como meras divagações (*digresiones*). Assim, a condição deste protagonista e sua natureza enquanto sujeito não parecem se firmar a partir da memória voluntária⁷, mas a partir das suas sensações e percepções, que não

⁷Chauí (1995, p. 128.) tende a diferenciar memória voluntária de memória involuntária, salientando que “só guardamos na memória aquilo que possui maior significação ou maior impacto em nossas vidas, mesmo que seja um momento fugaz, curtíssimo e que jamais se repetiu ou se repetirá”. Assim, não são todas as nossas percepções que se registram em nossa memória voluntária, pois esta seleciona, como, também, afirma Bergson (1999), só o que responde as nossas necessidades e interesses subjetivos, ao passo que a memória involuntária registra qualquer imagem, seja real, ou imaginária, mas geralmente sem determinação temporal e espaciais completas e definidas.

necessitam estarem vinculadas por um processo de contigüidade. Neste sentido, uma contradição parece acometer a narrativa. O paradoxo que tende a se estabelecer provém do duelo travado entre a natureza do relato, que vem compondo-se de percepções não selecionadas e lembranças espontâneas, e o objetivo do sujeito narrador. Isto porque, sua meta é contar sua história de vida e para esta se materializar faz-se necessária a narração concatenada de fatos existenciais relevantes.

Ganha destaque também, neste fragmento, a desconfiança que o narrador apresenta em relação à evidência dos fatos. Ele não está certo de que pode esclarecer ao leitor aquilo que deseja (*deseo poner em claro, si esto fuera del todo posible*). Isto sugere que, em seu universo mental, paira uma realidade confusa, indefinida, que seu aparato pensante e reflexivo não consegue discriminar. Embora busque elaborar uma explicação não alcança o patamar do esclarecimento. Este sujeito parece conviver com um conflito: mesmo suspeitando da impossibilidade de separar e organizar de forma lógica e linear sua matéria mental, a fim de concretizar o objetivo que permeia sua empreitada - narrar sua história - ele tenta elaborar um discurso que integre os fatos mais relevantes, as experiências mais significativas de sua existência (*algunos aspectos comprendidos, según creo, dentro del asunto general*).

As digressões, das quais fala o narrador, parecem remeter para os fragmentos da narrativa, para as diferentes descrições, para as lembranças do passado, que não apresentam conexão lógica e que são introjetadas ao discurso aleatoriamente ou quando incitadas por uma percepção presente. Essas divagações parecem representar, assim, o elemento que estrutura (ou desestrutura?) a narrativa, que, por sua vez, estaria correspondendo à materialização escrita do estado mental do narrador, e dos conteúdos captados por sua esfera sensível. Isto se explicita através do paralelismo existente entre a linguagem e a esfera mental do sujeito que narra. Os verbos utilizados pelo protagonista na composição do discurso expressam sempre a incerteza (*he llegado a pensar*). Assim, a linguagem que vai articulando a narrativa parece corresponder à realidade mental do próprio sujeito narrador, que tende a registrar uma incapacidade de separar, ordenar e definir os conteúdos que compõem a massa de sua memória, conforme se pode observar, mais acentuadamente, no fragmento a seguir em que o narrador reflete sobre o fato de contar a própria história.

No es nada fácil contar una historia y mucho menos la propia historia porque uno llega y se pregunta a la mitad, ¿dónde está el asunto verdaderamente?, y de seguro se queda sin respuesta. Sé que hay algo por allí, hacia el fondo; un sedimento que el tiempo se ha encargado de ocultar; una salsa quizás, y su temple, su sabor que por momentos nos hiere las papilas y se va de golpe hacia adentro, impregnando de una vez todas las celdas y cavidades y las regiones húmedas y templadas del cuerpo donde se oculta la memoria, guarda secretos de nostalgia, de viejos latidos. (Garmendia, 1980, p. 93)

O conteúdo, o assunto, que pode gerar sua história e que está guardado em sua memória, materializa-se linguisticamente pela palavra *algo*, ou seja, só pode ser expresso por um termo indefinido, que não fornece os contornos, nem o significado exatos da matéria que poderia dar origem ao relato. Esse conteúdo mental retido na memória não chega a atingir as dimensões de uma imagem ou fato, mas somente se manifesta por meio de sensações (*nos hiere las papilas*), que são peculiares a cada indivíduo e não podem ser contadas como um fato. Assim, parece que o conteúdo, que geraria a própria história do protagonista, constitui-se como uma massa amorfa, que não pode ser relatada a não ser por meio de sensações ou de palavras que remetem à indefinição, a um significado vago, impreciso. O caráter informalista da narrativa, do qual fala Rama (1975), manifesta-se, neste fragmento, no plano da linguagem, e conseqüentemente, no nível do assunto da narrativa, pois os conteúdos que poderiam dar origem à história do protagonista não podem ser materializados, a não ser através de sensações e de uma linguagem imprecisa.

A incerteza do narrador em relação à possibilidade de narrar sua própria história (*He llegado a pensar que estas y otras digresiones podrían ... promover un mejor entendimiento entre nosotros*) parece remeter à função que seu relato poderia desempenhar. Deslocando o foco narrativo para seu interior e adotando um ponto de vista externo ao relato, o protagonista⁸ leva a cabo uma reflexão acerca da própria função de sua escritura, indicando que a tentativa de historicização de sua vida e, conseqüentemente, a formalização do relato, que resulta em um fazer artístico, podem promover um entendimento acerca de si mesmo, mas também entre ele e os leitores. Para Lukács (1975), conforme se vem mencionando, ao relatar a totalidade das experiências de um indivíduo, o romance convidaria o leitor a refletir sobre a sua própria existência. Neste sentido, ao contar sua história e vislumbrar a totalidade de sua existência após o término do relato, este narrador conseguiria obter uma

compreensão em relação a si mesmo e sua narrativa e convidaria o leitor a indagar sobre sua própria vida e, conseqüentemente, a construir um parecer sobre o seu existir. A dúvida que o narrador transparece em relação à possibilidade do seu relato promover um entendimento entre ele e o leitor tende a constituir-se como uma indagação do próprio protagonista em relação à possibilidade do conjunto das vivências que tenta retratar constituir sua trajetória existencial ou sua história.

Ao interromper a narração, através da mobilidade do foco narrativo, para tecer o respectivo comentário, o narrador parece distanciar-se da ação de narrar, averiguar a natureza de seu relato, e, conscientemente, questionar a possibilidade de sua narrativa coincidir com o registro escrito de sua história. Assumindo um ponto de vista externo em relação ao que está sendo narrado, ele passa a ocupar a posição do leitor e do crítico, pois além de refletir sobre seu processo de escritura, ironicamente emite juízo de valor ao afirmar: “Al llegar a este punto de lo que, usando de cierta benevolencia podría empezar a llamar mi historia.” (Garmendia, 1980, p. 31). Desta forma, o narrador tende a desempenhar o papel de um analista. Assim, pode-se intuir que além de organizar uma história, o narrador, adotando uma postura de escritor moderno, pois dialoga com seu próprio discurso, vai tecendo uma reflexão sobre o próprio processo de escritura, enfim, sobre o fato de narrar.

Vale ressaltar que contar uma história implica narrar fatos relevantes, que de alguma forma marcaram ou marcam a existência do sujeito e que, portanto, apresentam uma certa conexão. No entanto, os acontecimentos que integram a vida passada deste narrador, os quais vão sendo incorporados ao relato, coincidem com visitas a prostíbulos, bebedeiras, com o abandono da faculdade e com freqüentes fracassos no âmbito profissional, conforme observaremos em alguns fragmentos que serão analisados a seguir. As atitudes deste narrador sugerem que ele, em um tempo passado, que antecede a seu emprego no escritório, levava uma vida errante, não fazia projetos, não traçava metas a serem atingidas, pois vivia perambulando (visitando prostíbulos, trocando de profissão, bebendo), de forma que suas ações não se apresentavam unidas por um fio condutor. Pode-se suspeitar, então, que as experiências vivenciadas por este narrador não poderiam originar, quando relatadas, uma história, visto que elas tendem a não apresentar conexão.

⁸ De agora em diante, advirto que utilizarei as terminologias *narrador*, *protagonista*, *personagem* como sinônimo de *narrador protagonista*. Quando ocorrer mudança de foco narrativo denominarei o narrador como: *narrador dotado de ótica ou ponto de vista externo*.

No plano da organização discursiva, esta ausência denexo causal entre as vivências do protagonista é garantida pela utilização da técnica do associacionismo livre. Nesta técnica, segundo Rama (1975), a narração dos fatos não é seqüencial e sucessiva. Mas as lembranças são ativadas pela sensação que brota do contato estabelecido entre o narrador e uma determinada imagem. Perante a utilização desta técnica, o discurso não tende a confluir a um ponto definido, mas expande-se e diverge por distintos caminhos, espaços e temporalidades. A utilização do associacionismo livre e seus efeitos de sentido, presentes na referida obra, podem ser constatados no fragmento a seguir, em que o narrador descreve as mulheres de um prostíbulo. O contato com o espaço e com La China, uma das integrantes do prostíbulo, desencadeia a recordação de uma viagem que fez, em um tempo remoto, com um sujeito chamado Santo Villa. Relembra também a imagem de uma casinha, onde costumava se hospedar com La China.

Las mujeres salen dando gritos por todas las puertas. Caen sobre mi, agitando las tetas y los vientres. La China.

Sus dientes menudos y fuertes rechinan en la oscuridad. El agua de jabón va chorreando desde los pechos como una leche clara y espumosa. Sus pezones son higos secos, arrugados, tan grandes como higos cocidos a las carnes. El calor vivo que sale de sus nalgas...

La casita estaba al fondo Del callejón de Monte Piedad. Arriba, la aguja de la capilla de El Calvário, sobresale del espeso follaje del parque. Allí dentro reinaba un olor fuerte y agridulce, un vaho adherente que lo impregna todo que está en cada cosa y tenía algo de desnudez humana, de cuarto de baño que acaba de ser usado, de frascos de tocador, de ollas húmedas e de viejos zapatos. Se oye cantar a los gallos en la mañana y se sentía el resuelto lejano y ronco de la ciudad.

En el automóvil de Santo Villa, fuimos una vez a la playa de Catia La Mar. (...) El también iba al callejón de Monte Piedad, donde se veía con una catira de pelo entre rojo (Sabina), anémica y desteñida, que parecía estar siempre cansada y de mal humor. Ella era amiga de La china (Margó), y algunos sábados se aparecía con Villa en la casita. (Garmendia, 1980, p.68/69)

A descrição de La china é interrompida por uma lembrança pertencente a outra temporalidade, que provoca um corte no discurso. O advérbio *una vez* indetermina o evento no tempo. O contato com o referido espaço lhe traz à lembrança os fatos que vivenciou nesse prostíbulo em outros tempos e essa lembrança, por sua vez, desencadeia a recordação da viagem à praia. Os detalhes essenciais para o esclarecimento de que se trata do mesmo lugar, mas de acontecimentos que pertencem a momentos distintos, são praticamente eliminados, no entanto, a descrição da sensação que o objeto lhe suscita se faz abundante (*um olor fuerte y agridulce, um vaho...*). A presença de verbos no presente e no passado sem que o narrador esclareça que freqüentava esse mesmo lugar em um tempo já

remoto, imprimem ao discurso um efeito de diluição, pois a linearidade do relato é rompida. A coordenada temporal triádica (passado, presente e futuro) anula-se na mente do protagonista, à medida que o narrador se encontra mergulhado no contexto de onde parte a enunciação, de forma que as lembranças que lhe vem à tona não obedecem a uma ordem cronológica, já que emergem incitadas pelas percepções e vivências pertencentes a esta temporalidade presente, na qual o protagonista se situa no momento da enunciação. Assim, a diluição das coordenadas temporais, no que concerne à organização das recordações passadas, já que no ato da enunciação a narrativa corre para o futuro, a eliminação das referências espaciais, que assessoram no esclarecimento dos acontecimentos, vão dissolvendo, em parte, a linearidade do discurso e convertendo-o em uma mistura de eventos. Uma vez que o relato é emitido pelo protagonista, pode-se inferir que ele registra a diluição da memória voluntária e da capacidade de ordenar os acontecimentos, pois o discurso se materializa através do associacionismo livre, ou seja, deriva do fluxo de consciência, que responde, segundo Rosenfeld (1976), à representação das experiências de um sujeito que se encontra unido ao universo, que não consegue, portanto, obter uma visão perspectívica do mundo e ordenar sua existência em uma linha temporal que reúne, de forma causal e cronológica, passado, presente e futuro. Assim, o romance vai urdindo-se a partir da materialização escrita das lembranças do narrador que irrompem sem prévio aviso, das imagens que o narrador capta e dos fatos que vivencia no presente – tempo da enunciação-, bem como das sensações que estas imagens e as lembranças involuntárias lhe suscitam.

O caráter descontínuo do relato alcança maior expressividade em um fragmento em que o narrador está no bar El xoco, que costuma freqüentar todos os dias quando sai do trabalho, e vê sua mãe e a máquina de costura em um recanto desse estabelecimento.

El bar se ha ido poblando desde a poco. (...) Hay gente sentada en la barra; (...) Otros semblantes tranquilos, negligentes (...) rodean algunas de las mesas. Estas, al igual que el resto del maderaje del decorado (...) tienen esta pátina rústica que choca, en su escueto artificio de mesón de viñeta, con el aspecto demasiado veraz, crudo y recargado de las personas.

Me levanto ahora, rodeado por una especie de esplendor voluntario que me alijera y me llena de dicha y de deseos. Voy hacia este rincón con hamacas de telaraña y una sombra de polvo sobre la capa de abestina rosada – el redondel de grasa late suavemente-, donde reposa la máquina de coser de mamá que nadie usa ahora y está toda cubierta de cáscaras tostadas y crujientes y unas cavidades de hueso que se adentran como pequeñas tuberías en la madera.

Desde el suelo puedo verla de espaldas, rígida en su silla de suela, el pelo negro suelto como una larga mancha cenicienta sobre el respaldo. (Garmendia, 1980, p. 45/46)

As imagens (a máquina de costura e a mãe) pertencentes a um tempo transcorrido e indefinido afloram à memória do narrador para satisfazer um esplendor de desejos que o contamina no âmbito do presente. O passado não se materializa, nem é recolhido pela memória voluntária. À medida que é deslocado dos referenciais temporal e espacial de origem e introjetado ao discurso, este evento passado afigura-se como reinvenção. Ao entrar em contato com o ambiente do bar, uma lembrança do passado lhe vem à tona e é integrada a esse contexto, convertendo o recinto em um lugar imaginado. O passado se presentifica, indicando que o narrador configura-se como um sujeito inclinado à vivência do momento, cujo passado não apresenta outra finalidade a não ser preencher um desejo momentâneo ativado por suas percepções. Ou seja, a lembrança, não parece esclarecer nem orientar a existência (conjunto de pensamentos, ações, posicionamentos, decisões) do sujeito que narra, mas ao ser readaptada ao presente tende a satisfazer um desejo, a preencher o vazio existencial, que a atmosfera do bar lhe provoca. A presentificação do passado perfaz a lacuna, o sentimento de solidão que, paradoxalmente, o grande número de pessoas – que se tratam com indiferença, pois são *negligentes, crudas* - lhe transmitem. Ou seja, a incorporação do passado ao presente, através da imagem da mãe, preenche o vazio que a presença física das pessoas, corpos que não sentem a presença do outro, posto que se olham com indiferença (*negligentes*), lhe provocam. Assim, além do associacionismo livre, que rompe com a linearidade discursiva exigida por uma narrativa que ambiciona historicizar a vida do protagonista, a imaginação do narrador, que provém da adaptação da lembrança ao contexto temporal e espacial do presente, para satisfação de uma necessidade do sujeito que narra, impede a ordenação sucessiva dos fatos. Enfim, parece que a impossibilidade de trocar experiências com as pessoas, já que estas não sentem a presença dos outros, sendo, portanto, consideradas pelo narrador como *crudas y recargadas*, levam o protagonista a recolher-se a seu interior e vivenciar uma situação existencial agradável, mas imaginada mentalmente, fator este que vem a romper com a linearidade do relato, pois o tempo que passa a alicerçar a narrativa corresponde ao tempo mental do narrador.

Em um intento interpretativo poder-se-ia pensar que a realidade representada, que concentra o ambiente do bar, o silêncio e a indiferença das pessoas, a falta de interação entre elas, estaria correspondendo à formalização artística das condições existenciais que estariam se configurando a partir do processo de modernização a que se submetia Venezuela em torno da década de 50. O romance ao trabalhar estas experiências de vida, derivadas das novas condições sociais, estaria incorporando ao processo de representação um sujeito solitário figurado, em *La mala vida*, pelo protagonista, que ao vivenciar o vazio provocado, paradoxalmente, pelo acúmulo de pessoas desconhecidas nesses ambientes urbanos, recolhe-se a seu interior e, numa tentativa de retorno ao passado, por meio de lembranças, reinventa uma condição de vida, um cenário dotado de esplendor familiar e afetivo. A narrativa, ao trabalhar estas novas experiências, estaria destinada a perder a linearidade, pois ao abordar as condições existenciais de um sujeito que, para fugir do conflito provocado pelo vazio de não ser notado, imagina ou cria uma realidade a partir de seu universo mental, estaria destinada a fundir, discursivamente, passado, presente e futuro.

Frente à natureza imaginativa deste protagonista, o conteúdo que dá luz à narrativa perde seus contornos reais. A possibilidade de narrar sua história, de forma realista, compromete-se, pois a própria realidade por ele vivenciada, enfim, a matéria do relato, corresponde, em boa parte, a sua realidade mental. Como poderá organizar os conteúdos de forma concatenada se lembrança e vivências presentes se fundem, originando uma terceira realidade a qual Rama (1975) caracteriza como informalista, à medida que se forma a partir da fusão de elementos do passado e do presente? O sujeito da narração não parece apresentar, desta forma, condições para contar sua história de maneira realista, ou não tende a apresentar uma história de vida para contar, pois parte de suas vivências figuram como imaginação de sua mente. As coordenadas temporais e espaciais se diluem na mente do narrador e sem estas categorias opositivas ele não consegue separar, selecionar, organizar e, conseqüentemente, relatar as vivências que constituiriam sua história de vida. Assim, o modelo realista de narrar se dilui, originando um novo estilo narrativo, que ao condensar passado, presente e futuro, converte-se, paradoxalmente, em uma forma disforme de representar a realidade, estilo este que Rama (1975) define como informalismo na literatura.

Os acontecimentos do passado, quando não se apresentam alterados pela imaginação do narrador, revelam-se enfraquecidos e incompletos. Ao lembrar os acontecimentos referentes à redação da revista em que trabalhou juntamente com Parrita, Beltrán, Dom Pepe e Yturiza, o protagonista afirma: “Es cierto, sí, yo mismo me sorprendo ahora al escribirlo: trabajé en aquel tiempo en una redacción: la redacción de una revista de la cual, hoy por hoy, nadie debe acordar-se.” (Garmendia, 1968, p.145).

A expressão *es cierto* e o advérbio *sí*, conferem certa credibilidade à lembrança, mas a marca temporal (*en aquel tiempo*) indetermina o fato recordado no tempo. Além disso, não aparece uma precisa definição da revista, pois esta é resgatada sob o signo da indeterminação (*una revista*). Pode-se dizer, então, que, mesmo existindo e sendo recolhidas pelo narrador, as lembranças se apresentam incompletas, ocultando a possível relação existente entre uma vivência e outra. Desta forma, a lógica causa e efeito não se faz presente no discurso e, conseqüentemente, a linearidade do relato é rompida.

Essa diluição da linearidade do discurso encontra-se acentuada neste fragmento, pela forma como o narrador começa a compor o parágrafo, que relata essa lembrança. A expressão *es cierto*, tende a passar a impressão de que o protagonista está retomando a narração deste fato, sugerindo que em algum momento impreciso ela fora interrompida. Assim, a forma realista de narrar, caracterizada por apresentar início, meio e fim, vai se diluindo e o discurso, por sua vez, vai incorporando um aspecto informe, escorregadio.

A incompletude das recordações é admitida pelo próprio narrador, que em determinado momento alerta o leitor a respeito do conteúdo de suas reminiscências.

Debo aclarar que mis recuerdos no son muy completos (...), pues ellos deben formar parte de esos lapsos indefinidos, que se van acumulando como cajas medio vacías en los blancos de la memoria, sin poseer vínculos aparentes con otras piezas más sólidas y mejor terminadas.” (Garmendia, 1980, p. 110)

O narrador não somente reconhece lucidamente o caráter fragmentado de suas recordações, mas também explicita o esvaziamento de sua memória, pois afirma que ela se configura como espaços em branco (*los blancos de la memoria*). Sendo assim, este sujeito não está apto a recordar seu passado na sua completude, posto que seu conteúdo mental se compõe de interstícios desvinculados uns dos outros (*lapsos indefinidos, sin vínculo con otras piezas*). Ou seja, as imagens que o

narrador armazena na memória não se encontram unidas por um nexo, talvez por um desejo subjetivo, mas se apresentam incompletas e desconectadas (*cajas medio vacías*). Tal realidade mental pode derivar da natureza de um sujeito que vive instantes isolados, de forma que as lembranças não apresentam ligação causal e lógica, ou ser conseqüência da incapacidade do narrador em recordar os fatos na sua integridade. Assim, ao relato, fruto de um sujeito cujas lembranças se constituem como fragmentos de vivências desconcatenadas, só lhe resta, enquanto matéria narrativa, a descrição das ações que o protagonista realiza no momento presente (neste caso, o trabalho no escritório e seu deslocamento até a pensão onde vive), a descrição das imagens, que seus sentidos captam nos distintos instantes e espaços, e das sensações que estas imagens lhe suscitam, bem como o registro de recordações incompletas, desconectadas ou imaginárias, que se manifestam por meio de lembranças espontâneas. Trabalhando essa matéria, a narrativa perde a linearidade e a causalidade típicas de um relato realista, convertendo-se, conforme sugere Rama (1975), em um discurso informalista, despojado de causalidade.

Sendo composta de conteúdos que não obedecem a uma lógica linear, nem causal, posto que não passam de descrições, de sensações e de lembranças espontâneas e incompletas, a narrativa se desestrutura, apresentando cortes, que refletem a própria inconexão da vida do protagonista. Isto pode ser observado no fragmento a seguir, em que o narrador está contando como conheceu o bar El Xoco.

En una de estas tardes al pasar frente a Santa Teresa, entre tantas cosas que uno puede ver por allí distinguí el letrero de un bar:(...) el Xoco. (...) Un hombrecito de aspecto ridículo que estaba acomodado a la barra canturreando un aire de zarzuela, me miró por sobre sus lentes opacos y compuso una sonrisa idiota que como.... (...)

Oigo dar las diez en un reloj cercano; es una campanada redonda y grave que suelo oír en las madrugadas golpeando en el silencio: una enorme gota que cae y expande largas espirales sobre un líquido espeso. El sueño la captura, la guarda en sus espacios, la tiene congelada a mitad del descenso y de pronto la suelta, la deja caer y sonar a siglos de distancia de su compañera. Despierto, la primera claridad del día ha entrado al cuarto. Hay roídos perezosos en la cocina. Mi vejiga hinchada palpita. ¿Iré por fin al Club esta noche? Me tienta la irrealidad lejana de la calle. Mi piel se ha enfriado totalmente. Me siento a mitad de la cama y apoyo el mentón en las rodillas.

... una forma de miedo, a la vez azarosa e indefinida como lo era todo entonces, o como creo recordarlo desde acá, veinte años después como en los folletones.

Cuando me quedaba solo en mi cuarto, en las horas vacías de la siesta, mis ojos vagaban sin objeto por las formas de un mobiliario de pensión o unas encallecidas paredes, y en ellas manchas y peladuras cobraban un sentido amargo e ilusorio, bajo la fuerza de la mirada que atacaba la capa de la pintura. (Garmendia, 1980, p. 220- 221)

O relato de um fato passado, que o narrador leva a cabo desde seus aposentos, referente a seu primeiro contato com o bar que costuma freqüentar todas as tardes quando sai do trabalho é interrompido, ficando suspenso no interior do discurso. A badalada do sino, ao atingir o sentido do narrador, promove um corte no relato, pois o narrador passa a registrar sua percepção presente. Essa percepção muda o percurso do relato, pois o protagonista passa a transcrever, sob a forma de uma experiência onírica, a sensação (*Una campanada redonda y grave*), que o ruído do sino lhe provocava nas madrugadas. Afirma, ainda, que seu sono recolhia o som emitido pela badalada e o armazenava, para manifestá-lo, de repente, em outros momentos. O fragmento apresentado indica que o protagonista não se institui como um sujeito puramente racional, mas é influenciado e guiado, também, pela esfera sensitiva, que, captando imagens e sons que circunscrevem o ambiente em que ele se encontra, afeta sua memória ativando suas recordações. Sendo, assim, o andamento do relato passa a ser definido pelas percepções e sensações do narrador, que, não pertencendo à esfera da razão, são imprevisíveis. Conseqüentemente, as rupturas que a narrativa apresenta provêm do ato de o narrador não parecer selecionar o que deve ser relatado, mas registrar tudo o que toca os seus sentidos ou o que lhe vem à tona por meio de lembranças involuntárias.

Em seguida, o narrador procede ao registro de outro acontecimento passado, que não apresenta nenhuma ligação com o ocorrido no bar, mas que é suscitado pela sensação que o ambiente do quarto lhe provoca. O discurso, desta forma, não converge a um ponto definido, mas tende a se expandir para distintas direções. A narrativa se dilui enquanto totalidade organizada linear e causalmente, pois suas partes não apresentam ligação lógica, mas apenas se sobrepõem à medida que são invocadas por sensações e percepções. Neste fragmento, o fato relacionado ao bar não possui vínculo nem com a situação vivida no momento presente, nem com a lembrança passada, a qual relata sua experiência no seu antigo aposento. Todas essas recordações pertencem a espaços e temporalidades diferentes e nenhuma se apresenta como conseqüência da outra. O discurso, ao se compor pela aglomeração de imagens, sensações e lembranças espontâneas sem o seguimento de uma lógica causal e ascendente, expande-se por distintos espaços e tempos, convertendo-se, conforme sugere Rama (1975), em um composto indefinido, escorregadio, impossível de ser delimitado pelas coordenadas de tempo e espaço.

Esta forma de organização discursiva pode estar remetendo para a descentralização do próprio sujeito que narra. No presente, ele relata somente suas percepções, que se traduzem em uma seqüência de frases, despojadas de nexos causal ou explicativo, ou dotadas de um leve matiz reflexivo (*Despierto, la primera claridad del día ha entrado al cuarto. Hay roídos perezosos en la cocina. Mi vejiga hinchada palpita. ¿Iré por fin al Club esta noche? Me tienta la irrealidad lejana de la calle. Mi piel se ha enfriado totalmente. Me siento a mitad de la cama y apoyo el mentón en las rodillas*). Essas orações enumeram distintas percepções e sensações do narrador e, mesmo, expressando uma leve atitude reflexiva não suscitam ação nem conclusão. A única pergunta que o narrador se auto-dirige fica sem resposta e não promove ação. Pelo contrário, a reação do narrador resulta na falta de ação, pois se senta na cama em uma posição que expressa desânimo e que parece traduzir sua falta de objetivos. O narrador demonstra, assim, baixa atividade reflexiva quando esta pode vir a originar uma ação. A sobreposição destas percepções fragmenta o discurso, impedindo que ele se torne uma unidade de sentido, pois as orações não apresentam conexão lógica e causal e isto se reflete, formalmente, na ausência de conectores entre elas. Assim, a diluição do discurso enquanto unidade integral de sentido, explicitada no truncamento de sua estrutura, tende a espelhar a dissolução da memória voluntária do narrador, bem como sua baixa ação reflexiva e seletiva.

Nota-se também um paralelismo entre a natureza do narrador no “passado” e no presente – tempo da enunciação. Quando fica em seu quarto o que realiza é deixar seu sentido agir sem objetivos determinados. Essa recordação do narrador, se verdadeira, ao apresentar uma relação de correlação com sua natureza no presente, explicita sua postura de desilusão. Ou seja, o protagonista tende a se instituir como um sujeito despojado de utopias, de esperanças futuras, desligado de projetos de vida. De outra forma, pode-se acrescentar que o narrador não parece empenhado em reunir experiências, em definir metas e em agir de forma planejada para atingir objetivos por ele delimitados.

Numa atitude interpretativa, poderíamos pensar que a presença de um protagonista apático, desiludido, tende a sugerir que o romance *La mala vida* estaria sinalizando a incorporação, a seu processo de representação, das experiências existências que vinham se configurando a partir da década de 50 no mundo ocidental. Segundo Christopher Lasch (1984), as armas atômicas, reveladas na

segunda grande guerra, passaram a ameaçar, a partir de então, o futuro da humanidade e, conseqüentemente, este lapso temporal, ao concentrar a possibilidade do extermínio em massa, começava a despojar-se de todo o encantamento, impulsionando os sujeitos a recuarem em direção ao presente. O ato de viver, desde então, passou a ganhar, segundo o autor, uma dimensão imediatista, pois a forma mais segura de satisfação, de realização não se localizava mais no futuro, mas no instante presente. Neste sentido, pode-se pensar que a presença de um narrador protagonista desiludido, despido de projetos de vida sugere que o romance *La mala vida*, estaria incorporando, à matéria narrativa, a condição subjetiva e o estado emotivo que começavam a se projetar aceleradamente no mundo ocidental a partir da segunda metade do século XX.

Segundo Rama (1975), conforme se mencionou, Garmendia e sua produção literária foram influenciados pelas correntes filosóficas e literárias que surgiam na Europa à luz da atmosfera espiritual emergente do contexto anterior e posterior a guerra, como o existencialismo de Camus e o *nouveau roman*. Tais manifestações buscavam expressar as experiências do sujeito e o sentimento que este começava a experimentar frente ao mal-estar da sociedade naquele momento e discutiam, no caso do *nouveau roman*, novas formas de abordar e de se produzir arte a partir deste novo contexto. É aceitável, dessa forma, considerar que o narrador de *La mala vida*, não se erija mais como um sujeito esperançoso, empenhado na concretização de metas, mas se configure como um ser desencantado e imediatista.

Esta desilusão do referido protagonista adquire maior nitidez nas relações que ele estabelece com o trabalho, com as mulheres e com os amigos. Quando trabalha em uma revista junto com Parrita, nunca aposta no sucesso da mesma e nem age para que esta ganhe expressividade. Parrita, aos olhos do narrador, se constitui como um sujeito ilusionista e é a personagem em quem o protagonista se apóia para estabelecer contato com os demais indivíduos e com a realidade do trabalho. Isto porque, diante do fracasso da revista Parrita não desistia, -

Sólo Parrita se atrevía a comentar, usando un falsete cantarino: “No está mal del todo, no crean. Bueno es el primer número, ¿No?...” Y en verdad lo que había salido de las prensas era algo gris, hambriento, con el aspecto de una revista del año pasado. Se había tenido que hechar mano de viejos clisés de archivo, de modo que la gente aparecía vestida con trajes pálidos y anticuados . Un escozor de vergüenza y furor me arañó el cráneo apenas leí las dos primeras líneas de uno de mis escritos, una nota de media cuartilla sobre la proximidade de la temporada de lluvias. (Garmendia, 1980, p. 178) -

e, ainda, idealizando o futuro da revista, tentava debater com o protagonista maneiras de soterrar a derrota e redefinir a trajetória para o sucesso. Ou seja, utilizando a experiência do fracasso, Parrita reflete e tenta engendrar planos que possam trazer um retorno no futuro. O narrador, no entanto, não discute, nem alimenta qualquer perspectiva otimista. Na passagem a seguir, pode-se constatar o entusiasmo de Parrita, querendo falar com o chefe da revista Dom Pepe, e, antagonicamente, o desânimo e o desapontamento do narrador protagonista.

- Mira, vamos a hablar esta misma tarde con don Pepe. No aquí; en su oficina, con-fi-den-cial-men-te. Vamos a presentarle un proyecto total para la reorganización de la revista. ¿Qué se te ocurre a ti?... Yo diría, primer punto: botar a Yturiza y que don Pepe me encargue a mí personalmente de mandarlo al carajo. Segundo... reajuste general, nuevas secciones y mucho material gráfico. ¿qué te parece si lo proponemos una sociedad por acciones? Nosotros debíamos funcionar en cooperativa....

Por mi parte dejaba que la corriente, cada día más lenta y bochornosa, nos llevara, a donde teníamos que llegar. Los dos números siguientes perdieron la mitad de las páginas.(Garmendia, 1980, p. 179/180)

É com silêncio que o narrador posiciona-se frente à veemência de Parrita. Não opina e não pensa em mudar o presente com intuito de receber um retorno promissor no futuro. Para ele o porvir não depende de suas ações, por isto não age, não reflete, não vive em função desse tempo. O presente é o que importa, pois demonstra acreditar que sua vida e a dos demais homens, neste caso Parrita, bem como seus empreendimentos, estão atrelados a agentes temporais externos (*corriente más larga*) a sua condição humana e racional. Vale ressaltar também que o pensamento do narrador parece contaminado por um sentimento niilista⁹, de descrença absoluta, pois supõe que esta corrente que governa os homens e seus empreendimentos é sufocante, asfíxiante (bochornosa), ou seja, abafa, conduz à eliminação, ao fim. Sua atitude, então, é estabelecer-se no presente, mesmo que este não se mostre favorável. Sendo assim, o sujeito da narração, novamente, não se institui como um ser potente, capaz de dominar o mundo e decidir seu destino. Ao contrário de Parrita, configura-se como um sujeito silencioso, estático, fraco, cujas experiências vivenciadas não servem de base para novas projeções existenciais ou laborais. Em suma, olhando o futuro sob uma perspectiva niilista, o protagonista tende a se recolher ao silêncio, sobreviver ao momento e a acreditar no destino, sem cogitar a possibilidade de mudar o curso dos acontecimentos.

⁹ O niilismo é uma doutrina que se sustenta pela descrença absoluta. Na concepção niilista não existe verdade moral, nem hierarquia de valores. O adepto do niilismo não acredita nas leis sociais e morais como fenômenos

Ao observar e relatar as atitudes de Parrita, o narrador revela sua condição: um ser desiludido, apático, abúlico e conhecedor do futuro, pois ao contrário de Parrita, parece prever a falência da revista. Neste sentido, o narrador mostra-se superior ao colega de trabalho, posto que, embora pessimista, aparenta lucidez, enquanto Parrita, perante seu olhar, manifesta-se um ser idealista, materialista, pois acredita na força do trabalho, na honestidade como fatores de realização humana. A relação entre o narrador e Parrita desvela o confronto de duas visões de mundo opostas: Parrita veicula uma visão de mundo utópica, idealista e materialista, por isto alimenta a ilusão de que é possível empreender e transformar, tornar a vida mais aprazível, ao passo que o narrador mostra-se embebido por uma atmosfera subjetiva de desencanto em relação ao mundo e ao futuro. A falência da revista concretiza a previsão do narrador, evidenciando a prevalência de uma visão ceticista (que coincide com a do narrador) em relação ao futuro no contexto representativo da obra.

Sendo esta a visão de mundo do narrador, ele despe-se das convenções morais e sociais inerentes à sociedade moderna cujas funções recaem na fundamentação das promessas de realização futura. Desta forma, o narrador de *La mala vida* se escandaliza perante as demais personagens, pois para satisfazer seus desejos momentâneos, ele viola regras morais e de boa conduta. Depois de haver participado do enterro de Beltrán, uma das personagens com a qual possuía muitas afinidades, o protagonista vai direto a um lupanar e a prostituta manifesta indignação frente sua atitude.

- ¿ ¿Qué se hizo tu amigo? ¿Ya no anda contigo?
 - a qué no adivinas?
 - ¿qué?
 - Se mató. Palabra. ¿No me crees? Se colgó de una sogá por el pescuezo, ayer mismo, ayer por la noche, y lo enteramos esta tarde. Te lo juro. (...)
 - Eres un perro. Yo desprecio a los hombres como tú.
 - ¿Por qué andas puteando y vienes de enterrar a tu amigo.
 - ¿Y eso a ti qué te importa?
 - Nada.
- Reanudó su trabajo sabiamente. (Garmendia, 1980, p.189)

A atitude do narrador perturba à prostituta. Nem perante o menosprezo da mulher pela sua conduta ele se comove. Demonstra-se um ser inclinado à vivência do instante presente. A morte do amigo não apresenta mais importância, pois,

propulsores da realização humana. Pelo contrário, crê que é a destruição de tudo o que tem valor social e moral e o que conduzirá ao progresso.

embora muito recente, já se situa na esfera do passado e, portanto, não influencia na ação e nas atitudes posteriores.

Sendo o passado indiferente à vivência do presente e, portanto, não passando de um composto de fragmentos desconcatenados quando recordado, a subjetividade e a memória do narrador configuram-se como um complexo sem forma definida – *lapsos indefinidos*, como o próprio narrador já afirmou. Assim, parece que a falta de nexos lógicos entre as lembranças do narrador, a qual promove a descontinuidade do relato, deve-se, em parte, ao fato de o protagonista não se submeter a uma vida planejada, mas viver distintos momentos sem um elo de conexão. Esta ausência de ligação entre as diferentes fases da vida do narrador é desvelada a todo instante pelas lembranças que lhe vêm à tona, evidenciando que sua existência passada nunca fora planejada, mas guiada por impulsos.

A faculdade de direito, por exemplo, ele abandonou sem justificativa lógica, mas impulsionado pela sensação de liberdade que a luz da rua, em determinado momento, lhe provoca.

La mañana en que debía rendir Obligaciones, me encontraba en el interior de la facultad (...) Empecé a caminar hacia la escena de luz y movimiento que enmarcaba la puerta principal. A cada paso sentía que todo se desmoronaba a mi espalda y envejecía como si un tiempo ya irrecuperable lo cubriera, mientras dentro de mí, el lastre oscuro que se diluía con rapidez me iba dejando libre y despejado.

Al pisar a la calle, tuve impulsos de correr; pero en cambio continué caminando despacio frente a la fachada del viejo convento.

Al cruzar la esquina, todo había terminado. (Garmendia, 1980, p.247/248)

O feixe de luz, oriundo da rua, atrai o protagonista, impelindo-o a abandonar o ambiente escuro da faculdade para viver a experiência da liberdade representada, metaforicamente, pela luz e pelo movimento da rua. A escuridão, que aos olhos do narrador, caracteriza a faculdade pode estar figurando, metaforicamente, o espaço regrado, controlador, repressivo que caracteriza uma instituição de ensino. Ao deparar-se com a dicotomia dentro e fora da instituição, e, conseqüentemente, com a possibilidade de experimentar uma vida sem restrições, metaforizada pela claridade da rua, o protagonista, impulsionado pela força que esta claridade exerce sobre ele, opta por uma vida alheia às instituições sociais. A sensação do passado vai se apagando em seu interior de forma fugaz, pois a cada passo sente que tudo o que se refere a este *lastre oscuro*, expressão indefinida que parece remeter a seu conteúdo interior, vai se dissolvendo, ou seja, vai sendo apagado, esquecido. Embora não se possa definir precisamente o que seria o *lastre*

oscuro, visto que essa expressão deriva da sensação do protagonista, pode-se pensar que se trata de seu conteúdo interior, de sua identidade, definida, em parte, pelas instituições, pelas regras sociais. É a capacidade de romper rapidamente com o passado e de atender aos impulsos sensitivos que lhe proporciona a liberdade e uma existência despejada e, conseqüentemente, descontínua. A passagem pela porta, que, simbolicamente, poderia expressar a transcendência do ser, o reencontro, a harmonia do sujeito com mundo, sugere, neste caso, o rompimento do protagonista com o universo das instituições. Transcender, sob a ótica do protagonista, parece coincidir, então, com uma vida livre de regras sociais, com uma forma de existência aquém às instituições da razão, enfim, com a experiência libertina da rua. Ao se deixar conduzir pela sensação e esquecer o passado de forma imediata, o narrador protagonista se constitui como um sujeito impulsivo semelhante ao protagonista de *O estrangeiro*, de Albert Camus, que, despojando-se de obrigações morais e sociais, não age de forma planejada, mas movido por sensações. A luminosidade da rua, semelhante ao calor, que impulsiona o protagonista de *O estrangeiro* a matar, impele o narrador de *La mala vida* a abandonar o mundo das instituições. Assim, observa-se que são as sensações e as percepções que determinam, em grande parte, as atitudes do protagonista de *La mala vida*. Conseqüentemente, sua memória parece se compor de fragmentos desconectados, formando um composto despedaçado, sem forma definida.

Este caráter impulsivo do protagonista pode ser notado ainda em uma outra passagem em que ele afirma, através de uma lembrança, que a morte de Beltrán, seu companheiro de trabalho na revista, passava

La idea de haber perdido algo, sin duda excitante y prometedor aunque angustiosamente indefinido, me expoliaba a ratos, me impelía a moverme insuflado por una ardiente y vaporosa energía, que me echaba a las calles detrás de un objetivo incierto y en el fondo pleno de incitaciones. Encontrar quizás un trabajo pensaba por momentos, un medio organizado de acuerdo a ciertas normas, donde desenvolverme y actuar entre personas poseedoras de energía y de confianza mutua. Me creía destinado para alguna finalidad que requería exactamente de mi capacidad y de mis fuerzas. La clave estaba dentro de mí, sin duda, una fórmula mágica perdida, rota entre las cavidades del cerebro y sólo perceptible a la manera de esos nombres que se olvidan y que de pronto vuelven a nosotros; pero no allí en el sitio exacto del recuerdo, sino en las partes sensibles del gusto, del olfato, del tacto, y pugnan a cada instante por brotar en cualquier parte, menos por donde debieron haber salido. Aquel impulso se diluía más tarde en un cansancio.” (Garmendia, 1980, p.183)

Observa-se, neste fragmento, que o objetivo do narrador não é fruto de uma reflexão, que desemboca em um planejamento, mas provém de uma energia, de um impulso, algo impreciso, aquém à razão. O objetivo não é definido, mas incerto, ou seja, não se desenha através do pensamento, da razão pura, nem se materializa por meio de uma lembrança, mas só se manifesta pelos sentidos (*del gusto, del tacto, del olfato*). A indefinição do objetivo, expressa no nível da linguagem pelas palavras *incierto, quizás, alguna finalidad*, remetem para a rarefação da atividade reflexiva do protagonista e, conseqüentemente, para a ascensão de sua esfera sensitiva. Ou seja, a incapacidade de definir este objetivo ocorre em virtude deste manifestar-se através de sensações e não de idéias, o que o torna impreciso, indeterminado lingüisticamente. A indefinição da linguagem remete para a própria indefinição do conteúdo da narrativa, as sensações e percepções, que por serem peculiares ao protagonista não podem ser expressas com exatidão. A narrativa, ao configurar-se a partir das sensações do protagonista, vai tornando-se um composto indefinido, um discurso informalista. Sendo assim, a descontinuidade do relato, outro traço peculiar, segundo Rama (1975) ao informalismo, parece derivar do fato das experiências do narrador não procederem da esfera pensante, mas de sensações e impulsos, que não são definidos, nem obedecem a uma ordem lógica e causal.

4.2- O contato com a rua: uma experiência informe

O composto de fragmentos sem nexos aparentes, pois constituído de sensações, percepções e lembranças espontâneas, que vai compondo a narrativa, manifesta-se com ímpeto, quando o protagonista sai do trabalho e entra em contato com a rua, que concentra uma mistura de ruídos (autos, conversas, gritos, buzinas, etc), lixo em decomposição e barro acumulado em pequenos orifícios da calçada. O próprio narrador afirma que a partir do momento em que se depara com este ambiente sofre um cambio mental e passa a ter ainda mais dificuldade para dar seqüência a seu relato.

Todo empieza una vez que salgo de la oficina por la tarde, a las seis;
(...)

Antes, debo atravesar en calma el gran vestíbulo del edificio (...) En seguida, tras las grandes hojas de cristal de la puerta, piso el cemento fracturado de la acera donde una ancha peladura cultiva algunas yerbas canosas, (...)

A veces hay en este lugar un pequeño charco de agua turbia, la huella acanalada de una suela de goma, algún envoltorio aplastado o una lata de jugo abollada y manchada de barro.

Y entonces brota esta terca humedad blanquecina, una natilla fría donde se imprime la palma de la mano. (...) el barro parece hervir y cede sin esfuerzo al empuje del dedo que se entierra verticalmente.

Pues bien, es ahí al llegar a la acera donde el cambio aludido se produce. Consiste, para remitirnos a una ordenación de vocablos más o menos eficiente (aunque en cierto modo repugnantes), en una nueva ubicación de mi actitud mental co/n relación a cuanto me rodea, y que podría denominar también como vuelta al revés respecto a las horas de la oficina.

Esta nueva situación altera, digamos que en un bajar de pestañas, todas las convenciones que gobiernan aquella otra parte de mi jornada y modifica el orden de mis pensamientos, sus distancias y sus relaciones inmediatas. (Garmendia, 1980, p. 33/34/35)

O narrador, ao deixar seu ambiente de trabalho, é atraído pelo barro e pelo lixo amassado e denegrido (*aplastada, abollada*), que se localizam na calçada próximo à rua. Estes elementos não apresentam uma forma definida, podendo ser considerados, portanto, como matéria primitiva. O lixo pode corresponder à desagregação de uma substância, à redução da mesma à sua forma primordial, originária. A lama, por sua vez, remete à unidade substancial mínima, que deve ser trabalhada e moldada para originar corpos, objetos. Na visão de mundo católica, por exemplo, o barro é o composto primordial do universo, pois é o elemento que origina o primeiro corpo e, conseqüentemente, o primeiro ser. A ação que essa matéria sem forma definida exerce sobre o narrador à medida que provoca seus sentidos e o atrai, revela sua condição de sujeito primitivo. Ou seja, a identificação do protagonista com este estado da matéria evidencia que seu conteúdo interior se encontra nestas condições de dissolução, não apresenta, de início, forma definida, possibilidade esta, que já vinha sendo confirmada no decorrer da análise.

A reação do narrador, proveniente de seu contato com o barro, não é explicitada pelas vias do pensamento, ou seja, não se materializa por meio de um discurso lógico, racional, mas somente através de mecanismos que expressam sensações. Isto porque o resultado do contato do protagonista com a matéria, neste caso a lama, se transmite pela sensação de uma umidade fria, mas suave (*una natilla fría*) que brota em sua pele. Assim, o contato do sujeito da narração com o mundo físico, o qual coincide com a substância indefinida, sem forma, não produz nem experiência, nem ação reflexiva, pois o material que deriva desta relação não atinge a dimensão de um fato, de um conhecimento, mas se reduz a uma sensação.

A descrição detalhada, a qual cinge o relato de realismo, evidencia o aspecto deformado da matéria que compõe a calçada (*piso el cemento fracturado de la acera*), bem como a presença de lixo, de charcos e de fendas, que revelam o estado de deterioração deste local. O realismo, materializado pela descrição detalhada, atua na deformação do conteúdo do relato, neste caso a calçada, à medida que a apresenta como um local corroído, repleto de lixo e fissuras. Assim, é também pela utilização de uma técnica realista, que o aspecto informe da matéria narrativa vai se revelando. O estilo realista, não atua, nesta narrativa, conforme sugere Rama (1975) para tornar precisa e mais perfeita possível a imagem do objeto relatado, mas, contrariamente, através do detalhe, revela o caráter informe da matéria que vai compondo a narrativa.

O contato com estes componentes informes (o barro, o lixo) acarreta uma mudança na dimensão mental do narrador, que altera sua atitude em relação às coisas e ao meio que lhe envolve. Sua mente assume um comportamento contrário ao do escritório. No ambiente de trabalho, já se sabe, o sujeito precisa desempenhar ações que visam a atingir uma meta, portanto, deve pensar, refletir, aderir a convenções e escolher o procedimento correto para que sua atividade se concretize e responda a um objetivo. O tempo da produção, peculiar a este espaço, regula a vida e as ações do indivíduo, pois a ascendência do mesmo deve coincidir com a concretização de uma meta laboral. Ou seja, neste ambiente, os pensamentos (*actitud mental*) do protagonista e suas ações estão condicionados pela esfera temporal e pelas convenções laborais, portanto, tudo o que acontece neste espaço, se não for bloqueado por alguma divagação mental, pode ser relatado de forma ordenada.

Fora do ambiente de trabalho, os pensamentos do protagonista não obedecem a um condicionamento, de forma que o andamento do relato, que visa ao registro escrito de sua história pessoal, torna-se ainda mais problemático. O personagem parece estar consciente de que, perante sua nova atitude mental, o seguimento do discurso narrativo depende da ordenação (se é que é possível) daquele conteúdo desconcatenado, diluído, que faz parte de sua mente, cujo aspecto físico (se imaginarmos a “forma” correspondente ao conteúdo) equipara-se a do barro. Frente a isto, ele adverte,

A partir de ese momento, mis contactos con el espacio visual, las personas, las vías convenidas de desplazamiento mínimo entre los objetos quedan silenciosamente suprimidas. Eso sí, no hay disturbio, ni conmoción

ni sorpresa siquiera. Ocurre como si a uno le arrebataran de golpe el periódico que tenía delante de los ojos: la última frase que leíamos se apaga sin lucha en el vacío, y un nuevo cuadro, vivaz y luminoso, se fija ante nosotros con todas sus señales y sus atributos; el calor, las líneas que se fragmentan o se cruzan, las manchas de la superficie, la luz que las llena, el movimiento; todo aquello que estaba fuera de nosotros y que formaba parte de otros pensamientos, de un tiempo ajeno, múltiple y desconocido, ahora nos pertenece de repente.

Ha empezado, pues, un nuevo juego más exitante en cierto modo, lleno acaso de riesgos y posibilidades no previstas. (...) Sólo frente a la calle por donde corre o se repime un ruido de motores y música de radios, entre el murmullo de la multitud, hay un roce suave en mi interior, un presentimiento cálido que me infunde repentino vigor y que al mismo tiempo se retrae, se ovilla adentro, pretende escamotearse en una voluntaria contracción de temor como si desconfiara de mis fuerzas, con sobrada razón.

También sé que no podría volver atrás em busca del orden anterior, pues todo lo pasado es un bloque sellado de donde no escapa el más ligero vapor. (Garmendia, 1980,p. 35/36)

Ao se aproximar do ambiente da rua, o seu contato com o mundo das coisas se suprime. O espaço de suas idéias se preenche, a partir deste instante, de imagens (*cuadro vivaz*) reduzidas a dimensões mínimas, quase desfeitas (*líneas*), que se mesclam e se fragmentam (*se fragmentam y se cruzan*). Esses conteúdos, não derivam das experiências de seu percurso laboral, pois pertencem a um tempo múltiplo, desconhecido, alheio, ou seja, a uma esfera temporal que agrega temporalidades distintas (passado, presente e futuro). Um tempo, portanto, indefinido, incapaz de ordenar o conglomerado de imagens que ocupa a mente do narrador, mas que, contrariamente, provoca o confronto, o cruzamento delas. Assim, o conteúdo mental do protagonista, neste novo momento, parece se assemelhar a uma massa, onde os ingredientes se fundem uns aos outros, dando origem a um terceiro composto, que, após constituir-se, não permite a separação dos elementos originários.

O passado, mesmo sendo recente (a experiência no escritório), constitui-se como um bloco selado, ou seja, não pode ser acessado nem selecionado em sua íntegra, já que se encontra diluído nesta dimensão psíquica indefinida. Além disso, o resgate dos fatos decorridos requer um esforço consciente e a participação da memória voluntária do narrador, que mingua perante esta nova postura mental. A propósito disso, o protagonista afirma que esta atmosfera psíquica põe em risco a linearidade do relato, pois o processo de enunciação passa a ser regido, em parte, por sua memória involuntária. Conseqüentemente, o discurso assume uma nova forma, converte-se em um jogo mental, que, não dependendo da consciência reflexiva do narrador, concentra riscos e possibilidades imprevisíveis materializando-

se, como já se observou, através do rompimento da linearidade, da fusão entre lembrança e imaginação. Se o passado não se mostra passível de ordenação, por ser composto de fragmentos desconcatenados pertencentes à temporalidades distintas que integram interstícios referentes a outras temporalidades, o conteúdo que circula na mente do narrador, e que pode converter-se em material narrativo, a partir deste momento, se reduz a esse complexo indefinido e às próprias percepções e sensações da personagem. Assim, no contato com o misto de ruídos da rua, que comporta por esta razão um caráter indefinido, múltiplo, o conteúdo mental do protagonista começa a aflorar através de sensações (*un roce suave, un presentimiento cálido*). Neste sentido, o protagonista afirma que

Algo aguarda en silencio, muy cerca o muy lejos a la manera de esos ruidos vagos y flotantes que escuchamos en horas de silencio, que se originan en algún punto indefinido (...)

Sé que ese algo, como un palpitante y oscuro rumor cresce en algún sitio, aunque de su probable materia apenas llegue a percibir, de paso, algún tacto engañoso, intentos de voces flotantes que callan antes de articular algún sonido (Garmendia, 1980, p.36/37).

Se o jogo fortuito (sem regras), do qual fala o narrador, é o arcabouço que dita a seqüência do seu relato, a matéria que vai ajudar a compô-lo se traduz como *algo*, ou seja, como um conteúdo indefinido e indefinível. A própria linguagem usada pelo protagonista para referir o possível conteúdo da narrativa transmite a indefinição, sugerindo que esta matéria mental, cuja função é originar sua história, quando o protagonista ausenta-se do contexto de convenções e regras peculiares ao ambiente de trabalho, apresenta-se tão fugidia, aleatória, imprevisível e indefinível que só pode ser expressa por meio de sensações e percepções (*como um palpitante y oscuro rumor, intentos de vocês flotantes*) ou através de termos ou expressões linguísticas que veiculam um sentido indeterminado (*vagos, muy cerca o muy lejos, algo, indefinido*). Se nas condições do protagonista narrar é sinônimo de jogar um jogo cheio de riscos e imprevisibilidade (*riesgos y posibilidades no previstas*), pode-se pensar, que a narrativa, quando o narrador está fora de seu ambiente de trabalho e, portanto, não submetido ao tempo regrado da produção, compõe-se a partir da realidade mental do narrador, que não se reduz somente à razão reflexiva, mas concentra também uma realidade temporal e espacial múltipla que mescla imaginação, sentimento, sensação. Assim, quando o narrador ausenta-se do ambiente de trabalho, o relato perde a sua linearidade, converte-se em um jogo fortuito, pois não se organiza através do tempo da produção, que por ser linear

e ascendente, poderia conferir um caráter realista ao discurso. Desta forma, a linguagem que o narrador utiliza para relatar veicula a indeterminação da própria substância narrativa que, por se manifestar através de sensações e percepções, não pode ser formalizada por meio da esfera temporal triádica, peculiar ao estilo realista, em que o passado espelha o presente e este encaminha o futuro.

Esse algo, que aguarda em silêncio em um lugar indefinido, conforme se mencionou, só pode ser exprimido pelo narrador a partir das sensações, conteúdos imprecisos, inexprimíveis à medida que constituem uma experiência individual e peculiar ao protagonista. Frente a isso, o relato parece perder sua característica fundamental, pois em vez de narrar fatos, contar experiências, tende a expressar as sensações do próprio protagonista. Assume, desta forma, uma função similar à da poesia: tornar dizível o indizível. O inexprimível, neste caso, refere-se ao conteúdo da narração, que deixa de ser a experiência ordenada e definida, recuperável por um certo tipo de leitor (o de narrativas clássicas), passando a constituir-se como um conjunto de fragmentos desligados de coordenadas temporais ou disseminados, para formar um *composto* que concentra a reunião de temporalidades distintas.

Pode-se inferir, então, que esse *algo*, mistura indefinida que preenche a mente do narrador, constitui-se como a matéria que resta ser trabalhada pela narrativa quando o sujeito da representação, neste caso o protagonista de *La mala vida*, não se institui mais como um ser supremo, capaz de ordenar e definir o mundo através da razão, mas se apresenta mergulhado no universo, vivendo diferentes instantes, fundindo passado, presente e futuro. Ou seja, sendo o protagonista um sujeito desiludido, abúlico, sem confiança ou fé no futuro, movido por impulsos, unido ao mundo, dotado de uma razão reflexiva que só funciona sob o condicionamento do tempo da produção, visto que sua atitude mental muda com o cambio de ambiente social, o romance se fragmenta, passando a ser regido pelo tempo da mente do narrador que, conforme ele próprio afirma, corresponde a um tempo múltiplo e desordenado, sem ordem causal.

Esta oscilação de estado mental traz consigo a desconfiança do narrador em relação à concretização de seu objetivo. Ao longo do discurso demonstra insegurança no que concerne à possibilidade de articular uma narrativa que registre, através do processo de escritura, sua própria história de vida. Tal suspeita se faz presente no seguinte fragmento, em que o narrador, desloca o foco narrativo,

assumindo, como já se mencionou, um ponto de vista externo, e reflète acerca do porvir de seu relato.

Pienso, no sin cierta malicia (pues hay algo de truco, de simulación en el fondo de todo eso, cierta sospecha que no pasa de arancarme una sonrisa desdeñosa, (...)) que esta noche, como otra cualquiera (...) podría estar reservada para esta especie de hallazgo excepcional; quizás llegue a ser (...), esa punta de hilo que al tirar de ella (...), me permita devanar de una vez el ovillo completo. Creo que he ido a buscarla alguna vez a ciertos sitios, dirigido por alguna sospecha, algún presentimiento que se fija en un lugar determinado; sólo que ahora no es el caso, puesto que voy a mi casa simplemente. (Garmendia, 1980, p. 39)

Os verbos *pienso*, *podría* e a expressão *cierta sospecha* expressam a falta de certeza do narrador em relação ao achado (*el hallazgo*). Este achado excepcional, considerado pelo protagonista como a ponta do fio (*punta del hilo*), por ser algo indefinido, pode estar remetendo ao componente desencadeador do relato. *El ovillo completo* refere-se ao composto indefinido, enrolado, que por sua vez, parece remeter à substância originária do relato. A desconfiança e a incerteza do narrador em relação à possibilidade de encontrar a ponta do fio, que lhe permitiria dar forma ao relato, pois lhe possibilitaria desenrolar o carretel dos fatos e, conseqüentemente, dispô-los verbalmente de forma linear e conclusiva, já que o fio no carretel possui um começo e um fim, expressa sua impossibilidade de determinar, definir a matéria que está sendo trabalhada no relato. Os termos que referem o conteúdo discursivo novamente tendem para a indefinição, pois para mencionar o conteúdo do relato, o protagonista utiliza expressões como a ponta do fio (*la punta del hilo*), que metaforiza o elemento inicial e desencadeador do relato, e o carretel (*el ovillo completo*), que, por sua vez, prefigura o conteúdo total da narrativa, este componente enrolado, indefinido. Sendo a matéria do relato o carretel, que, metaforicamente, expressa o componente mental amorfo e indeterminado, formado pela aglutinação das imagens captadas pelos sentidos, das lembranças e da imaginação, o narrador, um sujeito reduzido à esfera sensível e a uma dimensão mais perceptiva do que reflexiva, então, a escrita do próprio relato, ao apresentar a indefinição aludida, espelha a luta que a palavra realiza para apreender e dar forma a esta matéria informe que o narrador busca desenrolar.

A mistura de tempos verbais, ocasionada pelo cruzamento de temporalidades distintas, que suspende as ações e as imagens no interior do relato, figura a dissolução da substância narrativa, que, por sua vez, se traduz em uma linguagem obscura e indefinida. É nesse sentido, que Rama (1975) denomina o romance *La*

mala vida de narrativa *informalista*, ou seja, esta narrativa apresenta um estilo informalista, segundo o autor, porque a organização do discurso e dos fatos que o compõem, ao se sedimentar através do cruzamento de temporalidades e da colagem de imagens e acontecimentos pertencentes a espaços e tempos distintos sem o seguimento de uma ordem cronológica, provoca a impressão de que a totalidade do relato não tem uma forma definida. Para Rama (1975), o estilo informal desta narrativa está presente não só no nível estrutural, mas também na esfera dos assuntos e dos temas. O tema, segundo o autor, é o magma original, o conteúdo sem forma, escorregadio, que transparece na narrativa através da deterioração da matéria e dos corpos, como se pode observar na descrição dos olhos de Stela, bem como pela representação dessa matéria em sua fase primordial (barro, pó, escremento). O grande assunto desta narrativa, segundo Rama, é o próprio processo de escritura. O caráter informal do assunto transparece à medida que o conteúdo da narração apresenta-se indefinido, travando luta com a própria palavra e com o tempo que precisam dar uma forma ao relato que corresponda a este conteúdo sem forma (sensações, percepções, lembranças espontâneas, aglutinação de fatos passados, presentes e futuros) que gera a própria narrativa.

Rama (1965) acrescenta ainda que, por ser uma *narrativa informalista* e descender de uma dimensão subjetiva mais perceptiva e inconsciente que reflexiva, *La mala vida* assimila o estilo e a estrutura de uma narrativa psicanalítica. Esta particularidade do relato pode ser constatada na relação que o protagonista estabelece com os objetos, com as pessoas, enfim, com a matéria que capta pelos sentidos. No fragmento a seguir, o narrador está no bar El Xoco contando a outro personagem, Angelino, sobre a morte de seu amigo Beltrán. De repente fixa o olhar sobre a mão deste homem e esta se transforma, assumindo dimensões distintas e variadas.

(...) bajé los ojos (...) y ya sólo vi su mano tallada al borde de la mesa. La mano que al instante dejó de ser de Angelino y quedó desprendida de aquel cuerpo menudo y viejo para pertenecer a otra inmensa, ruidosa y desconocida anatomía. La piel color tabaco salpicada de un pigmento, era la sombra que ocultaba un paisaje fantástico, pululante de vida y movimiento: tubos palpitantes, flexibles, cruzaban la estructura de líneas firmes y veloces, paredes de fibra y conductos que partían en todas direcciones y que al bifurcarse formaban audaces trazados a nivel, como si nos halláramos en los suburbios de una ciudad, que sin hacerse aún visible se la presentía extensa y complicada. Luego los túneles se agrandan, se iluminan y me veo lanzado a través de ellos a fantástica velocidad, colmado de una impaciente exaltación y aceleramiento del pulso, hasta caer en el centro mismo de la imaginada urbe, donde tiene lugar un irreal espectáculo, cuya estridencia y vertiginosa variedad me impiden, por el momento,

encontrar alguna ilación en el medio del estallido de imágenes, sonidos y luces.

Los personajes se suceden como las jugadas en un tablero. (...) Angelino es uno y mil personajes a la vez. Aparece repetido en el mismo ademán como en una ilusión fotográfica, en toda una fila de balcones, rehace ciento y mil veces el gesto de sopesar en ambas manos un hermoso cadáver marino con ojos blandos y negros, teñido de azul por la asfixia, en el mismo cuadro resumante de vahos y humedades; sopla en su flautín como una cifra en las líneas de muñecos buchones de uniforme de gala, sobre la única glorieta de repostería que centra el paisaje de un parque con globos, cochecitos y modas antiguas. (Garmendia, 1980, p. 185/186/187)

A mão de Angelino, ao ser percebida pelo narrador, converte-se em uma realidade urbana, o que só é passível de ocorrência no mundo dos sonhos, da imaginação ou da escrita. A transformação da mão do personagem, aos olhos do narrador, em algo indefinido, fantástico parece evidenciar que o protagonista só tem a chance de aprender o sentido dos objetos, das coisas após o contato com eles, ou através da imaginação.

Ao estabelecer contato com os entes materiais, a imaginação do narrador é ativada transformando a matéria percebida em elementos, lugares pertencentes a outras dimensões temporais e espaciais nas quais o protagonista imagina-se inserido. A imagem da cidade é captada, em um primeiro momento, a través da sensação (*se la presentía extensa y complicada*), comprovando a incapacidade do protagonista em expressar precisamente essa experiência imaginada. É através da interação com o mundo material que o narrador busca atribuir sentido aos objetos que lhe rodeiam, ou seja, ele não parece apresentar uma razão, que concentra o sentido dos entes que integram o mundo, mas busca desvendar o universo por meio da imaginação que é aguçada através do contato que seus sentidos estabelecem com universo que lhe circunscreve. Vai comprovando-se, então, que o narrador não se configura como um sujeito posicionado em face ao mundo, dotado de uma razão que precede ao contato com o universo e, que contém, com antecedência, um sentido determinado para o cosmos.

O protagonista apresenta-se, no entanto, como um sujeito mergulhado no mundo, e depende do contato com os entes do universo para ir construindo sentidos. Sendo esta a condição subjetiva do narrador, no ato de conhecer os objetos ou de reconhecê-los agem seus sentidos, sua imaginação, seu inconsciente. A mão, desta forma, ganha as dimensões de uma urbe porque a cor de tabaco da pele e as pintas nela existentes afetam o sentido visual do protagonista sugerindo-lhe a imagem da sombra de uma cidade agitada. Neste processo de alteração de

sentido, em que atuam as esferas do inconsciente, da imaginação, as temporalidades se cruzam, o passado se presentifica. Assim, o relato, por derivar de um narrador protagonista que não possui um conhecimento do mundo antes de estabelecer contato com este, tende a se constituir como uma narrativa psicanalítica, pois o encontro do protagonista com a esfera física desencadeia um processo de reconhecimento dos objetos em que ocorre a ação dos sentidos, da livre associação e da imaginação, de forma que o relato fica atravessado por temporalidades distintas e contaminado por cenários imaginados peculiares a realidade psíquica do narrador, que não é organizada, nem definida unicamente pela razão. A propósito disso, Rama, ao realizar uma leitura crítica das obras de Garmendia, afirma que, em *La mala vida* e em outros romances do autor,

La libertad inicial de la proposición informalista (...) resultará entonces vinculable a la libertad inicial de la proposición psicoanalítica, pues ambas cumplen, a través de un discurso errabundo, no planificado, amorfo, una inmersión asociativa que las transporta a las fuentes primigenias del psiquismo. En estas pulsiones que persisten bajo las imágenes del presente, que son aquellas que las intensifican y cargan de emotividad inexplicable, se pesquisan las raíces de la vida psicológica. (1975, p. 137)

Dessa forma, pode-se afirmar que por trás da dimensão subjetiva consciente do narrador, que capta os objetos, que entra em contato com a natureza física (mundo das coisas, dos seres) e que busca estruturar um relato lógico e causal, atua, com força, uma esfera subjetiva primitiva que, tentando conferir sentido aos entes, transforma a própria matéria narrativa em um universo móvel, de estrutura gelatinosa. Ou seja, essa esfera subjetiva primitiva do narrador protagonista promove a desarticulação dos entes e do universo expondo sua natureza amorfa, peculiares a sua fase inicial, e de posse desta dessa matéria gelatinosa, o narrador parece tentar articulá-la novamente, sem despojá-la de seu caráter informe. Assim, a empreitada do narrador parece ser difícil e paradoxal, pois consiste em formalizar discursivamente o conteúdo informe, sem suprimir seu caráter amorfo.

Desta maneira, é do conflito surgido a partir do confronto entre a atividade consciente do protagonista – tentar organizar um discurso – e a da livre associação, a qual ressona na desestruturação lógica do relato, que se origina a narrativa. Embora o processo narrativo configure-se a partir de uma perspectiva informalista, ou seja, não obedeça a um planejamento, ao longo do discurso, o narrador demonstra insistência no arranjo lógico do mesmo.

Ya aclararé con más espacio estos temas cuando hable de Parker (Garmendia: 1980, p. 39) (...) (Yá les contaré de ellos después. (Garmendia:

1980, p. 43) (...) Bien sería preferible reanudar ahora lo relacionado con La China, empezando por un lado diferente, de modo de avanzar el orden, sin mayores tropiezos y resumir si fuera posible toda la historia. (Garmendia: 1980, p. 79) (...) Finalmente me aventuro a hablar de Aurora. He venido aplazando el tema, olvidándolo por largas estancias, rechazándolo cuando de sorpresa se presentaba como una punzada, como un repentino mal sabor que llegara para recordarnos la inminencia de una cita desagradable, y ahora al fin, aceptándolo como inevitable y dispuesto a emprenderlo, protegido por una buena dosis de esta resignación, un tanto desdeñosa, que nos envuelve en la víspera de la última postergación, de un plazo. Tengo sí a mi favor y a plena libertad, el recurso de abordar el relato a mi manera, con toda la insidia, deslealtad y molicie de que soy capaz. (Garmendia, 1980, p. 191)

Nos dois primeiros fragmentos, o narrador parece carregar a preocupação de explicar ao leitor o processo de elaboração discursiva. Tal atitude traz consigo uma inquietação em relação à organização clara e compreensível do relato, pois ele tende a explicitar que vai utilizar a memória voluntária para resgatar novamente este assunto no transcorrer do relato (*Ya aclararé con más espacio estos temas cuando hable de Parker*).

No interstício subsequente, ao tentar dar ordem ao processo de escritura, o narrador não descarta a possibilidade de seu discurso tomar outros rumos. (*resumir si fuera posible toda la historia*). Ou seja, ele deseja e age consciente e racionalmente para que o relato não se desagregue, mas está ciente de que ele pode sofrer cortes, que podem derivar da ação do inconsciente ou da natureza de seu próprio empreendimento narrativo que, conforme se mencionou, parece consistir em comunicar sensações.

Por último, ele afirma possuir certa autonomia para escolher o caminho, o fio condutor da narrativa, pois recusou o tema relacionado à Aurora até que não restou outra alternativa, a não ser narrá-lo, mesmo com resignação. No entanto, o narrador deixa claro que a sua capacidade de recordar não se configura como uma atividade voluntária, pois o assunto referente à Aurora (sua ex-noiva) veio à tona muitas vezes de surpresa, ou seja, sem depender de sua vontade, do seu esforço consciente para resgatá-lo. Além disso, o protagonista ressalta que a autonomia que mantém sobre o relato pode não garantir sua ordenação lógica e linear, nem conservar inalterados os conteúdos que originam a narrativa, pois o protagonista admite que a liberdade que dispõe para abordar o relato pode contaminá-lo de deslealdade, ou seja, pode alterar sua forma e a matéria que o compõe. Assim, essa liberdade (*a mi manera*), que o narrador afirma dispor para abordar o relato parece referir-se a forma particular desta narrativa, materializada pela livre associação e por uma linguagem

indefinida, fatores que alteram ou deformam a matéria que compõe a narrativa e, conseqüentemente, convertem o relato em algo fluido, aparentemente sem forma definida.

Desta forma, o conflito estabelecido na obra, que provém da tentativa de organização linear e lógica do relato, o qual, contrariamente, se desestrutura, devido ao desmantelamento do narrador protagonista, como sujeito supremo e capaz de ordenar o mundo por meio da razão, tende a se constituir como uma estratégia literária, cujo objetivo reside no questionamento da função e da natureza da narrativa em uma época de ilusões perdidas.¹⁰, em que o sujeito, por não aderir mais à crença na possibilidade de dominar e organizar o mundo a partir de sua consciência ou de sua razão, mergulha num universo desestruturado, para tentar ordená-lo e extrair significados a partir de uma nova interação com ele. Neste sentido, o interesse do narrador parece coincidir com a tentativa de explicitar que não é mais possível narrar histórias ou percursos existenciais ordenados linear e causalmente, quando o sujeito não busca a realização de grandes feitos sob a crença de que eles lhe darão retorno e satisfação em um tempo futuro, nem se encontra distanciado do universo acreditando poder dominá-lo e ordená-lo.

4.3- A história: um composto indefinido e fragmentado

Após tentar, inúmeras vezes, organizar linearmente a narrativa, o narrador se convence da impossibilidade de articular um relato capaz de narrar sua história. Já no final do romance, ao deslocar o foco narrativo, assumir um ponto de vista externo e observar, desde o presente da enunciação, o conjunto de crateras que integram a massa de seu relato e o compõem como totalidade não planejada, o narrador faz a seguinte afirmação.

Si me fuera posible recordar, todo hubiera sido diferente; pero será mejor renunciar de una vez. He buscado por todas partes el punto perdido, el núcleo o la sustancia de todo, un compuesto plural y omnisciente donde se juntan y conviven todas las esencias. En cambio, los pequeños caminos recorridos han acabado ante el mismo pedazo de muro, puesto allí como una señal. (...)

¹⁰ A expressão perda das ilusões, formulada tanto por Paz como por Lefebvre remete para o estado de espírito nascido e consolidado a partir da segunda guerra mundial. Para os autores, os horrores da guerra, que revelaram a terrível e a desumana capacidade do capitalismo e eliminaram, em parte, a crença na redenção futura da humanidade, abriram espaço, entre outras coisas, para à emergência de um sentimento que aposta no instante como o único lapso temporal digno de ser vivenciado, numa atitude diante do mundo que carrega uma dose de pessimismo.

El error ha sido empezar, puesto que la salida, de antemano, estaba clausurada. (Garmendia, 1980, p.254 - 255).

No final do relato, o narrador admite que não foi possível contar sua história, já que seu passado não se mostra passível à recordação¹¹. Tem consciência de que buscou encontrar os pontos-chaves (*Las esencias*), ou seja, está convencido de que a energia aplicada na tentativa de resgatar seu passado, para construir sua história, foi dissipada, pois sua condição subjetiva, que parece ser mais sensitiva e perceptiva do que reflexiva, tende a suprimir a possibilidade dele resgatar, de forma consciente, as lembranças do passado e articulá-las num todo coerente. As lembranças, que lhe vêm à tona, aparecem desbotadas, incompletas, desconexas e descendem da memória involuntária, como o próprio protagonista admite em determinados momentos. Assim, o relato não pode assumir a forma de um composto plural e onisciente, ou seja, um composto narrativo que concentra, de forma clara e bem definida, as distintas vivências passadas do protagonista na sua íntegra, pois o próprio narrador, devido a sua condição, não consegue selecionar os pontos nevrálgicos de seu passado que articulariam sua história de forma clara e ordenada linearmente. O pedaço de muro (sinônimo de *bloque sellado*), metáfora que o narrador utiliza para denominar seu passado intransponível, parece prefigurar o obstáculo que impede a narração de um percurso existencial disposto sob uma lógica linear e causal. Isto tudo resulta, conforme se vem mencionando, da própria condição do narrador que, por encontrar-se unido ao universo e preso à vivência do instante presente, tem suas ações e seus pensamentos comandados por sua dimensão imaginativa e por seus sentidos.

Assim, pode-se pensar que a natureza subjetiva do narrador protagonista bloqueia o relato de sua história devido a dois fatores: o primeiro diz respeito ao relacionamento do protagonista com o tempo, pois à medida que vive em função do momento presente, da satisfação de seus desejos imediatos, o passado como totalidade de sentido ou significação se lhe torna inútil e inacessível. Neste caso, a vivência de instantes isolados não reivindica a função da memória voluntária. O segundo motivo remete para a posição do sujeito narrador em relação ao universo, pois ao se encontrar unido ao mundo, a narração dos fatos passa a ser regida, em parte, pela sua percepção, pela esfera de um espaço pré-consciente e pela

imaginação, que transformam o discurso, segundo Rama (1975), em uma narrativa psicanalítica.

Ao lançar um olhar ao seu relato, o narrador conclui de maneira enigmática que, sob sua condição, foi um erro ter iniciado o processo de escritura. A partir dessa constatação do protagonista, pode-se inferir que não é possível construir um romance, cuja função reside em representar um percurso existencial linear, quando o narrador protagonista, enquanto sujeito estável e puramente racional, tende ao esfacelamento e não apresenta mais uma trajetória existencial composta por uma seqüência de experiências unidas pela lei da causalidade. Neste sentido, a narrativa *La mala vida* traz a baila uma reflexão sobre a natureza e o destino do próprio romance em um contexto em que os homens não vivem mais ancorados em projetos fundamentados nas grandes promessas de redenção e de harmonia futuras. Ou seja, deslocando constantemente o foco narrativo, o narrador de *La mala vida* constata que não é possível relatar uma história de forma linear e causal, quando o sujeito protagonista encontra-se unido ao mundo representado e, não depositando esperanças no futuro, experimenta uma existência abúlica. Em suma, ao tentar elaborar um romance e se deparar com a impossibilidade de construir um discurso, nos moldes da narrativa tradicional, que relate sua história de vida, o narrador reflete sobre os rumos da própria narrativa. A propósito disso, Ortega (2005), ao se posicionar em relação à produção literária de Garmendia, afirma que sua obra “al hacerce se piensa a sí misma como relato. (...) renuncia a la argumentación evidente y que, más radicalmente, renuncia a la historia de la novela, para seguir la ruta más difícil, la de la novelización de la misma escritura.”

Assim, pode-se pensar que através da metadiscursividade presente em *La mala vida*, o narrador tende a manifestar, nas entrelinhas, sua concepção estética acerca da narrativa, pois o fato dele constatar que não é possível relatar uma história nos moldes da narrativa realista, quando o sujeito protagonista se configura como um ser mais perceptivo que reflexivo, parece sugerir que, na opinião do narrador, a narrativa teria que se adequar estruturalmente para representar as experiências desse sujeito. Encaminhando um processo interpretativo, pode-se pensar que o autor de *La mala vida* estaria rejeitando a corrente estética realista que imperava no

¹¹ Chauí (1995) faz uma distinção entre lembrar e recordar, salientando que a lembrança pode ser espontânea ou proveniente de um esforço consciente. A recordação é sempre e particularmente uma lembrança materializada por um esforço consciente.

cenário cultural venezuelano e exprimindo a necessidade da incorporação de novas técnicas estruturais para a representação das experiências humanas, provenientes das novas formas de vida que se projetavam neste país com a rápida urbanização, com o acelerado crescimento econômico, com o estabelecimento de uma cultura de consumo. Garmendia estaria apontando a necessidade de se introduzirem novas técnicas narrativas aptas a representar as experiências de um sujeito que, diante das catástrofes bélicas mundiais, do precipitado e espantoso processo de transformação local e do mundo, não fita mais o universo como algo organizado e, ao integrar este espaço caótico, em constante movimento, talvez se sinta impotente, incapaz de organizá-lo.

A não efetivação do objetivo do narrador (relatar sua história) remete, assim, para o fim da existência de uma narrativa que almeja à transmissão de uma experiência através da representação linear e causal de uma trajetória existencial. Qual seria, então, a saída da narrativa? Refugiar-se em si mesma, assumir sua natureza difusa, fragmentada, já que corresponde à representação das experiências de um sujeito desiludido e unido ao universo? Este relato indefinido, informe corresponde à materialização física de uma narrativa que resulta da tentativa de contar a história de um sujeito que já não faz mais história, que, por viver em função do instante, não acumula uma experiência linear de vida. Mas como narrar a partir desta constatação? Para que existir romance, se ele já não representa uma possibilidade imaginária de transcendência, se não alimenta as ilusões do reencontro de uma totalidade, visto que para o sujeito da representação o único intervalo temporal que adquire relevância é o instante?

O narrador da *La mala vida*, embora reflita sobre a própria escritura, não parece interessado em implantar, definir um novo padrão estético narrativo, pois o final do relato, ao coincidir com o reencontro interior do protagonista, cinge-se de ambigüidade. É lambuzando-se com o próprio excremento que o protagonista assume sua condição e concretiza seus desejos com liberdade. Estando no Club, presencia uma festa de carnaval. Deseja ir ao banheiro, mas não se sente impelido devido ao barulho e a quantidade de pessoas que se concentravam no interior e nos arredores do Club. Assim, busca um lugar calmo em meio à escuridão de uma rua tranqüila. Quando encontra o ponto adequado, percebe que seu companheiro de trabalho Jimmy está aí defecando. Jimmy havia mandado um pedreiro fazer o seu túmulo e, por tomar esta atitude, havia provocado algumas desconfianças e

perturbações nos colegas de trabalho, inclusive no narrador. Liberado de qualquer preconceito, o protagonista começa a defecar ao lado do companheiro e assim relata a façanha.

Empezamos a reír, un poco a la fuerza, hasta que vamos tomando confianza y conseguimos reír de veras, liberados del todo.

Uno al lado del otro, en cucullas, con los pantalones a las rodillas, nos ponemos a hablar en voz baja.

-¿Cuántos años llevamos trabajando juntos?

- Veinte, por lo menos.

-Parece mentira, ¿verdad?

-El tiempo pasa volando. Recuerdo que cuando entraste de prueba en la compañía, me preguntaron mi opinión y yo dije: parece un muchacho responsable.

-Tanto trabajar para nada.

-No creas; es satisfactorio, después de todo, haber cumplido con el deber.

-Oye, ¿Y este viejo?

-¿Qué viejo?

-El que fue a verte esta mañana.

-¿José? Es un albañil. Te diste cuenta, ¿ah? Bueno, no tengo por qué ocultarlo: poco a poco me ha ido haciendo un trabajo en el cementerio.

-Tiene valor para ocuparte de estas cosas.

-¿Por qué? Es mejor ser precavido en todo; de pronto nos llega la hora y...

(...)

Tienes valor, claro; yo nunca...

No, pude continuar; desde el principio estaba por soltar la risa y ya no alcancé a contenerme. Un mismo ataque de hilaridad nos sacudió a los dos. Para colmos, Jimmy se pone a hacer el payaso. Primero otea a los lados, frunce las narices, olisquea por tres veces, hace una morisqueta y se estremece. Mete el dedo debajo, en la oscuridad lo rescata, se pone a observarlo con gran seriedad, lo cata con la punta de la lengua, lo huele y cortésmente me lo ofrece.

Ya es demasiado, la risa nos asfixia.

Con un tremendo esfuerzo, tomo el dedo en mi mano, lo huelo, lo cato y poniendo algo de mi parte, me relamo a gusto. (Garmendia, 1980, p.255/256)

O escremento caracteriza-se por não apresentar forma, portanto o deleite do narrador frente a esta matéria traduz sua total identificação com a substância informe. Para a concepção psicanalítica freudiana, no processo de desenvolvimento do id, o indivíduo (ainda criança), em busca da satisfação de seus desejos sexuais, compraz-se ao vislumbrar ou contatar suas excreções e fezes. Essas atitudes são recalcadas pelo desenvolvimento do super-ego, que se dá em uma fase posterior (por volta dos 6 e 7 anos). Nesse sentido, o prazer que o protagonista sente ao lambuzar-se com suas fezes traduz a sua condição de sujeito primário, instintivo, despido das leis e normas morais, culturais e sociais, que integram a esfera do super-ego. O protagonista, no final da narrativa, não tende a sublimar os seus instintos primordiais em prol de uma realização moral ou social, mas libera-os e busca sua satisfação imediata, ou seja, compraz-se, reencontra-se no contato com o

excremento. Suas atitudes não condizem com o comportamento de um ser auto-determinado e auto-dominado pela esfera da razão. Desta forma, a conduta do narrador no final do relato, ao mesmo tempo em que explicita a mingua do sujeito auto-consciente e auto-centrado, dotado de razão absoluta, revela a ascensão ou o retorno de um indivíduo primário e um tanto solipsista, pois mostra-se determinado a saciar unicamente seus desejos, sem se preocupar com a esfera do social, nem com a morte. Aliás, esta deixa de ser uma preocupação, já que o discurso relacionado à mesma é interrompido em prol do gozo imediato, que coincide com a volta a suas origens, à fase anal.

A atitude de Jimmy – mandar fazer seu túmulo – parece assumir um caráter epifânico aos olhos do narrador, pois lhe revela sua condição mortal. A morte passa a ser a única certeza sobre o futuro, já que o narrador sente-se fracassado no trabalho. Assim, o ato de defecar e gozar por meio do escatológico tende a coincidir com a mingua das utopias redencionistas, nas quais o protagonista, mesmo não acreditando, mostra-se conivente ao longo do relato, visto que, embora se sentindo fracassado no trabalho (*tanto trabajar para nada*), configura-se como um ser socialmente produtivo e disciplinado, pois trabalha há mais de 20 anos no escritório.

O excremento – matéria sem forma definida - corresponde, assim, à condição mental do narrador, este composto fluido que só pode tomar forma, mesmo que indefinidamente, pois se materializa através de sensações, a partir do contato do protagonista com o universo material. O gozo que o sujeito narrador experimenta, decorrente do contato com o componente escatológico, tende a evidenciar a identificação entre a consciência do narrador e os compostos primordiais, que se constituem como uma massa fluida.

O relato, ao almejar atingir as dimensões de uma história linear, parece anunciar também a tentativa do narrador-protagonista de restaurar suas crenças, de se entronizar como sujeito empreendedor, centrado, pois se isto ocorresse, teria uma história para contar. No entanto, o resultado não correspondeu à busca do narrador, posto que sempre se manifestou um ser impulsivo, comandado, inúmeras vezes, pela esfera da imaginação e dos sentidos. Assim, a dicotomia dentro e fora do trabalho do escritório, que permeia o relato, tende a expressar o equilíbrio existencial encontrado pelo sujeito da narração. O trabalho no escritório deixa de ser um projeto de realização pessoal e social do narrador (*tanto trabajar para nada*), para responder, talvez, a uma necessidade de sobrevivência. Por isso, ao abrir o

relato, o narrador afirma que trabalha no escritório há 20 anos e que o clima neste ambiente lhe resulta agradável. “Por lo común, nuestro Departamento puede pasar por um lugar tranquilo y laborioso, desprovisto de ruidos molestos. Solemos estar muy ocupados (...) y en general nos llevamos muy bien, como buenos compañeros.” (Garmendia: 1968, p. 9). Fora deste contexto, o narrador libera sua condição primária, fragmentada, instintiva, que se reflete na impossibilidade de relatar, de forma linear e causal, sua história. Conseqüentemente, o material da narrativa se resume à descrição de fatos ou imagens que o narrador protagonista capta no tempo presente - o da enunciação-, aos fragmentos do passado, que lhe vem à memória espontaneamente ou que se manifestam a partir de sensações ou de ações incitadas pela esfera inconsciente, e aos fatos ou imagens provenientes de sua imaginação.

Assim, o excremento, este componente informe, que aparece no final do relato tende a corresponder à forma e ao conteúdo da narrativa levada a cabo pelo protagonista. A satisfação que o narrador experimenta ao se lambuzar com o componente escatológico estaria figurando a própria impossibilidade da transcendência, do reencontro, da harmonia do ser, por meio desta narrativa informe. O gozo encontrado no excremento, o retorno a uma fase infantil, tende a prefigurar a forma mais primária do sujeito encontrar equilíbrio e satisfação quando a narrativa, por trabalhar sensações e percepções, não consegue mais representar uma experiência de forma linear para que o leitor possa indagar, conforme sugere Lukács, sobre o sentido de sua totalidade existencial. Ou seja, O narrador de *La mala vida*, ao tentar organizar sua História no intuito de obter um entendimento sobre sua existência, conforme se pode observar no fragmento em que ele afirma “He llegado a pensar que estas y otras digresiones (...) podrían llegar a promover (...) un mejor entendimiento entre nosotros.” (Garmendia, 1980, p. 31), e constatar que diante de sua condição subjetiva não é possível construir sua história de vida de forma lógica e causal, reencontra-se, de forma alternativa, no próprio componente informe, neste caso o excremento, que está em correspondência com a forma e o conteúdo de seu próprio relato. Em última instância, a narrativa *La mala vida* parece sugerir que num mundo em que os sujeitos, figurados pelo protagonista, não conseguem mais relatar uma trajetória existencial coerente e ordenada linearmente, para que o leitor, através do percurso representado, possa transcender, obter uma

visão total de sua existência, a única forma de gozar a vida reside em aproveitar o momento deixando o instinto fluir.

Assim, *La mala vida*, ao apresentar um narrador capaz de deslocar o foco narrativo, adotar um ponto de vista externo ao discurso e, conseqüentemente, assumir a posição de um leitor, tende a explicitar que, diante de uma narrativa informe, fragmentada, que trava luta com a palavra para representar a trajetória de um ser guiado, em grande parte, por sensações e percepções, a única forma do sujeito reencontrar-se é retornar a sua condição primária e não buscar a harmonia existencial no mundo da representação. Pode-se pensar, então, que esta narrativa desempenha uma função elucidativa: a de explicitar que o romance realista tradicional não encontra mais espaço num mundo em que os sujeitos, representados pelo narrador protagonista, revelam-se seres perceptivos que vivem em função de um único lapso temporal: o presente e que, conseqüentemente, não conseguem transmitir uma história que veicule um saber coerente. De outra forma, esta artimanha literária (a mobilidade do foco narrativo) utilizada pelo autor parece alertar que se a literatura trabalha as experiências dos homens em distintos momentos históricos e a experiência dos sujeitos, que integram um contexto de frenéticas transformações sociais e econômicas, como registrava Venezuela, coincide com a vivência de momentos desconcatenados, então o romance não pode mais representar um percurso existencial, cujas experiências ou vivências apresentam um elo de conexão lógica. Como conseqüência pode-se inferir, que o leitor não encontrará na narrativa a representação de um percurso existencial que venha lhe propiciar um entendimento sobre a totalidade de sua existência.

Se o narrador constata a impossibilidade de se construir uma narrativa aos moldes tradicionais, quando se perderam as ilusões e quando o sujeito retorna a sua condição primária e não se encontra distanciado do mundo, o fechamento deste relato pode suscitar a seguinte indagação: o que o romance vai representar? É através do estudo de *Hotel Atlântico* que se pretende responder a esta pergunta, pois o referido romance parece afirmar-se como o relato das vivências de um narrador protagonista que se constitui como um sujeito errante que não acumula experiências e, conseqüentemente, não tem nada para contar.

5 - JOÃO GILBERTO NOLL: UM DIVISOR DE POSICIONAMENTOS CRÍTICOS

Os diversos pareceres críticos direcionados à obra do escritor João Gilberto Noll, bem como as análises literárias de sua produção narrativa, revelam um antagonismo de posicionamentos, e quando se assemelham, uma coincidência de opiniões e julgamentos.

Os estudiosos que apresentam posturas analíticas similares tendem a considerar a obra de Noll um projeto narrativo singular no âmbito local de produção – o Brasil- à medida que o referido autor incorpora em seus universos representativos uma problemática subjetiva e existencial que remete, particularmente, à condição humana contemporânea numa dimensão mais global que local.

Para Idelber Avelar (1994), as narrativas de Noll apresentam singularidade e estranheza em relação à produção literária brasileira correspondente às décadas de 60 e 70, visto que a literatura do período ditatorial se constituía como um fazer artístico engajado em práticas políticas e sociais. Para o referido crítico, as narrativas que emergiam desse contexto de repressão eram produzidas por militantes perseguidos ou por jornalistas que buscavam explicitar, por meio de mecanismos estéticos, as verdades censuradas pelo governo militar.

Parece pertinente considerar, então, que a tendência literária predominante no cenário cultural brasileiro no período histórico que antecede ao despontar artístico de Noll, obedece a uma concepção artística utilitarista, fundamentada num contrato estético e literário que concede às manifestações artísticas e culturais uma função social. A obra de Noll, na opinião de Idelber Avelar (1994) fora recebida, num primeiro momento, com estranheza em função de se desenhar a partir de um projeto estético envolto por uma atmosfera de aniquilamento, ou seja, por obedecer a uma concepção estética que tende a despojar a arte e a literatura de qualquer função social ou humanística.

Idelber Avelar (2003), sob uma ótica marxista, atribui a emergência da tendência narrativa de Noll, a qual classifica de “narrativa de decomposição”, ao novo entorno econômico e social veiculado pelo capitalismo tardio que se projeta nos países latino-americanos com a queda das ditaduras militares. Para o autor, nesses países, a pós-ditadura coincide com a chegada da pós-modernidade, ou seja, com o estabelecimento, no âmbito latino-americano, de uma nova situação

social e econômica caracterizada pelo capitalismo de consumo de massas, cujas conseqüências se refletem na esfera cultural desses países através do surgimento de uma arte contaminada por uma atmosfera existencial e espiritual marcada por um sentimento de impotência e de instabilidade humana frente a veloz, aguda e estranha transformação do universo empreendida pela máquina do capital e da ciência. A singularidade da obra do Noll, bem como sua estranheza, decorreria, segundo Avelar (2003), do fato do referido escritor incorporar a suas narrativas seres contagiados por esta nova atmosfera espiritual, materializados em narradores-protagonistas impotentes, despidos de projetos de vida, que ao relatarem seu percurso existencial não sistematizam uma experiência, mas registram a dissolução da mesma.

Nesse sentido, pode-se pensar que a questão que move e impulsiona todos os processos narrativos de Noll não se inscreve em um contexto restrito, mas desliza do local, ou seja, dos limites nacionais para o global, à medida que diz respeito à condição existencial do sujeito humano na contemporaneidade, a qual se liga diretamente, segundo Avelar (2003), ao entorno econômico, cultural e social desenhado pela pós-modernidade, que passa a ser projetado e sentido nos países latino-americanos, mais especificamente, após a queda das ditaduras militares.

É este aspecto, a presença de narradores-protagonistas incapazes de representar uma experiência, que o olhar crítico parece captar e tomar como elemento base para a decifração e para a compreensão dos peculiares e inovadores universos narrativos de Noll. Shirley de Souza Gomes (2005), ao analisar a obra *A céu aberto*, acrescenta que nessa narrativa, bem como nos demais processos de representação levados a cabo por Noll, o que se destaca é a presença de um narrador-protagonista que se manifesta como um eu itinerante, que se decompõe a cada nova imagem que assume. A referida autora ressalta que os protagonistas da obra de Noll não apresentam uma identidade fixa ou mais ou menos estabelecida, capaz de definir ou direcionar suas escolhas, mas manifestam um certo vazio identitário que se preenche e, simultaneamente, se esvazia em cada instante vivenciado.

Nesta esteira, Sandro Ornellas (2005) acrescenta que, nas narrativas de Noll, o que ganha relevância é a diluição das dicotomias e, conseqüentemente, a presença de sujeitos de baixa ou nula atividade reflexiva e moral, ou seja, protagonistas ou personagens entregues a uma vida errante capazes de transitar

por distintos e antagônicos terrenos identitários e lugares sem levar consigo nenhuma experiência ou aprendizagem.

Estas peculiaridades, apesar de conferirem singularidade à obra de Noll, suscitam, conforme se vem mencionando, posicionamentos críticos antagônicos. Enquanto muitos estudiosos, como os já mencionados, demonstram afeição para com suas formas de representação, buscando compreendê-las à luz da atmosfera espiritual oriunda do entorno social, político e cultural da contemporaneidade, outros críticos, contrariamente, tendem a revelar certa antipatia para com as formas narrativas de Noll, afirmando que elas não atingem as dimensões de um romance. Em um texto crítico publicado na página cultural do jornal Zero Hora (1993), o escritor e tradutor Ernani Ssó, ao se referir à obra de Noll e ao livro *Harmada*, afirma no subtítulo de seu texto crítico: “seria bom que parassem de chamar de romance o novo livro de João Gilberto Noll”. Nessa coluna, o referido escritor ressalta também que não há personagens na obra de Noll, posto que de tão debilitado que se encontra o narrador-protagonista nada lhe afeta e, conseqüentemente, nada afeta ao leitor, já que este, ao ler, não encontraria nada com o que se identificar.

A afirmação tecida pelo referido crítico manifesta, mesmo que nas entrelinhas, a sua formação intelectual, que, nitidamente, parece deitar suas raízes nas formulações marxistas lukaschianas, visto que para Ernani Ssó (1993), uma narrativa, para atingir as dimensões de um romance, deve, obrigatoriamente, representar as experiências de um sujeito inerentes a uma trajetória existencial para que o leitor possa, ao realizar sua leitura, experimentar um processo de identificação com o universo representado e, conseqüentemente, compreender ou esclarecer questões que dizem respeito a sua própria vida.

Pode-se indagar, porém, se as formulações lukaschianas são pertinentes para o estudo de obras como as de Noll, pois, conforme destacam os outros críticos acima mencionados, estas se constituem como formas de representação peculiares à medida que tendem a atender a um projeto estético correspondente a uma sensibilidade artística decorrente da nova atmosfera espiritual que contamina o mundo ocidental, e, para este projeto estético, a literatura é uma esfera artística cada vez mais despojada de qualquer função social e existencial.

Partindo de um terreno permeado pela instabilidade, decorrente dos antagônicos juízos críticos que a obra de Noll parece acolher, busca-se, a seguir, realizar a análise da obra *Hotel Atlântico (1989)*, de João Gilberto Noll, com o intuito

de verificar quais as peculiaridades estruturais e temáticas que a obra apresenta, para, em seguida, buscar compreender as possíveis significações e implicações da presença desta forma de representação para a existência do romance como gênero.

6- HOTEL ATLÂNTICO: A VIAGEM DO RETORNO

6.1- Uma viagem de orientação intuitiva

Em *Hotel Atlântico*, um protagonista, que insiste em não revelar o seu nome, narra as aventuras que vivencia ao longo de uma viagem que tem início no Rio de Janeiro e término na Praia do Pinhal - Rio Grande do Sul. O deslocamento empreendido pelo protagonista não se dá em linha reta e contínua, nem responde a um planejamento prévio. Sem bagagem, sem destino determinado, o protagonista sai do Rio de Janeiro, percorrendo diferentes lugares até chegar à praia do Pinhal e se hospedar no Hotel Atlântico. Impulsionado por uma angústia e uma ansiedade que o impedem de deitar raízes, o protagonista de *Hotel Atlântico* compra uma passagem de ônibus para Florianópolis porque vê o nome desta cidade escrito no luminoso de um dos guichês da rodoviária do Rio de Janeiro. Viaja ao lado de uma arqueóloga que se suicida no percurso e, chegando a Florianópolis, foge porque suspeita que poderiam acusá-lo de um crime que não cometeu. Em Florianópolis, consegue uma carona para uma cidade do oeste catarinense. No caminho, o dono do carro quer matá-lo sem que se saiba o motivo. Fugindo, o narrador-protagonista chega até a cidade de Viçoso na divisa com o Rio Grande do Sul. Sai de Viçoso e chega a Arraiol. Quando tenta deixar esta cidade, um policial lhe acerta um tiro sem que se saiba o motivo. É levado ao hospital onde sofre a amputação do membro. Após a convalescença, sai do hospital com um enfermeiro, que desde o início demonstrou-lhe certa empatia. Sem destino delimitado, o enfermeiro decide ir a Porto Alegre em busca da casa de sua avó. Ao chegarem ao local não encontram vestígios nem da casa, nem da avó. O protagonista sugere, então, que se desloquem até a praia do Pinhal, local que costumava freqüentar quando criança.

A fábula da narrativa, que mais se assemelha a um roteiro turístico elaborado, simultaneamente, ao transcorrer sucessivo de uma viagem, anuncia que o protagonista não pensa antes de decidir, não planeja, nem delimita suas ações, mas, entregue ao destino e impelido por uma inquietação que lhe remove constantemente dos lugares onde se encontra, vagueia, sem rumo, por distintos espaços e lugares. Estando hospedado em um hotel no Rio de Janeiro, visualizando a cidade desde a janela, o narrador afirma:

Fechei a cortina. Uma contagem regressiva estava em curso, eu precisava ir.

Mas resolvi voltar para a cama. Tirei os sapatos com os meus próprios pés. Sabia que dentro de mim eu represava um desespero, porque daqui a pouco eu precisava ir – aparentando calma, muita calma.

Se eu encenasse loucura, quem sabe um transido esquecimento de tudo, o mundo correria para me internar.

E não seria a mesma coisa que viajar? Com a vantagem de eu não despenderei nenhum esforço, como o de entrar e sair de espeluncas como aquela em que eu estava? Se eu ficasse louco eu permaneceria dopado dia e noite, dormindo à hora em que a minha cabeça caísse de torpor. (Noll, 1989, p.9)

O motivo que impulsiona o narrador-protagonista a se deslocar constantemente tende a ser a falta de sentido para a sua existência, visto que o efeito que procura na viagem é semelhante ao operado pela droga, ou seja, algo que o torne insensível ao mundo real. Viajar, para o narrador, tende a se configurar como a oportunidade (*E não seria a mesma coisa que viajar*) de esquecer que a vida e a realidade existem, de abdicar do esforço de viver, de pensar, de buscar uma significação para a existência. É semelhante, também, a estar fora-de-sí e deixar que o mundo ou os outros delimitem seu destino (*se eu encenasse loucura, (...) o mundo correria para me internar*). Assim, pode-se pensar que o narrador viaja não no intuito de buscar algo por ele definido, mas para deixar-se levar, deixar-se conduzir pelo mundo, pelo outro. O desespero que o atinge parece brotar do confronto entre a necessidade de se liberar da atividade de viver, de pensar e a inércia que insiste em retê-lo em um determinado lugar. Aparentando debilidade física, pois imbuído por um desespero que procede do fato de ter de seguir (*eu precisava ir*), o narrador-protagonista lança-se em uma viagem sem destino definido.

A viagem também ganha função na existência do protagonista à medida que tende a se constituir como um elemento de fuga da morte ou um mecanismo paroxístico, que lhe permite gozar o restante da vida com intensidade, sem permanecer arraigado em imperativos sociais e morais que a fixação em um determinado lugar requer. Ao se olhar no espelho e perceber sua deterioração física, propulsora da inércia que lhe acomete, é simultaneamente contagiado por um impulso andarilho.

Me levantei com esforço, me doíam as pernas. Vesti o casaco. Fui até o banheiro me segurando pelas coisas. Sentindo uma espécie de incapacidade – me veio a imagem de um doente em convalescença, se preparando para deixar o hospital.

Na frente do espelho olhei as minhas olheiras fundas, a pele toda escamada, os lábios ressequidos, enfiei a língua pela cárie inflamada de um dente, pensei que não adiantava nada eu permanecer aqui, contabilizando

sinais de que o meu corpo estava se deteriorando. Tinha chegado a hora de eu partir. (Noll, 1989, p. 11)

O desejo de partir decorre do sentimento de incapacidade que acomete o protagonista, bem como da percepção de sua deterioração e, conseqüentemente, da possível proximidade do fim. No entanto, a preferência pela viagem à simulação de loucura não é bem esclarecida pelo narrador, podendo ser atribuída, portanto, a um impulso instintivo aquém a uma compreensão ou ato racional. A viagem, à medida que lhe confere a possibilidade de desenraizamento, de não fixação, enfim, de libertação de qualquer vínculo (moral, afetivo, social) duradouro com pessoas, com lugares, com objetos, tende a funcionar como o elemento capaz de lhe proporcionar uma vivência intensa e libertina dos instantes que lhe restam, os quais se encontram ameaçados pela sua deterioração física. Para o narrador, a decisão pela partida parece descender de uma certa consciência de finitude, manifestada discursivamente pelo verbo *pensar*, que se lhe revela pela percepção, pela imagem de sua degeneração física. No entanto, é um instinto que o impulsiona a viajar ao invés de fingir loucura. Neste sentido, o comando das ações e da própria existência do protagonista parece se deslocar da esfera racional para a sensitiva e perceptiva, conforme ocorre também, embora de forma mais amena, com o narrador-protagonista de *La mala vida*. A opção pela viagem advém de uma espécie de intuição, que acomete o protagonista, unida a uma consciência de morte. Ao sair do hotel no Rio de Janeiro, a recepcionista notou que ele se encontrava envolvido por uma atmosfera estranha, de abatimento e quis enterrar-se do caso, conforme relata o narrador.

Franzindo os olhos ela me perguntou por que eu tinha ficado com esse olhar envelhecido.
- De fato – respondi –, não posso disfarçar que de alguns minutos para cá qualquer coisa aconteceu para me deixar assim.
- O quê? – ela perguntou assustada.
- Olha, meu anjo, acho que eu estou partindo para saber – respondi tentando recompor o ar folgado que eu costumava ter com as mulheres com quem tinha algum lance fortuito. (Noll, 1989, p. 11-12)

O protagonista não consegue compreender a causa de seu abatimento. É *qualquer coisa*, algo que escapa às dimensões da razão, mas que se materializa pela sensação e pela atmosfera de envelhecimento. Essa sensação, por sua vez, deixa-lhe a intuição (*acho*) de que a viagem pode esclarecer o porquê do sentimento de definhamento que o atinge. A vida do protagonista, as coisas que vivencia não

são determinadas nem podem ser explicadas pelo viés da razão, pois não passam de sensações, de intuições. A viagem, à medida que descende de uma intuição (*acho*) ganha as dimensões de um presságio embebido por uma atmosfera de revelação, que pode libertar o protagonista das dúvidas em relação às sensações e às coisas que lhe ocorrem. Por isto, ao comprar uma passagem para Florianópolis, o protagonista declara: “Quando me vi com a passagem na mão me senti como que comprando a minha alforria. E me invadiu a sensação de uma liberdade demasiada. Como se eu não fosse dar conta sozinho.” (Noll, 1989, p. 17). O protagonista não chega a compreender por que viajar lhe faz tão bem, mas semelhante a um cleptomaniaco, que não consegue saber por que o ato de roubar lhe causa euforia, sente um excesso de liberdade frente à possibilidade de se deslocar. Como ocorre com o narrador de *La mala vida*, que relata o conteúdo de suas vivências através de sensações, o protagonista de *Hotel Atlântico*, também não consegue explicar as conseqüências dos fatos que vivencia a não ser expressando-as por meio de sensações. Assim, a viagem, ao partir de uma intuição, não se explica por meio da razão. Seus efeitos, revelando-se através de sensações positivas, materializadas por um sentimento de liberdade, também não podem ser compreendidos pelo viés racional, nem relatados como um fato. Desta forma, o ato de viajar não se constitui como uma atividade planejada pelo narrador, mas, ao ser motivado por algo do campo perceptivo unido a uma consciência de morte e promover sensações agradáveis ao narrador, configura-se como uma missão que foge a sua própria vontade, determinada por uma força externa (destino, talvez) que se lhe revela por meio de sensações, intuições.

A viagem tende também a despertar no protagonista um pressentimento de retorno a uma condição infantil. Ao visualizar o chão sujo da rodoviária do Rio de Janeiro, o narrador é acometido por uma vaga saudade da infância e, subitamente, lhe ocorre a idéia de que a viagem poderia lhe devolver a intimidade com o chão, típica da fase infantil.

Agora eu via apenas o chão sujo do piso superior da rodoviária. Olhando aquele chão sujo eu não tinha nada a pensar. Talvez uma vaga saudade da intimidade infantil com o chão.

Me surgiu a idéia de que a viagem me devolveria essa intimidade. Sabe lá se não vou ter de dormir no chão, era o que dizia uma voz interna excitada e apreensiva. (Noll, 1989, p. 15-16)

A imagem do chão sujo não lhe incita a pensar, mas lhe aviva uma sensação: a saudade, o desejo de retornar a uma fase infantil para sentir a intimidade com o

chão. Este sentimento, por sua vez, lhe traz, espontaneamente (*me surgiu*), a idéia de que a viagem pode lhe proporcionar esse retorno. O verbo *devolver*, sinônimo de reconduzir, trazer de volta, ao aparecer conjugado no futuro incondicional e transmitir, portanto, uma incerteza, envolve o ato de viajar em uma atmosfera de suspense. Esta incerteza do protagonista, materializada numa intuição, vai originando uma atmosfera de suspeita em relação à função da viagem em sua existência. Através de uma inquietação, uma excitação, manifestações não racionais, mas do âmbito sensível (*uma voz interna*), o protagonista pressente que a viagem pode lhe conduzir a sua fase infantil. Por meio de manifestações que não podem ser explicadas racionalmente, pois tomam a forma de percepções, de vozes internas, o narrador intui que a corrente do tempo, simbolizada pela viagem, pelo avanço temporal e espacial, pode o conduzir não à finitude, mas às origens da vida, ao princípio de tudo. Assim, em uma primeira instância, pode-se intuir que a viagem poderá promover o retorno do sujeito protagonista a sua condição primordial, período em que se desenvolve a intimidade do sujeito com o componente escatológico, o magma original (*o chão sujo*), como ocorre com o narrador de *La mala vida*, que no final da narrativa tem um encontro com o excremento, fato que simboliza seu retorno a uma fase primária.

Os pressentimentos que acometem o protagonista trazem à baila sua impotência, sua impossibilidade de delimitar o curso de sua vida, pois lhe imprimem a suspeita de que a viagem, ato não pensado, mas motivado por um instinto, parece constituir-se como uma força estranha, incerta, capaz de definir seu percurso vital. Essa possibilidade de retorno, que se manifesta ao protagonista através de sensações, tende a ganhar a forma de uma resposta, embora muito vaga, à atmosfera de envelhecimento, abatimento, que, instintivamente, o incita a viajar.

6.2- Um narrador-protagonista cindido e intuitivo: a rarefação da experiência narrável

Dirigido por intuições e percepções, conforme se observou, o protagonista de *Hotel Atlântico* não decide o rumo de seu percurso. Suas ações, quando não são determinadas por percepções, materializam-se como reações reflexas ou emergem como consequência das emboscadas que a errante vida lhe prepara. Estando na

estação rodoviária do Rio de Janeiro, imbuído pela urgência de se deslocar, o narrador-protagonista afirma: “Resolvi comprar uma passagem para Florianópolis. Vi o nome da cidade num luminoso acima de um guichê. De repente uma ilha: era um tema que me interessava” (Noll, 1989, p.17). A escolha do destino parece ser gratuita e derivar, simplesmente, de seu contato visual com o luminoso. No entanto, o fato do lugar ser uma ilha ganha relevância, embora muito levemente, na decisão. Pode-se levantar a hipótese de haver uma certa identificação do protagonista com uma ilha. Ou seja, como ele não explica racionalmente seu interesse pelo lugar, pode-se atribuir esse interesse a uma empatia decorrente de uma possível correspondência entre a condição do próprio protagonista, um sujeito isolado do mundo social à medida que se apresenta sem família, sem bagagem, sem casa, sem destino, e a natureza da ilha, um lugar também isolado, deslocado de um continente. Forma-se, também, um certo suspense em relação à escolha de um lugar pertencente ao sul do país. Há gratuidade sim na opção do destino, porque esta não deriva de um ato reflexivo. No entanto, essa casualidade parece concentrar indícios de um difuso presságio, pois em determinado momento o narrador revela que nasceu e viveu até por volta dos 20 anos em Porto Alegre, sul do Brasil. A gratuidade da escolha poderia estar contagiada por uma energia pertencente ao campo das intuições, pois, se a opção fosse inteiramente casual poderia ter saído para qualquer outro lugar do Brasil ou do mundo. A espontaneidade da decisão do protagonista registra-se, então, à medida que suas decisões não advêm de sua esfera pensante, mas são conduzidas por suas percepções instintivas, que, por sua vez, tendem a obedecer a uma motivação externa ao protagonista, pois não compreendida nem determinada por sua razão.

Esta motivação instintiva que atua em suas opções de deslocamento e tendem a conduzir o protagonista de volta ao lugar de origem, o sul do Brasil, manifesta-se também quando ele está sentado na rodoviária do Rio de Janeiro, antes de comprar a passagem para Florianópolis, e abre um mapa do Brasil no intuito de escolher o destino da viagem. “No mapa o interior de Minas parecia um formigueiro de localidades. Os meus olhos desceram um pouco, entraram pelo interior de São Paulo, pararam no Paraná. (Noll, 1989, p.16).

O trajeto pelo mapa não é definido de forma racional pelo protagonista, não obedece a uma vontade lógica, mas são seus olhos, seus sentidos que deslizam

pelo mapa e param no Paraná, início da região sul do Brasil. O transcurso realizado pelos olhos não é reflexivo podendo ser entendido, portanto, como uma manifestação instintiva, que se afasta de uma elaboração racional. Não é ele quem delimita sua direção, mas uma força que se manifesta pelos sentidos e que o induz, de certa forma, a comprar uma passagem para Florianópolis, o que faz logo em seguida. A causa da viagem é conferida por essa atuação de um estímulo natural, uma energia alheia à razão do protagonista, que o motiva a se deslocar em direção a seu local de origem, o sul. A narrativa não parece tratar, então, da representação de ações levadas a cabo pelo protagonista de forma racional e reflexiva, as quais constituiriam um relato dotado de causalidade. Tende a abordar, no entanto, as ações que o protagonista realiza motivado por intuições, que não podem, portanto, ser expressas de forma exata e compreensível, visto que são indefinidas. Ou seja, a narrativa *Hotel Atlântico*, assim como *La mala vida*, parece trabalhar “com as coisas que não são solúveis diante de explicações estritas e restritas.” (Noll, 2005, p.1)

Em outro momento, ao transitar por uma rua em Florianópolis, o protagonista resolve entrar num cinema, simplesmente, porque o localiza com o olhar.

Na rua de fato o vento gelado me tirava o ar. Várias vezes parei, me segurava num poste, pensava em voltar para o hotel. De repente vi um cinema. Resolvi entrar. Estava passando uma boba comédia americana. O cara era bonitão, nunca tinha visto aquele ator antes. (Noll:1989, p.32)

As ações do protagonista não decorrem de uma atividade reflexiva ou pensante, mas são determinadas por uma reação reflexa derivada do contato de sua esfera sensitiva com elementos do mundo material. A atitude de voltar para o hotel, configurada como uma ação consciente, é suprimida pela reação que o cinema lhe provoca ao ser localizado por seu sentido visual. O curso de sua vida é definido, dessa forma, pelo instante, pela fração temporal, traduzida no nível do discurso pelo advérbio *de repente*, que registra o contato de sua esfera sensível com o universo material ou humano. O comando das ações e das atitudes do protagonista desliza do campo reflexivo para o do sensível ou instintivo e, conseqüentemente, sua existência fragmenta-se convertendo-se em um aglomerado de vivências desprendidas de um fio condutor e despojadas de causalidade. Ou seja, as distintas vivências que integram a existência do protagonista não se materializam em função de um fim ou objetivo delimitado por ele próprio, mas ganham forma pela gratuidade à medida que não decorrem de uma prática racional ou reflexiva. O protagonista não se configura como um sujeito inteiramente racional, auto-consciente, responsável

por suas ações e capaz de definir seu percurso existencial. Contrariamente, a narrativa representa o apagamento do sujeito racional e, em contrapartida, registra a ascensão de um sujeito debilitado, motivado pelos sentidos, pelos instintos, incapaz de, por meio da razão, delimitar, planejar suas ações e sua vida.

O relato, ao compor-se de ações que se configuram como produto de sensações, de percepções, de intuições peculiares e restritas ao protagonista, tende a registrar a míngua da representação de uma experiência, pois a percepção é sempre particular a um indivíduo e indefinida e, portando, não pode ser materializada, nem repassada como um saber. A experiência, segundo Benjamin (1989), constitui um saber comum, um aprendizado que se forma a partir de dados acumulados na memória. Nesse sentido a experiência consolida-se à medida que o sujeito recorre, mesmo que inconscientemente, ao passado, e aproveita o conteúdo acumulado na memória para agir, para tomar decisões. Como as ações, que vão compondo a narrativa *Hotel Atlântico*, parecem derivar, em grande parte das intuições e percepções do protagonista, então, pode-se pensar que este relato não tende a veicular uma experiência, mas pelo contrário, parece trabalhar com a rarefação da mesma.

Quando as atitudes e os atos do protagonista não decorrem da ação do sensível, materializam-se como uma reação em resposta a um acontecimento que o envolve. O suicídio da arqueóloga que viajava ao seu lado no percurso Rio de Janeiro/ Florianópolis, força-o a fugir do ônibus porque, caso contrário, suspeita que, de alguma forma, poderia ser responsabilizado pelo incidente. Ao fugir do dono do carro que o conduzira até o oeste catarinense, reage contra uma emboscada que a errante vida lhe prepara. São ocorrências externas, alheias à compreensão ou à decisão do protagonista que orientam sua existência. Isto o coloca em uma situação de impotência frente ao mundo e aos acontecimentos.

O narrador não consegue obter uma compreensão de porquê os acontecimentos sucedem e o envolvem. Desconfia, mas não investe contra, não busca desvendá-los, nem planeja nada, simplesmente pega uma onda nas marés que o destino lhe apresenta. Estando num bar, em Florianópolis, Nélon, que ia para uma cidadezinha do Rio Grande do Sul levar o futuro cunhado Léo para se casar com sua irmã, ao saber, pelo garçom, que o protagonista, espontaneamente, havia perguntado se não sabia de ninguém que fosse para o oeste catarinense, aproxima-se do protagonista e lhe faz um convite para ir com eles.

- Então vem com a gente, eu deixo o meu cunhado nessa cidadezinha e sigo viagem até o oeste catarinense como você quer, a gente combina um preço pelo meu trabalho, ando precisando de uns extras.

Eu não sabia o que dizer. Fiquei passando o dedo pelas bordas do meu copo de conhaque.

Assim de supetão aquele cara me apresentava um itinerário completo, coisa que eu não estava acostumado a contemplar. E depois, o jeito dele me deixava desconfiado, ele me parecia no mínimo mais sabido do que todos os freqüentadores daquele bar juntos.

Mas por outro lado, o que de melhor eu poderia querer ali? Alguém se oferecendo para ser meu barqueiro na travessia de mais este rio, pensei com alívio.

- E então? – ele perguntou.

- Por que não? – respondi.

Olhando o lado positivo da proposta de Nélon, tê-lo como seu condutor em mais uma passagem difícil (*barqueiro na travessia do rio*), o protagonista suprime as desconfianças e abdica da tarefa de tentar entender o porquê da oferta de Nélon, o porquê do surgimento espontâneo dessa oportunidade. Numa atitude de viver a vida como ela se apresenta, sem resistência, mas mergulhando em todos os desafios e as oportunidades que esta lhe exhibe, o protagonista vê em Nélon a figura do condutor, aquele que pode guiá-lo, conduzi-lo a novas aventuras, a uma nova vivência (travessia). Travessia sugere mudança, passagem de um momento a outro, de um estágio a outro, de um lugar a outro, etc.. Assim, a travessia de mais um rio poderia estar referindo-se, metaforicamente, ao retorno do protagonista a uma fase infantil, à passagem de volta, conforme ele havia intuído ao observar o chão sujo da rodoviária. Ele parece pressentir, suspeitar que o percurso (travessia) será árduo, instigante, pois desconfia, mas não se detém em desvendar o pressentimento, nem recusa a oportunidade que se apresenta. Deixando-se conduzir pelo desconhecido, neste caso Nélon e sua proposta, o narrador-protagonista configura-se como um ser errante, submisso à forças externas, levado pelo instinto.

No fragmento citado verifica-se, também, a falta de autonomia do narrador em relação a sua trajetória e a sua vida, pois ele revela a necessidade de um condutor, neste caso Nélon, para seguir seu itinerário, para guiar o barco de sua existência. Afirma-se um sentimento de impotência do narrador perante a vida, as coisas e ao mundo. Frente ao desconhecido, a uma oportunidade que teima em se apresentar enigmática, obscura, desafiadora, o narrador não resiste, entrega-se a correnteza e ao ritmo do próprio ensejo, apostando na proteção de um barqueiro, de alguém que possa conduzi-lo.

Parece pertinente, neste momento, estabelecer uma relação entre o narrador-protagonista de *La mala vida* e o de *Hotel Atlântico*. A prevalência da percepção, da intuição sobre a razão, característica do sujeito narrador da referida obra de Garmendia, parece revelar-se mais agravada na obra *Hotel Atlântico*. O narrador de *La mala vida*, embora agindo, muitas vezes, motivado por percepções ou intuições e manter uma postura mais contemplativa que reflexiva, ainda trabalha, tendo parte de sua vida condicionada pelo tempo da produção, mantém relações sociais com os colegas de trabalho, com os amigos do Club, ou seja, apresenta uma vida social que lhe confere a oportunidade de adquirir experiência, a qual manifesta-se, conforme se observou, em forma de fragmentos isolados, materializados por meio de lembranças espontâneas. O protagonista de *Hotel Atlântico* não apresenta vínculo laboral, não estabelece relações sociais, não procura saber quem são as pessoas com quem se envolve, pois, conforme se pode observar no fragmento citado, aceita a corona de Néelson sem saber de quem se trata. Simplesmente age motivado pelos sentidos e pelas intuições, de forma que a possibilidade de sistematizar uma experiência de vida tende ao aniquilamento. A narrativa *Hotel Atlântico* estaria submetendo-se, assim, a paradoxal tarefa de trabalhar o inexprimível, as intuições, as percepções, que são peculiares ao protagonista e que não atingem as dimensões de uma experiência, de um saber que pode ser transmitido. Em última instância, a narrativa *Hotel Atlântico* parece teimar em trabalhar com a precariedade, com a rarefação da experiência.

Como o protagonista não parece planejar suas ações, nem pensar para agir, tampouco busca conhecer as pessoas com quem se relaciona, é enredado constantemente em armadilhas, das quais tem de se libertar para seguir seu itinerário. Expondo-se aos misteriosos artifícios que uma vida errante pode reservar, não estabelecendo vínculos, vivendo e agindo imprevisivelmente, pois motivado pelos sentidos, o narrador protagonista de *Hotel Atlântico*, como bem sugere Nizia Villaça (1996), não é exatamente sujeito de suas ações, mas sobretudo espectador, vítima dos acontecimentos, enredado em trampas sucessivas.

Ao registrar um enfraquecimento da esfera reflexiva e, conseqüentemente, uma elevação do plano sensível, o narrador-protagonista vive distintos instantes de forma isolada e repletos de intensidade. Conseqüentemente, ele não consegue

converter suas vivências em experiências¹². O passado não interfere no presente rompendo com a tríade temporal, em que o presente recolhe o passado e orienta o futuro, responsável pelo processamento de uma experiência existencial. Quando a lembrança passada se mantém, o efeito por ela ocasionado não passa de mera perturbação. A lembrança do suicídio de Susan, a arqueóloga que viajara a seu lado, vem à tona em forma de perturbação quando ele visualiza um homem, em uma livraria na rodoviária de Florianópolis, usando óculos semelhantes aos que Susan usava quando cometeu o suicídio por meio da ingestão excessiva de medicamentos.

O que me chamou a atenção no homem foram os óculos escuros que ele usava, iguais aos óculos de Susan. O homem virara o mostruário. Eu tinha parado, me perturbado com os óculos dele. Peguei um livro para me acalmar. (...) li a primeira página, aí olhei em volta: o homem de óculos escuros já tinha saído da livraria. Voltei ao livro aliviado. (Noll, 1989, p. 26-27)

A lembrança passada não impulsiona o narrador protagonista a agir, nem tende a orientar suas ações, mas apenas o perturba, impelindo-o a fazer algo para se restabelecer. Essa ruptura com o passado é reafirmada, metaforicamente, pela falta de bagagem. “Eu não guardo nada comigo” (Noll, 1989, p. 41) afirma constantemente o protagonista deslocando-se de um lugar para outro sem carregar nada consigo, a não ser a suja e esfarrapada roupa do corpo. A falta de bagagem, tanto material como existencial, reafirma sua tendência a vivenciar o instante presente movido pelas sensações ou pelo instinto, sem recorrer racionalmente às vivências passadas nem pensar no futuro, postura esta, que se fosse adotada pelo protagonista, acrescentar-lhe-ia uma experiência.

Como o narrador-protagonista não lança mão do passado para orientar sua existência presente, nem pensa para delimitar ou definir sua trajetória vital, mas reage imprevisível ou intuitivamente frente aos acontecimentos e às imagens que seus sentidos captam, a narrativa tende a converter-se em uma espécie de amontoado de frases isoladas que expressam verbalmente as infinitas imagens recolhidas pelos seus sentidos, bem como as distintas e sucessivas ações que, gratuitamente, o narrador protagonista leva a cabo. Ou seja, o discurso narrativo vai engendrando-se através da justaposição de frases que, sinteticamente, enumeram as distintas ações praticadas pelo narrador-protagonista ou descrevem os vários

¹² O termo experiência é utilizado no sentido que Benjamim (1989) propõe. Assim por experiência entende-se um saber acumulado na memória, oriundo de situações vividas ou vinculado a uma tradição coletiva, que é utilizado, mesmo que de forma involuntária, em situações existenciais posteriores às já vividas. Tem-se experiência à medida que um fato vivenciado no passado interfere nas vivências presentes e futuras.

elementos (espaços, pessoas, objetos, animais) identificados por sua esfera sensível. Para descrever o quarto de um bordel onde ficou hospedado por uma noite quando viajava em direção ao oeste catarinense, refere-se a todos os objetos que integram o ambiente, bem como às ações que realiza.

Fechei a porta do quarto que me deram. Acendi a luz. Tinha a cama de casal encostada em uma das paredes. Uma televisão. Uma cortina branca, rendada. A porta do banheiro entreaberta, uma poltrona próxima à janela. Bastante frio, não havia aquecedor. Apaguei a luz, fui tateando até o abajur ao lado da cama, e o acendi. Me sentei na cama, tirei os sapatos. Depois levantei a colcha grossa e me meti debaixo dela sem tirar a roupa, nem ao menos o boné. (Noll, 1989, p.39)

Os distintos objetos, os quais são enumerados um a um, vão compondo o cenário do quarto. As ações que o protagonista realiza vem acompanhadas de uma descrição, ou seja, semelhante a uma câmera, o protagonista explicita somente o que seus sentidos captam, registrando todas as ações e os objetos sem emitir qualquer juízo de valor, fornecendo uma imagem completa que engloba não só a ação que pratica, mas também seu estado físico (*me deitei sem tirar a roupa, nem ao menos o boné*).

Fugindo de Nelson, o dono do carro, com o qual viajava para o oeste catarinense e que quer matá-lo, o narrador relata o acontecimento de forma semelhante a uma cena de filme de ação e aventura. Nelson o persegue com o revólver, e o protagonista, subindo a ribanceira de um rio, perto de um galpão, onde haviam parado, aposta todas suas forças na fuga.

Eu me arrastava subindo a ribanceira, pegava em raízes expostas para me ajudar nos impulsos necessários para me fazer subir, o chão tinha uma umidade de mato cerrado que nunca recebe a luz do sol, eu vinha subindo trazendo folhas das árvores coladas à roupa, todo enlameado, com movimentos medidos para não cometer o menor ruído. (...)

E chegando lá encima eu corri veloz até o carro, abri a porta fechei os vidros com a fúria dos cachorros a poucos metros de mim, ensurdecido peguei a chave liguei o carro e aí vieram os tiros por trás, era Nelson vindo ao meu encalço, o carro já em movimento vejo pelo retrovisor que Nelson solta os cães, e eu dirijo o carro em uma velocidade estúpida, aos solavancos, sem rumo, não encontro o caminho de terra, dou numa pedra, bato noutra, os cachorros aparecem, jogam-se contra os vidros, ouço tiros (...) vejo uma pedra enorme na minha frente, vejo que um cachorro expulsa sua fúria entre o carro e a pedra, e eu dou velocidade e esmago o cachorro contra a pedra, bato com o carro duas três vezes contra a pedra, esguicha sangue no pára-brisa, desvio agora para a esquerda, um tiro estilhaça o vidro de trás, pego o caminho de terra enfim, dou toda a velocidade, vou, vou, poeira, poeira de todos os cantos... (Noll, 1989, p. 47-48)

As distintas e sucessivas imagens sinestésicas (sonoras e visuais) captadas pelos sentidos (*ouço, vejo, estilhaça, etc*) do protagonista, dispostas verbalmente

num contínuo sucessivo vão conferindo movimento à cena. O narrador, semelhante a uma câmera, ao mesmo tempo em que participa do acontecimento, retrata verbalmente todas as cenas que compõem a situação com o máximo de objetividade possível, pois não transparece qualquer reação interior (medo, angústia, dor, cansaço, etc.). Como um animal que, ao detectar o perigo, age motivado por um instinto de defesa, o protagonista somente reage ao acontecimento, maquinando uma saída. As orações vão reduzindo-se a um mero vocábulo (*vou, vou, poeira, poeira*), que carrega unicamente a imagem do fato, da ação ou do objeto relatados. Com estilo realista, como uma máquina fotográfica ou uma câmera filmadora, não demonstrando nenhuma reação interior, nenhum sentimento, o narrador recolhe as sucessivas imagens inerentes ao acontecimento do qual é co-partícipe. O recurso narrativo empregado expressa, então, o apagamento ou a quase eliminação da subjetividade do narrador. Ele não relata a possível experiência ou o efeito do acontecimento, nem julga, mas, simplesmente, o registra porque faz parte de sua existência. Comporta-se, sim, como um mero expectador, que em reação a uma emboscada, investe todas as suas forças na fuga, sem experimentar o efeito de conviver, por alguns instantes, com a possibilidade da morte. A linguagem enxuta, concisa e o estilo cinematográfico, materializado pela sucessão de cenas retratadas pelas vias dos sentidos, que caracterizam o discurso narrativo expressam nada mais que o apagamento da esfera subjetiva e reflexiva do narrador. Ou seja, o protagonista não interage com os fatos, mas fugindo de uma situação ameaçadora, relata-os a partir de suas percepções. Pode-se pensar, então, que a narrativa, ao se compor, em parte, de imagens, meros retratos dos fatos vivenciados ou percebidos pelo narrador, tende a tangenciar um discurso informativo¹³, a não transmitir uma experiência, pois o narrador-protagonista não demonstra ser afetado, conforme se pode observar no fragmento citado, pelas circunstâncias vivenciadas, enfim, ele não parece converter as vivências em experiências, mas somente comunicar as ações que pratica e os fatos que percebe.

¹³ Benjamin (1989) afirma que o texto informativo trabalha com a diluição da experiência. Sua função não é passar um saber, mas comunicar, veicular a novidade, que deve, quase instantaneamente, tornar-se antiquada para que o novo possa ser comunicado. A concisão, a objetividade, a ausência de conexão entre uma notícia e outra contribuem para que o fato informado não se torne um saber. A supressão das marcas subjetivas do sujeito que relata anula, segundo Benjamin (1989), a possibilidade do fato comunicado (a notícia) ser transmitido e ser processado, pelo leitor, como experiência. A experiência, para o autor, só se processa quando o sujeito apreende com os fatos vivenciados e utiliza este saber e em outras situações existenciais. Por isto, segundo o autor, a narrativa que relata uma experiência sempre carrega as marcas subjetivas do narrador.

O fato do narrador não converter suas vivências em experiências e, conseqüentemente, não dispor de uma identidade fixa e definida, parece reafirmar-se à medida que ele tende a registrar a diluição das dicotomias (certo x errado, bom x mau, etc,) que podem atuar como mecanismos controladores e reguladores das práticas individuais e sociais dos sujeitos. Mostrando-se indiferente a esses imperativos, o protagonista vivencia intensamente e sem qualquer mecanismo de sublimação cada instante de sua existência e não parece empenhado em extrair conhecimento da situação vivenciada. Estando hospedado em um hotel no Rio de Janeiro, pede à recepcionista que leve uma garrafa de uísque até seu quarto. O desenlace desse encontro está explicitado no seguinte fragmento:

Quando ela entrou no quarto com a garrafa de uísque e o copo, eu disse que eu tinha me apaixonado em questão de segundos. Ela disse que não acreditava. Pedi para que ela pegasse em mim para sentir a prova. Ela pegou e disse que há muito tempo não via nada com tanta vontade. Eu já desabotoava a blusa dela.

Vendo-se despida ela imediatamente se pôs de quatro sobre o imundo carpete verde. Eu me ajoelhei por trás. A minha missão, cobri-la fora do alcance dos seus olhos.

Nenhum toque acima da cintura, nada que não fossem ancas anônimas se procurando, patéticas." (Noll, 1989: p.8)

As atitudes do protagonista satisfazem seus desejos mais primários. Não busca regozijo através dos sentimentos, o que o revelaria um sujeito carregado de valores morais e empenhado em conferir sentido a sua existência. Ao contrário, deixa seus desejos fluírem de uma forma estritamente natural, não se submetendo a qualquer mecanismo de sublimação. A linguagem utilizada para descrever a cena, violenta do ponto de vista moral, traduz a condição existencial do sujeito que narra, que tende a deslizar da esfera reflexiva e afetiva para a sensitiva ou instintiva. Ou seja, o protagonista não parece projetar sua realização num tempo futuro, agindo de forma racional e planejada para atingi-la, mas, adotando uma postura de certa forma epicurista (*me apaixonei em questão de segundos*), investe todas as energias no momento vivenciado, na oportunidade que repentinamente desponta, tentando extrair o máximo de prazer, sem oferecer nada de sí. Despojado de identidade e afeto, pois reduzido a uma anca anônima, entrega-se ao instinto, desfrutando intensamente da sensação proveniente do ato animalesco de cobrir a parceira. Ignorando as leis do pensamento, a razão, o protagonista retorna a sua condição natural e investe no prazer momentâneo, instintivo, numa relação breve, impessoal,

unida apenas pelos corpos e não por vínculos sociais ou sentimentais, que se estenderiam no tempo.

Ao primar pela vivência intensa do instante presente, sem preocupar-se com o futuro, nem recolher o passado, o protagonista apresenta uma identidade móvel, aberta, que, como afirma Souza Gomes (2005), vai preenchendo-se e esvaziando-se em cada ato vivenciado. Ou seja, o protagonista não apresenta uma identidade fixa, mas, conforme sugere Maffesoli (1999), submete-se a constantes e diferentes processos de identificação. Deslizando pela vida, sem profissão, pois abandonara a carreira de artista para viver com o dinheiro da venda de um carro, sem bagagem, o que sugere o rompimento com o passado e, conseqüentemente, a impossibilidade de converter suas vivências em experiência, o protagonista simula profissões, identificando-se, falsamente, com distintas formas de vida. Fugindo de Nelson, chega à cidade de Viçoso e se hospeda na casa da igreja. A empregada lava sua roupa e lhe empresta a batina de um padre falecido para que vestisse enquanto sua vestimenta secasse. De batina, sai pelas ruas da cidade. A irmã de uma moribunda, ao visualizá-lo, pensa que se trata de uma padre e chama-o para ungir a irmã que está prestes a morrer. Espontaneamente, o protagonista assume o comportamento e as atitudes de um padre e desempenha suas funções abençoando a moribunda.

Eu estava quase no fim desta rua, pronto para levantar a batina e começar a descer os barrancos das margens de Viçoso, quando ouvi um chorro. Olhei por alí, notei que a última casa à minha direita tinha a porta aberta. Era sim de lá dentro que vinha o choro.

Entrei. Vi uma velha muito enrugada, que chorava. Quando me viu veio a mim com muito esforço, e disse que Deus tinha me mandado. Ela falou que dentro do quarto a irmã dela estava à morte, que Deus tinha me mandado para dar a extrema-unção a Diva sua irmã.

Entrei no quarto pela mão da velha. A irmã dela Diva, parecia ainda mais velha, tinha manchas escuras pelas mãos e o rosto. Gemia, tinha um terço nas mãos.

Preferi não largar o bordão. Me inclinei sobre ela. Mexi com a mão diante dos seus olhos que se mantinham muito abertos. As pupilas não responderam. (...) a respiração da moribunda sofria intervalos que já pareciam o fim. (...)

- Padre, é a hora – a velha que me levava até ali me falou.

Senti um instinto de que me faltava um óleo santo, alguma coisa assim. Encostei o polegar direito na minha língua, senti ele úmido, e com ele fiz uma cruz na testa, na boca, e no peito da agonizante. E depois falei baixinho:

- Vai Diva, vai sem medo, vai...

A velha suspirou e morreu. (Noll, 1989, p. 57-58)

Entregue ao destino, sem uma identidade definida, pois sua vida, seu conteúdo interior é sempre preenchido na intensidade do instante, o narrador assume, semelhante a um ator, posturas antagônicas sem vivenciar nenhum tipo de

conflito ou drama. Minutos antes de sair pela rua de batina e assumir a condição de um padre com certa seriedade, pois sente que lhe falta o óleo santo para ungir a moribunda, o protagonista manteve relação sexual com a empregada da casa entre os lençóis no varal. Ele não partilha de valores, não faz opções, mas, motivado sempre por uma espécie de instinto, ajusta e desajusta sua postura, sua identidade de acordo com as oportunidades ou com as possibilidades vivenciais que a vida lhe apresenta, assumindo uma função ou um comportamento adequado à cada ocasião. Lançando mão da terminologia que Maffesoli (1999) utiliza para abordar a questão identitária dos sujeitos na contemporaneidade, pode-se afirmar que o protagonista de *Hotel Atlântico* apresenta uma identidade móvel, que se perfaz e se desfaz em sucessivos processos de identificação.

Não acumulando experiência, não perseguindo nem determinando um fim, o protagonista desloca-se motivado por uma força intuitiva. Submete-se a uma condição trágica, porque se entrega a uma força externa, a própria ordem da vida, sem despender energias para mudar o curso de sua existência. Na ânsia de viver momentos intensos, porque a morte teima em se aproximar manifestando-se, conforme se pode observar, através de sua deterioração física, o narrador reage contra a própria morte, que sempre decorre de suas escolhas não planejadas e imprevisíveis. Ao aceitar a carona de Nelson para o oeste catarinense, conforme se observou, o protagonista é envolvido em uma emboscada porque em determinado momento Nelson pretende matá-lo. Entregue ao destino, suprimido pela força dos acontecimentos, pequeno diante de fatos que se tingem de estranheza e tendem a engoli-lo, o protagonista não investe contra estas ocorrências, mas, no máximo, empenha-se num processo de fuga. Os acontecimentos que o afrontam tragicamente apresentam-se envolvidos em uma nuance de mistérios. O fragmento a seguir relata a forma como o protagonista descobre que Nelson quer eliminá-lo.

Eu não tinha andado dez minutos quando vi sangue na areia. Parei. Vi que o sangue continuava à direita fazendo uma trilha, entrava pelo mato.

Caminhei um pouco acompanhando o sangue. Nas bordas do mato parei. Ouvi vozes.

Me curvei e num impulso peguei uma pedra, pesada. Depois fiquei esperando o que fazer com ela. Ela pesava, mas por um instinto que eu não compreendi na hora conservei a pedra nas mãos por um bom tempo. (...)

As vozes que tinham silenciado, voltaram. Dessa vez mais próximas. Não custei muito então para perceber que eram as vozes de Nelson e Léo. (...)

Comecei a fazer o caminho de volta, espreitando tudo a cada passo, quando vi os dois logo após uma rocha que vinha quase até a água, num trecho da margem especialmente lamacento.

Recuei e me escondi atrás de uma rocha, por uma fenda eu via o que passava. Néelson botava o cano de um revólver na testa de Léo. Léo sem camisa ajoelhado na lama. Léo chorava. Néelson dizia se cuspiendo:

- Se você não matar este cara agora eu é que acabo com você! Este cara é artista de novela, se ele quiser denuncia a gente pra polícia e com isso a fama dela aumenta! Como é que eu ia adivinhar que isto ia acontecer, como é?! E ele viu, não tem dúvida ele viu!

Eu vi o quê?, pensei. Seria o sangue que eu tinha visto? Era essa a coisa que Néelson queria esconder me matando?

Como fugir dali? (Noll, 1989, p. 45-46)

Numa posição de espectador, o protagonista escuta e acompanha o desenrolar do misterioso acontecimento que pode resultar em sua trágica eliminação. O fato lhe resulta uma incógnita, foge do seu entendimento. A dúvida que assalta o protagonista também acomete o leitor, pois o discurso, ao apresentar interrogações e imagens que sugerem, enigmaticamente, uma morte camuflada ou, talvez, um assassinato (*o sangue continuava à direita fazendo uma trilha, entrava no mato*) origina uma atmosfera de suspense. A falta de compreensão do narrador em relação aos eventos que o envolvem e o ameaçam indica sua incapacidade de mudar o curso dos acontecimentos. Diante de um universo que se lhe manifesta obscuro, pois o coloca em uma posição de mero espectador e a todo o instante parece emboscá-lo, o protagonista, agindo instintivamente, tende a se proteger e a maquinar uma saída. É fugindo, submetendo-se a uma vida errante que ele revela sua condição de sujeito, de ser impotente, sem intuítos transcendentais, sem metas existenciais, entregue à ação de um fado, que através de constantes emboscadas engendradoras de fugas, lhe conduz em direção ao extremo sul do país. As ações que o protagonista leva a cabo advém de impulsos ou se sustentam pela ação do instinto, definindo-o como um ser de reação e não de ação e de reflexão. A viagem, nesse sentido, confere ao protagonista a possibilidade de uma existência composta de infinitos instantes isolados que, impedindo a sua fixação, elimina a possibilidade de ele deitar raízes, de estabelecer vínculos sociais e afetivos duradouros.

Sendo assim, a narrativa não trata de representar as experiências resultantes de um sujeito que vive orientado por um fim ou para atingir um ideal, seja social ou individual, por ele delimitado. Tende a representar, pelo contrário, as vivências de um ser que vive à deriva, que se mostrando frágil em relação ao mundo e aos acontecimentos que o envolvem, não se confronta com o(s) (O)outro(s), nem luta por um ideal, mas se expondo ao mundo, aos acontecimentos, contempla, deixa-se levar

sem resistência pelo ritmo da própria vida, desfrutando intensamente de todas as oportunidades que se lhe apresentam.

Maffesoli (2003), afirma em *O instante eterno*, que esta tendência de viver intensamente o instante, o dia, enfim, o presente, é uma prática que vem se espalhando com muito vigor, desde as últimas décadas do século XX, e ganhando uma dimensão endêmica planetária nos primórdios deste novo século. O autor atribui esta nova forma dos sujeitos se relacionarem com o tempo a um fenômeno que denomina de *retorno do trágico*. A consciência da pequenez humana frente à força do universo natural e social, o descrédito nos imperativos modernos como a utopia do bem-estar geral, da emancipação do homem, a insegurança em relação ao futuro, estariam agregando às formas de existência, segundo Maffesoli (2003), uma dimensão trágica, que se materializa em estilos de vida em que os sujeitos não projetam a realização, o regozijo em um devir sacrificando o presente, mas, dionisicamente, investem no instante, na orgia, nas relações descompromissadas, peculiares a este lapso temporal, desfrutando intensamente da oportunidade que o momento oferece, contagiados por uma desconfiança de que ela não volte a se repetir. O trágico destas formas de existência, segundo o autor, manifesta-se no sentimento de impotência que afeta os homens e que os leva a fundamentar suas vidas na instância do destino, não o destino estabelecido pelos Deuses, como na antigüidade clássica, mas um destino atrelado a uma força social ou a uma energia cósmica desconhecidas, que regem a vida humana. Nesse sentido parece válido pensar que *Hotel Atlântico* estaria trabalhando as experiências dos sujeitos contemporâneos que, desacreditando na possibilidade de emancipação e descrendo na potência humana transformadora, entregam-se, sem resistência, ao destino, à lógica da própria vida terrena, tratando de se comprazer naquilo que se lhes apresenta.

A narrativa, ao derivar de um sujeito despojado de intuítos transcendentais, dotado de uma identidade vazia, que se preenche e se desfaz na seqüência de atos vivenciados, se resume à descrição das imagens que o narrador vai captando nos distintos lugares por onde passa, ao relato do conjunto de ações desconcatenadas que integram sua existência e das sensações que as paisagens, os fatos vivenciados, as pessoas ou os objetos lhe suscitam. Apresentando uma diluição das dicotomias (certo x errado, bom x mau, etc...) o narrador raramente emite juízo de valor, de forma que a narrativa se reduz, em parte, à mera descrição dos

acontecimentos, de ambientes, de pessoas ou de paisagens. Ao entrar no bar do Paulão, na cidade de Viçoso, o narrador descreve o ambiente da seguinte forma:

Sentamos no bar. O paulão era um homem ruivo de cabelo muito crespo. Sobre a mesa havia uma toalha de pano, manchada de ovo em uma beirada. Alguns homens bebiam, alguns sentados junto às mesas, outros de pé apoiados no balcão. (Noll, 1989, p. 51)

O narrador não julga, nem questiona, somente vai descrevendo os diferentes objetos que compõem o ambiente. Tal como uma câmera, focaliza os objetos, aproxima o foco visual e capta os detalhes, como a mancha do ovo na toalha, designando a função de julgar, de qualificar ou não os ambientes ou os fatos que descreve ao leitor. A fixação nos detalhes, revelada pela menção à mancha de ovo na toalha, atua como um mecanismo desvelador do estado imundo do ambiente que o narrador frequenta. Assim, os cenários se formam a partir da ação dos sentidos do protagonista, que vão colhendo as imagens que engendram o relato ou que lhe provocam determinadas reações.

Se a narrativa, semelhante ao que ocorre em *La mala vida*, passa a ser composta, em grande parte, das descrições que os sentidos do protagonista captam, bem como das reações reflexas urdidadas a partir de uma imagem captada ou em resposta a uma emboscada do destino, a viagem aparece como o elemento indispensável e determinante à materialização do relato. É no contínuo deslocamento que o protagonista percebe e vivencia coisas novas, de forma que a interrupção de seu percurso implica o estancamento da ação narrativa, a não progressão da mesma. Quando fica hospitalizado, encerrado no quarto, o protagonista dorme intensamente sob efeito de medicamentos. A narrativa não avança, preenchendo-se, em grande parte, pelos conteúdos resultantes de seus sonhos ou pela descrição das imagens que atingem os seus sentidos. Ele mesmo afirma que o que lhe assustava era não saber ocupar o tempo, enquanto não podia se deslocar.

Agora eu não dormia tanto, meus intervalos entre um sono e outro eram bem maiores. No início eu não gostei que a minha taxa de sono- como chamava o dr. Carlos- estivesse diminuindo

Essa maior disposição para a vigília me deixou então assustado. Como se eu tivesse perdido completamente a confiança em qualquer ocupação do tempo.

Eu via sim, isso eu conseguia fazer o tempo todo em que me mantinha acordado: via o sagrado coração de Jesus na minha frente, via imagens de pessoas que vinham olhar o artista sem a perna, via a careca lustrosa do dr. Carlos, em em certas ocasiões lamentei não ter perdido além da perna a vista. (Noll, 1989, p. 69-70)

A impossibilidade de se deslocar, ao impor-lhe a condição de ter de ocupar o tempo em atividades decorrentes de um esforço mental, reflexivo deixa-o incomodado, assustado. A debilidade do sujeito frente ao mundo se reafirma, pois não sabe relacionar-se produtivamente com o tempo, projetar sua existência, mas depende estritamente da ação de forças externas a ele para dar seqüência a seu percurso existencial. A narrativa, enquanto o protagonista convalesce no hospital, compõe-se, basicamente, das descrições dos objetos que integram o ambiente do quarto, dos ruídos que ouve, das pessoas que deslizam pela sua frente ou que agem sobre ele, bem como das imagens que consegue captar pela janela. “Sebastião não estava no quarto. A chuva batia na vidraça, e era essa chuva e era essa vidraça que eu ficaria vendo enquanto os olhos não fechassem novamente. (...) A chuva diminuía, agora se podia ver quase nítido um poste iluminado.” (Noll, 1989, p.77) Sendo o protagonista um ser de contemplação, pois não se ocupa com atividades que envolvem reflexão ou produção, um ser insensível a qualquer questão metafísica, um espectador vigilante, a narrativa, resistindo ao apagamento, teima em seguir narrando, mesmo com o declínio de seu principal elemento, a ação. Abdicando de sua principal função, segundo a lógica lukasciana, *Hotel Atlântico* é uma narrativa que, ao se compor das descrições captadas pelos sentidos do narrador e do conjunto de ações gratuitas e desconcatenadas levadas a cabo por ele, não sistematiza uma experiência existencial com a qual o leitor possa identificar-se, nem tangencia qualquer questão transcendente metafísica que possa desencadear, no leitor, um processo reflexivo.

6.3 – A circularidade existencial

Diante do que se tem abordado até o momento, pode-se pensar que *Hotel Atlântico* parece representar as vivências de um sujeito, que, entregue ao destino, à ação da própria vida, perfaz, ao longo da narrativa, um caminho contrário ao percurso linear, lógico e ascendente tão perseguido pelo sujeito moderno. Isso porque, conforme já se vem mencionando, ele age intuitivamente ou de forma reflexa, impulsionado por forças alheias a sua razão reflexiva, ou seja, é conduzido pelas sensações ou pelas ciladas que a vida corrente lhe prepara. A carona de Nelson, a ameaçadora tentativa de assassinato, fenômenos estranhos aos olhos do

narrador, forjam a sua chegada até Arraiol, no Rio Grande do Sul. Quando está saindo dessa cidade, é cercado e envolvido por mais uma ocorrência enigmática, misteriosa. Um carro da polícia aproxima-se de repente e, sem motivo explícito, um policial lhe acerta um tiro em uma perna. No hospital sofre a amputação do membro e o médico, ao descobrir que o protagonista era um ator de novela conhecido, o utiliza como atrativo para sua campanha política pela prefeitura de Arraiol.

Achei melhor continuar caminhando, pelo menos para me esquentar. Lá no fundo da rua vinha vindo um volks preto e branco da polícia, com a luz vermelha encima girando.

Essa luz girando, foi a última coisa que eu vi. Me segurei no ferro de um portão e senti que eu perdia as forças. Ainda ouvi a batida da minha cabeça contra o calçamento.

Quando abri os olhos o homem gordo e careca estava ao meu lado. Mesmo com a minha cabeça nublada, deu para notar que ele sorria com empolgação. (...)

O careca chegou ao meu ouvido e disse que era o cirurgião de Arraiol. Que a sua filha desde os 10 era devota devoradora das revistas que contam as histórias dos artistas de novela, que ela tinha me reconhecido.

Aí o cirurgião se foi. E da perna direita me veio uma fisgada horrível. Me pareceu que dali tinha partido um raio que me varara o corpo e se alojara no cérebro.

Antes de pedir um anestésico, um sedativo, eu concentrei ao máximo as minhas forças que eram quase nada, e levantei a cabeça: tinham me amputado a perna direita.

Apareceu um enfermeiro negro, e ele me espetou uma agulha na veia do braço que estava livre. (Noll, 1989, p. 65-66)

Os acontecimentos interferem na vida do narrador sem ele saber o porquê nem o como. Leva um tiro, é levado ao hospital, sofre a amputação de sua perna e, só depois, percebe o que lhe ocorreu. Não entende o que lhe acontece, nem busca saber, somente relata os fatos, as imagens captadas pelos sentidos e as sensações que lhe atingem (*senti que eu perdia forças*). Enredado em uma cilada kafkiana, a ação da polícia, transparecendo impotência em relação ao estranho comportamento das entidades sociais (polícia, médico) que contatam com ele, perde as forças e é manipulado como se fosse um objeto. O fragmento revela a dissolução da dicotomia sujeito versus objeto, visto que o protagonista, sujeito da representação, não exerce resistência, nem poder sobre os acontecimentos, sobre as coisas, sobre o mundo social, mas como um mero objeto é levado, manipulado pela correnteza dos fatos que o cercam e pela ação dos homens. Os outros (o policial, o cirurgião) agem sobre seu corpo, mudam, conseqüentemente, sua existência e ele nem reage, no máximo derrama umas lágrimas quando percebe o toco de sua perna. “A ponta do toco estava enfaixada. Não pude evitar que viessem algumas lágrimas.” (Noll, 1989, p.67).

Revelando uma postura, de certa forma, estoicista, conformista, pois a única reação expressa diante do trágico acontecimento são *algumas lágrimas*, o narrador demonstra impotência frente às entidades que integram o universo social, não oferece resistência, não investe contra os acontecimentos, mas deixa-se levar pelo movimento do mundo que o circunda, pela ação dos outros, pela força dos fatos, ou seja, tende a aceitar a situação que a vida lhe coloca. Serve de objeto para a campanha política do médico e não se opõe, permanece apático, sendo tragado, usurpado pelos outros que disputam o poder social e político. O sujeito protagonista, no contexto da obra, atua como objeto de lucro, de promoção social ou política, pois o médico aproveita-se de sua fama para obter êxito em sua campanha, como se pode observar no fragmento a seguir, em que Diana, a filha do Dr. Carlos, médico que lhe amputa a perna e que é candidato a prefeito pela cidade de Arraiol, leva o protagonista até a sacada do hospital para que toda a caravana do Dr. Carlos, ao passar em frente ao hospital, perceba que o médico praticou um ato heróico ao salvar, através da amputação, um famoso ex-ator de novelas.

Quando o Dr. Carlos passou na frente do hospital ele nos acenou demoradamente. Diana respondeu comovida ao aceno. As pessoas olhavam um pouco para ele um pouco para mim e Diana, e nos aplaudiam.

- É o artista da novela que o futuro prefeito salvou – murmurei, sabendo que eu devia estar com o ar completamente apalermado.

- O quê? – Diana me perguntou curvada, aplaudindo desenfreadamente.

- Outra hora eu falo – eu disse quase aos berros, para fazer frente ao alto-falante. (Noll, 1980, p. 72)

O protagonista tem consciência de que, por ser um ator conhecido e ter fama, está sendo usado como objeto de promoção política ao médico. No entanto, não reage, nem se revolta. Sua indignação esgota-se no ato dele guardar seu comentário para um momento indeterminado (*outra hora eu falo*). A narrativa, desta forma, tende a representar as relações humanas pautadas na concorrência, na disputa pelo poder e pela ascensão social, peculiares à sociedade contemporânea. Nesta sociedade, segundo Birmam (1999), o outro é sempre focalizado como objeto de lucro, de promoção social ou política. O protagonista de *Hotel Atlântico* parece figurar este objeto, este ser que, ao dispor da fama, do ingrediente promotor do espetáculo social, é usurpado ou *predado*, como sugere Birmam (1999), pelos outros que buscam êxito nas esferas do poder. Em última instância, a narrativa estaria trabalhando com a questão da reificação do ser, proveniente de uma sociedade desumana, forjada na concorrência acirrada.

Assim, o isolamento e a viagem constante, o desejo de não ser notado, conforme se observa no seguinte fragmento: “Naquelas vias por onde se subia e se descia pareciam todos muito imersos naquilo que estavam fazendo. Ter percebido assim me relaxou.” (Noll, 1989, p.15), são fatores que parecem ganhar relevância na existência do protagonista à medida que tendem a bloquear seu contato com o mundo social. Esse desejo de estar só do protagonista, suas relações curtas e despojadas de sentimentos, a vida errante e regida pela intuição e pelos sentidos tendem a figurar, talvez, a forma de existência possível em uma sociedade como a contemporânea, onde os sentimentos são abolidos, em função da concorrência e da busca pela projeção social imediata e onde os projetos sociais e humanos, que visam à emancipação futura do homem, encontram-se desacreditados.

Ao perder a perna, o narrador passa a depender, quase integralmente, dos outros para seguir vivendo. Vai retornando a uma condição infantil, conforme ele próprio havia intuído no início de sua viagem. Necessita de alguém para lhe dar banho, para lhe deslocar de um lugar a outro, para lhe alcançar comida, para lhe contar coisas sobre o mundo e os acontecimentos. A partir de então, o enfermeiro Sebastião entra em cena e passa a fazer parte da vida do protagonista motivado por um sentimento de empatia, um instinto maternal, protetor, ou seja, por algo que não pode ser explicado desde o âmbito da razão, da práxis social ou política. A cumplicidade que os dois desenvolvem não é pautada por nenhum interesse, é espontânea, instintiva, como uma relação entre mãe e filho. Não se sabe por que Sebastião é mais atento com o protagonista do que com os demais pacientes, nem por que leva o protagonista consigo quando foge do hospital. Para o narrador, a presença do enfermeiro lhe confere tranquilidade.

Quando Sebastião reaparecia, a minha vontade de fugir a qualquer preço dali descansava um pouco. Eu costumava dar atenção plena ao que ele falava – coisa rara em mim que sempre tivera dificuldades em seguir os outros.

O que Sebastião me relatava era exatamente aquilo que eu precisava ouvir para continuar me apegando à rala vida que eu tinha em volta.

Sebastião me relatava às vezes algumas cenas místicas tão limpas que eu não precisava imaginar nada além de ouvi-lo.

Um dia ele entrou no quarto dizendo que tinha visto uma aparição. Ele contava com a maior tranquilidade, vira no meio de uma noite a coisa se mexendo, ovalada, clara e luminosa irradiando muita proteção.

Sebastião acabou de contar enquanto me aplicava uma injeção. Disse que eu ia sentir uma sonolência, que eu me entregasse. (...)

Que eu me entregasse, foi a última coisa que eu ouvi. E tive um sono esmagador.

Fui acordado por Sebastião.

- Como ta indo meu camarada, vamos jantar?

- Sebastião, me leva com você – pedi sonolento.
- Te levo, mas antes acorda, come um pouco, depois tratamos da fuga. (Noll, 1989, p. 76-77)

Sebastião acalma, tranquiliza o protagonista, porque conta histórias místicas, que resultam claras (*tão limpas*) para ele. O narrador passa a impressão de que se conforma com a vida rala que lhe resta, porque parece entendê-la, não por meio da razão, mas por meio do mistério que os fenômenos místicos, simbólicos encerram. Ou seja, parece que sua existência não se funda na razão, mas nos mistérios que o mundo e a vida guardam. Por isso ele não delimita seu destino, mas se entrega às forças do mundo, da vida que se revelam superiores a ele. A *coisa* da história que conta Sebastião é simplesmente uma coisa, um símbolo, algo indefinido, inexplicável, mas irradia proteção, clareia, ilumina. Pode-se levantar a hipótese, então, de que a coisa ovalada, símbolo utilizado por Sebastião na história, refere-se, metaforicamente, à própria vida do protagonista que tende a ser cíclica, oval, pois sua deterioração física está trazendo-o de volta ao lugar de origem e, simultaneamente, devolvendo-lhe a fase infantil. Ou seja, Sebastião, por meio da história mística, encena ao protagonista o desenho do próprio curso da existência, indicando que o retorno, à volta às origens da vida, vem acompanhado de proteção. O fato de o narrador afirmar entender a história e de pedir a Sebastião, logo que desperta, que o leve junto quando deixar o hospital sugere que, de alguma forma, o protagonista capta que Sebastião é sua proteção, seu guia nesta fase de retorno, em que a deterioração física, ao ir devolvendo a infância ao protagonista, impede que ele se desloque sozinho. É através de um fato sobrenatural, que não se sabe se é invenção de Sebastião ou não, que o protagonista tende a esclarecer sua vida e acalmar a ânsia que o incita a sair do hospital, que o induz a não aceitar a condição de um enfermo imobilizado que o destino lhe coloca. A compreensão, a assimilação das histórias de Sebastião tendem a revelar que o sujeito protagonista não funda sua existência na razão transformadora, mas em uma força, um instinto que pertencem à esfera do místico.

Maffesoli (2003) afirma que na contemporaneidade, em virtude da descrença no mito do progresso social, na força humana transformadora, na ação emancipatória da ciência, as relações humanas articuladas nas instâncias políticas e sociais tendem ao aniquilamento. Em contrapartida, segundo o autor, observa-se um despontar progressivo de relações pautadas na generosidade, no sentimento de

pertença a uma comunidade ou grupo, no desejo de estar juntos, na ânsia de proteger e de sentir-se protegido, bem como uma inclinação dos sujeitos a cobrir o mundo e a vida de misticismo, de esoterismo, de ocultismo, enfim, de pigmentos alheios à razão. Essas novas relações somadas e este processo de coloração cósmica e vital, que Maffesoli (2003) denomina de *reencatamento do mundo*, não exprimem outra coisa, na opinião do autor, senão a tentativa de converter a vida terrena e os momentos ruins em instantes especiais, dignos de serem vividos e usufruídos aqui e agora. Nesse sentido, pode-se afirmar que *Hotel Atlântico*, ao trabalhar as experiências de um sujeito consciente da morte, místico, impotente diante do mundo social e humano, motivado por instintos, sugere que a narrativa vem incorporando aos processos de representação as novas formas de relacionamentos humanos, bem como o ascender de uma nova concepção de vida permeada de encantamento, de misticismo, pautada na cumplicidade humana, na vivência intensa do instante.

Todo o movimento da narrativa, as ações e as atitudes do protagonista, os acontecimentos que o conduzem à ação são motivados por forças misteriosas, ocultas, mas, no ritmo cíclico da natureza, vão conduzindo o protagonista de volta ao sul, à medida que seu corpo vai se definhando e lhe devolvendo uma condição infantil. A necessidade do retorno é a justificativa da ocorrência de todos os acontecimentos que obscuramente enredam o protagonista ao longo da narrativa. O retorno à infância se manifesta já no hospital quando ele está submetido a um processo de recuperação. Ao ensaiar os primeiros passos com as muletas revive a sensação de fracasso decorrente da primeira queda. “A queda que eu sofrera no pátio do hospital me deixara além do jururu. Não quis mais andar de muletas. A maior parte do tempo eu só queria saber da cama, hesitava antes de aceitar a cadeira de rodas.” (Noll, 1989, p. 75). O malogro dos primeiros passos com muletas o faz recuar sob o efeito de um trauma semelhante ao que ocorre com uma criança quando se frustra com o fracasso no intento de andar sozinha.

Ressente o constrangimento de voltar a fazer as necessidades nos lençóis.

Sebastião esticava os lençóis da minha cama. Perguntou se estavam trocando os lençóis da minha cama regularmente. Respondi que eu não lembrava, mas que eu ia fazer um esforço para me lembrar.

- A pergunta é: se o hospital tem trocado ou não os lençóis da tua cama – Sebastião falou estalando os dedos, bem próximo de mim, para que eu me fixasse no que ele dizia.

- Por quê, Sebastião?

- Porque os lençóis da tua cama não estão nada limpos, olha só!

E ele me mostrou uma mancha amarelada, de mijo, que me deixou tremendamente humilhado. Baixei os olhos e fui sincero:

- A que ponto cheguei.

Sebastião respondeu que grave assim como eu fiquei , até que eu tinha me borrado e me mijado pouco na roupa e nos lençóis.

Eu ri muito, achei que Sebastião tinha um poder muito grande sobre mim. Levando, às vezes na chacota, ele era a pessoa que atravessava o dia comigo naquele quarto. (Noll, 1989, p. 78-79)

Semelhante a uma criança, o protagonista sente-se constrangido quando lhe assinalam que fez as necessidades na cama. No entanto, ele encontra amparo e proteção em Sebastião. Desempenhando a função de uma mãe, o enfermeiro lhe aponta o erro, mas o consola e exerce um poder, mesmo que inexplicável racionalmente, sobre ele. Sebastião é a figura que, diante da fragilidade pueril do narrador, está sempre a seu lado servindo-o. É a pessoa que, estimulada por uma espécie de cumplicidade, ampara, protege e guia o protagonista.

Ao fugir do hospital de Arraiol, Sebastião leva o protagonista consigo motivado por um sentimento de empatia, por um intuito misterioso. Sem destino, entra no carro e, espontaneamente, decide ir a Porto-Alegre em busca de sua avó. Sebastião, casualmente, também é de Porto Alegre, terra natal do protagonista. Assim, por meio da opção de Sebastião, o narrador retorna a Porto Alegre, lugar de seu nascimento. Não encontrando a avó, nem a casa, Sebastião aproxima-se de seu carro, onde ficara o protagonista e, gratuitamente, exclama a palavra mar.

- Ah o mar – ele exclamou de repente -, nunca vi esse bicho antes.

- Você nunca viu o mar? – perguntei.

- Ainda não – ele respondeu.

- Olha Sebastião – lembrei -, vamos pegar a estrada para Pinhal, é nessa praia que eu costumava ir quando guri. (Noll, 1989, p. 92)

A possibilidade do protagonista voltar a praia onde ia quando menino vem de uma atitude imprevista de Sebastião, pois ele repentinamente repete a palavra mar e, coincidentemente, não o conhece, abrindo espaço para o narrador retornar ao lugar onde passava a infância. São estas casualidades, só possíveis pela ação do destino, que conduzem o protagonista ao seu lugar de origem, quando ele registra um retorno a uma condição infantil devido a sua deterioração física.

Todos os acasos que a viagem coloca ao protagonista o conduzem, em seu definimento físico, de volta à casa e lhe permitem desfrutar da agradável sensação de retornar ao lar. Desde o quarto do Hotel Atlântico, onde haviam se hospedado ao chegarem à praia do Pinhal, o protagonista declara: “Tirei o casaco, não que me

sentisse acalorado, mas só pelo prazer de jogar o casaco sobre a cama onde eu ia dormir, como se estivesse em casa. E eu realmente me considerava em casa, depois de muito tempo.“ (Noll, 1989, p. 94). O retorno ao lugar de origem traz ao protagonista a prazerosa sensação de estar em casa novamente depois de muito tempo. Sua deterioração física, que o aproxima da morte, lhe confere a possibilidade de reviver a experiência da infância, pelo fato de estar de volta ao lugar de origem, mas também por voltar a uma condição infantil.

O fim da existência do protagonista tende a coincidir, num processo cíclico e natural, com o início. As sensações que lhe acometem em sua fase física terminal são as sensações peculiares ao começo da existência. Quando o protagonista e Sebastião se preparam para irem ver o mar estabelecem um pequeno diálogo.

- E aí, camarada? – ele disse me olhando pelo espelho.
- Sebastião – disse eu.
- O dia está especial para eu conhecer o mar, já viu lá fora? – ele falou secando o rosto com uma toalha.
- O primeiro dia do mundo – respondi. (Noll, 1989, p. 97)

No dia em que tem a oportunidade de rever o mar, a praia, onde brincava quando criança, intuitivamente, pois não se sabe o porquê, o narrador comenta que se trata do primeiro dia do mundo, ou seja, o começo de tudo, o princípio da vida. Ao levar a cabo este comentário, o protagonista, simultaneamente, sente que está perdendo suas forças, cai na laje do banheiro, perde a audição e, quando chega até o mar carregado por Sebastião, é acometido por uma cegueira. Ou seja, ao mencionar, imprevisivelmente, instintivamente, que se trata de seu primeiro dia, o protagonista, através de sua deterioração física, que anuncia sua finitude existencial, vai retornando à fase infantil. Como um bebê, ao ser carregado por Sebastião e perceber que ele lhe falava alguma coisa, o narrador manifesta um espasmo. “Tentei falar, mas só me veio um espasmo.” (Noll, 1989, p.98). Sensível à claridade, semelhante a uma criança nos primeiros dias de vida, o protagonista fecha os olhos quando Sebastião o toma nos braços para conduzi-lo até o mar. “Quando Sebastião saiu do quarto comigo nos braços, os meus olhos não agüentaram tanta claridade do sol, e se fecharam.” (Noll, 1989, p.98).

A narrativa termina quando o protagonista está em frente ao mar, cego, surdo e sem forças. Entregue somente a uma respiração profunda, sente, unicamente, a mão de Sebastião segurando a dele.

Depois eu fiquei cego, não via mais o mar nem Sebastião.
Só me restava respirar, o mais profundamente.

E me vi pronto para trazer, aos poucos, todo o ar para os pulmões.
Nesses segundos em que eu enchia o pulmão de ar, senti a mão de Sebastião apertar a minha.

Sebastião tem força, pensei, e fui soltando o ar, devagar, devagarinho, até o fim. (Noll, 1989, p.98)

A respiração é a primeira evidência de vida. Seu término, contrariamente, sinaliza a morte. O final da narrativa tende a apresentar, então, uma ambigüidade, pois a respiração, fator que finaliza a narrativa, sugere tanto o princípio da vida como a morte. A perda dos sentidos, a redução do protagonista a um organismo apto, unicamente, a respirar, a emitir um espasmo, a sentir a mão do outro segurando-lhe a sua, protegendo-o, pode remeter a sua finitude, mas também ao começo, pois todos esses sinais, o silêncio, a respiração tranqüila, a sensação de proteção ocasionada pelo fato de alguém lhe segurar a mão, remontam à origem da vida ou às expressões e sensações de uma criança recém-nascida. O fato do protagonista afirmar que se sentiu pronto para trazer todo o ar para seus pulmões também permeia-se de ambigüidade. *Pronto* pode significar que o narrador está apto a iniciar um processo de respiração, mas também pode sugerir que tudo está consumado, que basta ele encher o pulmão e soltar o ar devagarinho para que se realize o último (*fim*) ato de vida. A expressão *até o fim*, por sua vez, também parece contagiada de ambigüidade, pois pode referir-se tanto ao fim da expiração, ato que, imediatamente, sob o processo sucessivo e contínuo da respiração, suscita uma ação inspiratória, como para o último suspiro, a morte. A gradação *devagar, devagarinho, até o fim*, ao envolver o ato da expiração em uma atmosfera de calma, de tranqüilidade sugere que, para o protagonista, sua redução a um organismo apto unicamente a respirar e a sentir a proteção de Sebastião não corresponde à morte, mas lhe proporciona a serena sensação de uma suspensão em relação à vida e ao mundo. A falência dos principais sentidos, a impossibilidade de andar, ao impedirem que o protagonista mantenha relação com o mundo social, proporcionam-lhe a experiência do nascimento, do começo da vida, pois lhe conferem uma forma de existência dotada de toda a proteção e a tranqüilidade que o princípio da existência requer.

A proximidade com a água, neste momento de suspensão em relação ao mundo social, também remete para o recomeço da existência, pois, simbolicamente, a água exprime o começo, a regeneração, a purificação. O mar, por sua vez simboliza a travessia, o espaço que separa uma dimensão existencial de

outra, não implicando um processo de morte, mas de restituição existencial. A aproximação deste estágio infantil, manifestada pela deterioração física, não implica o fim de tudo, mas a sensação de recomeço explicitada pela tranqüilidade do protagonista no ato da respiração. A lógica que guia a existência do narrador não parece pautada no racionalismo utópico, mas em uma concepção mística e cíclica em que a finitude implica o recomeço, traduzindo-se em um instante tingido de calma, afago e proteção. Esse recomeço parece coincidir, então, com uma mudança na vida do protagonista, pois ele passa, ao longo da narrativa, de uma condição de isolamento, de exploração, conforme se observou na passagem em que o dr. Carlos utiliza o narrador em sua campanha política, para uma condição de proteção, de calma, em que as relações humanas, figuradas pela ligação entre ele e Sebastião, pautam-se na cumplicidade, no desejo de estar juntos, num mistério inexplicável pelas vias da razão. O reencontro, a harmonia do ser com o mundo, parece coincidir, no contexto da narrativa, com a própria experiência terrena fundada na cumplicidade humana, nesta vontade de estar juntos despojada de qualquer interesse.

Assim, todos os acasos que envolveram o protagonista ao longo da narrativa, todas suas intuições e instintos, os quais lhe resultam incompreensíveis, pois ele mesmo afirma, quando já estão hospedados no Hotel Atlântico, “um dia esperava entender por que foi que tudo aconteceu.” (Noll, 1989, p. 96), ganham lugar no interior da narrativa à medida que atuam como agentes propiciadores do retorno do protagonista, numa fase final, a seu lugar de origem. A incompreensão do protagonista em relação a todos os fenômenos que envolvem sua vida, o impossibilita de sistematizar um saber. A narrativa, desta forma parece registrar a rarefação acentuada da representação de uma experiência existencial, pois todas as vivências e as ações do protagonista fundamentam-se em intuições, sensações, instintos, que são impressões indefinidas e peculiares ao protagonista, e, não poderiam, portanto, ser repassadas como conhecimento, como uma experiência¹⁴. Assim, à medida que todas as ações do protagonista derivam de intuições e percepções ou materializam-se como uma reação instintiva a determinados eventos, a narrativa tende a registrar a dissolução da representação de uma experiência.

¹⁴ Aqui podemos novamente mencionar a definição de experiência estabelecida por Benjamim (1989). Para o autor, a experiência não é particular a cada indivíduo, mas constitui uma saber comum, vinculado a uma

O tempo que articula a narrativa é um tempo linear, conferido pela sucessividade dos instantes isolados vivenciados pelo protagonista, já que seu deslocamento espacial, marcado pelo transcurso da viagem, ocorre ao passo que o tempo avança. No entanto, o tempo que rege a experiência do protagonista, que determina sua existência é um tempo mítico, circular, já que a viagem e todos os acontecimentos que o envolvem, ao serem definidos por forças externas, alheias à razão do protagonista, obedecem, semelhante aos fatos que compõem uma tragédia, à lógica do destino, a uma necessidade de retorno, que acarreta a suspensão do protagonista em relação ao mundo social. Sem embargo, esta necessidade não corresponde à materialização de uma vontade divina, como nas sociedades em que se funda a tragédia, mas, talvez, ajusta-se a uma lógica mágica, extraordinária, incompreensível pelas vias da razão, peculiar à própria corrente da vida terrena. A narrativa tenderia a expressar, assim, que a lei gerenciadora da vida humana não se constitui como algo compreensível ao homem, mas se manifesta como uma coisa oculta, incompreensível, cármica, talvez, passível de ser captada somente pelas vias da percepção, da intuição. A narrativa, desta forma, não representa as experiências de um sujeito que, dotado de livre arbítrio e vontade própria, confronta-se com o outro, ao planejar seu futuro sob o mito de um devir promissor. Representa, no entanto, as vivências de um sujeito dominado pelo instinto e pela força do destino, envolvido e sufocado por uma sociedade, que se lhe apresenta estranha e que tenta utilizá-lo como meio de obtenção de poder político e social.

Maffesoli (2003), afirma que a atmosfera espiritual surgida a partir do fracasso do mito do progresso infinito da humanidade, que fundamentava e orientava a existência dos homens na Era Moderna, materializa-se em uma consciência de que um outro mundo não é possível. Conseqüentemente, para o autor, o que caracteriza a vida individual e social dos indivíduos da sociedade pós-moderna é a presença de um sentimento trágico em relação à vida, que conduz os homens a adotarem uma postura existencial epicurista, gozar do instante presente porque o futuro se lhes apresenta imprevisível, bem como uma postura estoicista, de conformismo, de aceitação do mundo natural e social. O tempo que está em jogo nesta tendência de vida, segundo o autor, não é o tempo linear e produtivo, mas o tempo mítico, o

tradição, que pode ser repassado de geração para geração. A vivência, contrariamente, é algo particular a cada indivíduo e, portanto, não poderia ser transmitida como conhecimento a outros sujeitos.

tempo da natureza, a seqüência de instantes eternos, pois, desmotivado por um sentimento de impotência, o sujeito entrega-se ao destino, vivenciando com intensidade, encantamento e conformismo cada momento, cada etapa da vida. Conseqüentemente, morrer não implica mais o fim das utopias, mas figura um momento intenso, mágico, sentido como um recomeço, uma sensação peculiar a cada indivíduo.

Hotel Atlântico, ao trabalhar as sensações, as vivências, as ações intuitivas e instintivas de um sujeito determinado pelo destino e pela esfera dos instintos, parece estar sinalizando as mudanças temáticas e estruturais (categoria temporal) que o romance registra para seguir existindo em um tempo em que os sujeitos não buscam desvendar o sentido de suas totalidades existenciais, posto que, conforme destaca Maffesoli (2003), não fundamentam mais suas existências no devir, mas recuam ao presente deixando-se conduzir pelas forças do mundo social e natural. A referida narrativa estaria sugerindo, então, que o romance vem adaptando-se, tanto temática como estruturalmente, para trabalhar com a precariedade ou com a nulidade das experiências humanas e responder às sensibilidades espirituais e artísticas peculiares a um contexto em que os homens, sentindo-se incapazes de dominar o mundo e mudá-lo em prol de seus infindáveis benefícios, buscam satisfação na própria vida terrena, desfrutando das boas e das más oportunidades que a vida oferece e aceitando o que é espontaneamente imposto pela lógica da vida natural ou social.

Em *Hotel Atlântico*, o destino, a necessidade, a razão de ser, tanto do mundo, como da vida humana parece tingir-se de um encantamento, pois todos os desastres e as tragédias que envolvem o protagonista ocorrem para que ele atinja um estágio de falência física que lhe permite a suspensão do estranho mundo social e, simultaneamente, uma vivência fundada na cumplicidade e na proteção, como a experiência da infância. A narrativa *Hotel Atlântico* tende a veicular, em última instância, um otimismo em relação à vida terrena e ao mundo, visto que, sob uma ótica estoicista e epicurista expressa que todos os momentos existenciais, sejam eles bons, maus ou fatais, a que um sujeito pode ser submetido por forças alheias a seu potencial racional, atuam como mecanismos de proteção à medida que isolam o sujeito de uma sociedade usurpadora e manipuladora. A viagem não parece mais simbolizar a morte, a passagem do ser desta para outra dimensão, mas atua como

um mecanismo de retorno, de restabelecimento da ordem da infância no próprio plano terreno.

7. UM FECHAMENTO POSSÍVEL

O narrador-protagonista de *La mala vida*, conforme se pode observar na análise realizada, veicula figurativamente a decadência do sujeito puramente racional e soberano¹⁵, apresenta-se unido ao universo, adotando uma postura contemplativa. Os processos reflexivos do protagonista só se materializam após o contato de seus sentidos com os entes (pessoas, objetos, imagens) inerentes ao mundo que o circunscreve. Sendo assim, o protagonista apresenta uma rarefação da vontade de domínio de sua existência, e os fatos que constituem suas vivências decorrem das relações estabelecidas com o mundo natural, social e humano em distintos momentos. Sua existência, em consequência, não se institui como um continuum causal e lógico, mas como um amontoado de experiências desconcatenadas.

Não se configurando como um ser puramente racional, o comando das ações do protagonista desliza, muitas vezes, da esfera reflexiva para a sensitiva ou impulsiva. O enfraquecimento de sua esfera racional abre espaço, em contrapartida, para a manifestação de sua imaginação, de seu inconsciente, de suas fantasias. A narrativa, ao derivar de um ser de contemplação, unido ao universo, dotado de baixa capacidade reflexiva e de alta atividade perceptiva, não se estrutura a partir de uma concepção temporal linear, em que as experiências do sujeito se articulam de forma lógica e ascendente à medida que correspondem a um planejamento puramente racional levado a cabo pelo narrador. Contrariamente, o relato é pautado pelo tempo mental do protagonista, que, liberando seus instintos, suas emoções, sua imaginação, narra através de cruzamentos e choques temporais e espaciais. Assim, o tempo da experiência do sujeito protagonista não coincide com o tempo inerente a suas ações, o qual corresponde ao dia de trabalho no escritório, somado ao período em que ele se desloca do trabalho até a pensão, bem como sua visita ao clube à noite.

A postura contemplativa do protagonista, decorrente de sua posição em relação ao universo e de seu espírito de abulia, confere ao relato uma dimensão mais descritiva do que narrativa, ou seja, o que se encontra privilegiado no relato

¹⁵ O termo soberano também é utilizado, neste contexto, em referência ao sujeito cartesiano dotado de uma razão plena e capaz de dominar, governar e atribuir significado ao mundo por intermédio da razão.

não é a ação, mas a descrição das imagens que o protagonista capta ao estabelecer contato com os entes. A sensação e a imaginação também ganham espaço à medida que, para refletir, o protagonista depende do contato de seus sentidos com o meio físico que, em uma primeira instância, materializa-se através de sensações.

A decadência da ação narrativa, em prol da ascensão da descrição e da expressão das sensações, decorre também da descrença do protagonista em relação à possibilidade de redenção futura. Demonstrando-se apático, o protagonista não planeja, nem investe no presente almejando um retorno futuro. Submetido à vivência do presente, já que se encontra unido ao universo e despojado de projetos de vida, o protagonista não sistematiza uma experiência existencial contínua. O máximo que consegue processar são fragmentos de experiências materializados, discursivamente, por meio do associacionismo livre. Ao registrar a míngua da razão e a conseqüente elevação dos sentidos e dos instintos, ao perder sua onipotência, à medida que se encontra unido ao universo, o protagonista não consegue sistematizar uma história de vida linear e causal.

Apesar de apresentar a esfera racional enfraquecida, o sujeito narrador manifesta consciência e capacidade reflexiva, à medida que tenta organizar sua história e que pensa a partir das relações que estabelece com o outro. O reconhecimento do narrador em relação à impossibilidade de contar sua história ratifica sua capacidade reflexiva. Assim, pode-se afirmar que o narrador protagonista de *La mala vida* vivencia a problemática de processar uma experiência existencial total e contínua à medida que registra a diluição da razão absoluta, encontra-se unido ao universo e age, muitas vezes, instintivamente ou intuitivamente. O romance, ao incorporar, no âmbito da representação, um sujeito que vivencia a dita problemática, registra uma fragmentação temporal, a carência da ação em prol da ascensão da sensação e da descrição e, mesmo lutando, conflitivamente, pela sistematização de uma experiência existencial, não consegue expressar mais que fragmentos de experiências. Ou seja, quando o romance passa a trabalhar as experiências de um sujeito desiludido, motivado por impulsos, que integra um mundo que precisa ser descoberto, à medida que não se constitui mais como uma formulação racional, perde a linearidade e a causalidade típicas do romance realista clássico, registrando um esmorecimento da experiência narrável, pois esta se reduz a fragmentos de experiências.

Em *Hotel Atlântico*, a problemática da decadência do sujeito onipotente e racional afirma-se intensivamente. O protagonista da referida narrativa encontra-se perdido no universo, visto que este outro, a todo momento, se lhe revela estranho. Ao contrário do protagonista de *La mala vida*, ele não busca desvendar o mundo que o circunscreve, mas motivado unicamente por impulsos e sensações, quando não guiado pelos sentidos, busca isolar-se, desliza por diferentes espaços, vivendo distintos instantes sem processar um conhecimento.

Apresentando um protagonista desta natureza, a narrativa não veicula qualquer fragmento de experiência, resumindo-se a um complexo de imagens resgatadas pelos sentidos do narrador e a um aglomerado de vivências desconcatenadas.

A passagem do tempo não importa ao protagonista, já que ele nada projeta, mas o espaço ganha relevância à medida que marca seu deslocamento e serve de palco para suas vivências. Assim, o tempo que alicerça a narrativa tende a se espacializar, pois é expresso pelos diferentes lugares percorridos pelo protagonista.

No entanto, o tempo que permeia a existência do protagonista é um tempo cíclico, o tempo mítico, pois destituído de razão reflexiva, o narrador é arrastado por uma força externa que lhe devolve a infância. A circularidade do tempo, que marca o percurso existencial do protagonista, se constitui como um recurso narrativo indicador da míngua total do sujeito puramente racional, pois sugere que a existência do protagonista não é por ele desenhada, mas conduzida por uma espécie de força, que obedece a uma lógica cíclica, a um ritmo natural ou mítico.

A causalidade do romance é extremamente nula, visto que o sujeito da narração apresenta uma atividade reflexiva insignificante e é arrastado pela ação dos acontecimentos, pela atuação de entidades sociais, e, quando age, o faz impulsionado por um instinto ou pelos sentidos, fatores atrelados a uma energia maior, o destino.

Pode-se pensar, então, que a presença de uma narrativa que se afasta totalmente dos moldes e da natureza do romance clássico, ao qual era atribuída, segundo Lukács (1975), a função de representar as experiências de um indivíduo ao longo de um percurso existencial para que o leitor pudesse, ao ler, refletir sobre sua própria existência, deve-se a um *Zeitgeist*, marcado pelo espírito de desilusão peculiar à sociedade ocidental contemporânea, a qual se tem denominado de pós-moderna.

Sendo assim, pode-se inferir que o romance *Hotel Atlântico* abdica da representação de uma experiência orientada pela lei da causalidade, para representar as vivências de um sujeito que, consciente da morte, conforme sugere Váttimo (1989), descrente em relação ao futuro e em seu potencial transformador, impotente face à sociedade e ao mundo, entrega-se à lógica da vida, sem resistência, despojando-se de qualquer atitude racional. Ou seja, numa era em que a ciência, mesmo no auge de seu desenvolvimento, não consegue evitar catástrofes naturais, nem epidemias de enfermidade letais, em que desastres bélicos e atômicos ameaçam constantemente o futuro da humanidade, induzindo os sujeitos a recuarem ao presente, em que o capital provoca o esmagamento de complexos humanos, em que os meios de comunicação, ao explicitarem um cotidiano de barbárie, explorações, abismos, catástrofes, destruições, revelam a impotência do sujeito e o aniquilamento de sua razão transformadora, a arte adapta-se esteticamente para representar as experiências humanas e as visões de mundo atreladas a este contexto.

La mala vida representa, assim, as transformações estéticas que o romance registra para trabalhar as experiências de um sujeito que apresenta um sentimento de impotência em relação ao mundo e um enfraquecimento da razão reflexiva à medida que se encontra mergulhado em um universo de rápidas transformações sociais, políticas e econômicas, como ocorria, então, na Venezuela da década de 50.

Hotel Atlântico, por sua vez, é a narrativa que representa a total consolidação da referida problemática subjetiva, visto que o sujeito da representação não age racionalmente, nem interage com o outro, e, conseqüentemente, não consegue sistematizar uma experiência. Ou seja, *Hotel Atlântico*, ao se reduzir a um amontoado de fragmentos despojados de causalidade, de imagens e sensações, ao incorporar um tempo cíclico que permeia o percurso existencial do protagonista, ao ocupar-se de temas banais, que não transcendem a dimensão do cotidiano, explicita as novas modificações que o romance registra para representar as experiências dos sujeitos que não almejam transcender, nem desvendar suas totalidades existenciais, que, desacreditando na possibilidade de redenção futura, tratam de viver o instante presente com intensidade e encantamento. A referida narrativa veicula, em última instância, o conflito a que se submete o romance para seguir narrando quando o

sujeito da representação, ao contrário do viajante de Benjamim (1985), viaja, mas não acumula nada para contar.

No intuito de encerrar a discussão aqui estabelecida, não parece ousadia afirmarmos que o romance como gênero narrativo, exemplificado pelas referidas narrativas latino-americanas, não morreu, mas respaldado pelo seu caráter acanônico, conforme sugere Bakhtin (1998), vem registrando alterações estruturais e temáticas para seguir existindo em um contexto em que seu principal elemento constitutivo, as experiências humanas, submetem-se a um processo de extinção que desliza da escassez para a nulidade. Assim, adotar a posição da avestruz, ignorar ditas transformações romanescas apoiando-se em uma ortodoxia teórica formulada e acabada é como tentar parar o tempo, ou seja, implica abdicar do objeto de investigação, visto que as inovações artísticas requerem a reformulação do pensamento crítico para serem compreendidas e aceitas.

8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota: A ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina.** Belo Horizonte: UFMG, 2003.

AVELAR, Idelber. Bares desiertos y calles sin nombre: Literatura y experiencia en tiempos sombríos. **Revista de Crítica Cultural**, Santiago de Chile, n. 9, p. 37-43, nov.1994.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de estética e de literatura.** São Paulo: Editora Hucitec, 1998.

BRASIL, Ubiratan. **Os instantes ficcionais de João Gilberto Noll.** Disponível em: <http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrev_mmc.htm>. Acesso em: 30 mar. 2005.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulações.** Lisboa: Antropos – Relógio d'água, 1991.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: ____ **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história.** São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: ____ **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história.** São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERMAN, Marschall. **Tudo que é sólido desmancha no ar.** São Paulo: Editora Scwarcs Ltda, 1986.

BICCA, Luiz. **Racionalidade Moderna e subjetividade.** São Paulo: Edições Loyola, 1997.

BIRMAN, Joel. **Mal-estar na atualidade: a psicanálise e as novas formas de subjetivação.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

BODEI, Remo. **Livro da memória e da esperança.** São Paulo: EDUSC, 2004.

CABAÑAS, Teresa. **Poesia marginal brasileira: uma experiência da diferença.** Disponível em: <<http://www.artifara.com/rivista5/testi/poesiamarginal.asp>>. Acesso em: 31 ago. 2005.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco Narrativo e fluxo da consciência.** São Paulo: Pioneira, 1981.

CASTELO, José. **A máscara arrancada.** Disponível em: <http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrev%2011.htm>. Acesso em: 30 mar. 2005.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia.** São Paulo: Ática, 1995.

CONNOR, Steven. **Cultura pós-moderna.** São Paulo: Loyola, 1992.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado:** (o foco narrativo em Virgílio Ferreira). São Paulo: Ática, 1978.

DARIO JAIMES, Ruben. **La encrucijada de la memoria en El inquieto anacoberto de Salvador Garmendia.** Disponível em: <<http://revistaactual.hacer.ula.ve/>>. Acesso em: 15 mai. 2005.

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

DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. **Dicionário enciclopédico de las ciencias del lenguaje.** Argentina: Siglo XXI Argentina Editores S.A., 1974.

ECO, Umberto. **Obra aberta.** 9ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

FEHER, Ferenc. O romance está morrendo? Contribuição à teoria do romance. In: ____ KONDER, Leandro. **O romance está morrendo?** São Paulo: Paz e Terra, 1997.

SANTOS, Jair Ferreira dos. **O que é pós-moderno.** São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1988.

GARMENDIA, Salvador. **La mala vida.** Caracas: Monte Ávila Editores C.A., 1980.

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. **A céu aberto: a poética da transgressão**. Disponível em: <<http://www.joaogilbertonoll.com.br/estudos.html>>. Acesso em: 20 fev. 2005.

GONZÁLES, Silvia Lidia. **Salvador Garmendia – Convicto y confeso. Ni un solo día sin una línea**. Disponível em: <<http://revistaactual.hacer.ula.ve/>>. Acesso em: 15 mai. 2005.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1997.

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

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

LISCANO, Juan. **Nuevo mundo onírico**. Argentina: Editora Alfa, 1976.

LUKÀCS, Georg. **Teoria do romance**. Lisboa: Editorial Presença, 1975.

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

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

MILIANI, Domingo. Diez años de narratividad venezolana. In: ____ **Prueba de fuego**. Caracas: Monte Ávila, 1973.

MOLINA, Juan Molina. **Garmendia: la belleza de la medusa**. Disponível em: <<http://revistaactual.hacer.ula.ve/>>. Acesso em: 15 mai. 2005.

MOSCA, Stefania: **El Señor Martán o nadie**. Disponível em: <<http://revistaactual.hacer.ula.ve/>>.. Acesso em: 15 mai. 2005.

NOLL, João Gilberto. **Hotel Atlântico**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

NOLL, João Gilberto. **Sou um velho hippie**. Disponível em: <http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrev_mar2.hatm>. Acesso em: 30 mar. 2005.

ORNELLAS, Sandro. **A narrativa subjetivante de João Gilberto Noll**. Disponível em: <<http://www.joaogilbertonoll.com.br/estudos.html>>. Acesso em: 18 fev. 2005.

ORTEGA, Julio. **Salvador Garmendia y la novela por hacerse**. Disponível em: <<http://sololiteratura.com/salvadorgarmendia.htm>>. Acesso em: 17 jan. 2005.

PAES, José Paulo. O lugar do outro. In: ____ **O lugar do outro: ensaios**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

PAZ, Octavio. Ambigüedad de la novela. In: ____ **El arco y la lira**. México: Fondo de cultura económica, 1976.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira S.A., 1984.

PERKOSKI, Norberto. **A transgressão erótica na obra de João Gilberto Noll**. Santa Cruz do Sul: Editora da UNISC, 1994.

NAVEDA, Blas Peroso. **Salvador Garmendia - Realismo-vanguardismo**. Disponível em: <<http://revistaactual.hacer.ula.ve/>>. Acesso em: 15 mai. 2005.

RAMA, Angel. **Salvador Garmendia y la narrativa informalista**. Caracas: Copyright, 1975.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: ____ **Texto/contexto**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

SANTAELLA, Juan Carlos. **Tiempo y novela en la obra narrativa de Salvador Garmendia**. Disponível em: <<http://revistaactual.hacer.ula.ve/>>. Acesso em: 15 mai. 2005.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: ____ **Nas Malhas da letra: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

SSÓ, Ernani. **Por trás das elocubrações da crítica**. Zero Hora, Porto Alegre, 21 ago.1993. Caderno 2, p.6.

TESTIMONIO. **Sardio**, Caracas, enero-abril,1959. No. 5-6.

TYNIA NOV, Iurij. A noção de construção. In: ____ EIKHENBAUM, Boris et al. **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1976.

TYNIA NOV, Iurij. Da evolução literária. In: ____ EIKHENBAUM, Boris et al. **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1976.

TREECE, David. Prefácio. In: ____ NOLL, João Gilberto. **Romances e contos reunidos**. São Paulo: Companhia da Letras, 1997.

VATTIMO, Gianni. **A sociedade transparente**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

VAYACOVA, Blanka. Lógica cultural da pós-modernidade. In : ____ **Comunicação e linguagem**. Lisboa, n. 6-7. P.103-116.

YUSTI, Carlos. **De Salvador Garmendia**. Disponível em: <<http://www.analitica.com/va/arte/tendencias/9652799.asp>>. Acesso em: 31 mar. 2005.