

O irrepresentável em *Harmada*, de João Gilberto Noll

The unrepresentable in João Gilberto Noll's Harmada

Caciana Linhares Pereira*

Resumo

O artigo aborda aspectos da ficção brasileira produzida a partir da década de 80, dirigindo-se de modo específico, a *Harmada*, livro de João Gilberto Noll. As insígnias do *abalo*, do *extravio*, do *cataclismo* e do *terremoto* são relacionadas a um objeto produzido pela incidência dos produtos da ciência, do advento da técnica e do massacre de massa: a ruína. Este objeto teria a particularidade de mostrar o que não pode ser capturado pela representação e pelo sentido. A proposição é a de que *Harmada* desconstrói, em sua forma, a unidade imaginária da estrutura narrativa e, nesse procedimento, faz emergir um vazio correlativo do próprio sujeito. Vazio que remete ao que, em uma obra de arte, constitui seu núcleo real.

Palavras-chave: *Harmada*. Psicanálise. Arte. Representação. Real.

Abstract

The article addresses aspects of Brazilian fiction produced since the 80's, referring specially to Harmada, a novel by João Gilberto Noll. The ensigns of the shake, misplacement, cataclysm and earthquake are related to an object produced by the incidence of the products of science, the advent of technique and the mass massacre: the ruin. This object would have the particularity to show what could not be captured by representation and by sense. The proposition is that Harmada deconstructs, in its form, the imaginary unit of the narrative structure, and in this procedure, makes a correlative emptiness of the subject itself emerge. An emptiness that refers to what, in a work of art, constitutes its real core.

Keywords: *Harmada*. Psychoanalysis. Art. Representation. Real.

* Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE, Brasil.

A relação do artista com o tempo no qual ele se manifesta é sempre contraditória. É sempre contra as normas reinantes, normas políticas, por exemplo, ou até mesmo esquemas de pensamento, é sempre contra a corrente que a arte tenta operar novamente seu milagre (Jacques Lacan).

Um traço decisivo do século XX é o que lhe confere a marca do século dos objetos. Deste traço, Wajcman (2012) relança a pergunta sobre o que singularizaria este século – dos objetos. Haveria um objeto singular que nomearia o século nesta multiplicidade que lhe define?

O próprio das obras de arte de é, justamente, que elas pedem para serem tratadas no singular, uma a uma, e não juntas, numa produção homogênea; a unidade que opera na Arte é a obra ao passo que a unidade da criação industrial é a série. Uma + uma + uma, as obras de arte supõem e implicam uma lógica do não todo, de um conjunto jamais finito (WAJCMAN, 2012, p. 56).

Interrogar sobre o singular do século do múltiplo supõe, então, articular o objeto da produção industrial em seu caráter reproduzível e múltiplo, com o resto não passível de reprodução e que revela a face irreduzível do objeto como único. Nesta direção, Wajcman destila a sutileza da operação: seria preciso ver “se os objetos múltiplos não recobrem o Objeto único e singular, e se o objeto singular e único não está no princípio da pluralidade indefinida dos objetos” (WAJCMAN, 2012, p. 56).

Harmada: a ruína e o irrepresentável

Como século dos objetos, o século XX fabricou, de um modo jamais visto, uma superprodução de destruições. A novidade situa-se, precisamente, na relação entre os produtos da ciência, o advento da técnica e o massacre de massa. Desta tripla incidência, encontramos em autores que marcaram também o século, a presença de um objeto surpreendente: a ruína. De Freud a Benjamin, a ruína comparece como o resto de uma operação que, constituindo a própria linguagem, produz um resto não passível de ser subsumido pela ordem significante. No contexto do século, a ciência, a técnica e o massacre de massa produziram restos, de modo que a ruína é o lugar para onde nos dirigimos, na busca por determinar o traço irreduzível de uma experiência.

A ruína “fala” e sua particularidade de objeto falante lhe confere o estatuto de testemunha. Aqui, se articulam as figuras do testemunho e da linguagem no horizonte de seu caráter destrutivo: esta fala – da ruína – tem a curiosa particularidade de trair a representação. A ruína é o objeto que, falando, insiste em mostrar o que não pode ser capturado pela representação e pelo sentido. Selligmann, ao falar dessa impossibilidade de representação, lembra que Friedlander deságua na afirmação da ausência de limites do seu objeto (SELLIGMANN-SILVA; NESTROVSKI, 2000, p. 79). O resto, denunciando a impossibilidade de uma representação totalizadora, delata um real em jogo na linguagem, e, fundamentalmente, um real constitutivo do próprio objeto, visado pela representação.

Terremotos, pessoas andrajosas e de olhar súplice, chagas, enfim, “a coisa grave que baixa sobre os homens” (NOLL, 1997), compõe todo um cenário de desolação em *Harmada*, livro de João Gilberto Noll, escritor brasileiro, que nasce em Porto Alegre, em 1946 e surge para a cena literária, em 1980. Publicou dezoito livros – treze romances, três compilações de contos e duas obras infantojuvenis – e marcou seu nome com títulos como *O cego e a dançarina*, pelo qual recebeu, além do Jabuti, os prêmios de revelação do ano, da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) e de ficção do ano, do Instituto Nacional do Livro. O conto também compõe o livro *Os cem melhores contos brasileiros do século*, publicado em 2000. Noll foi traduzido para o espanhol, o inglês e o italiano. Pouco popular no Brasil, foi, no entanto, reconhecido pela crítica pela produção literária das mais consistentes, ao longo das quatro últimas décadas. Faleceu neste ano, 2017, em Porto Alegre. Um dos seus contos – *Alguma coisa urgentemente* – foi adaptado para o cinema sob o título *Nunca fomos tão felizes*, em 1983. *Harmada* foi adaptado sob a direção de Maurice Capovilla, em 2003 e *Hotel Atlântico*, sob a direção de Suzana Amaral, em 2009.

Harmada é construído numa zona de tensão e choque entre possibilidade de narrar e a violência do atrito com as coisas do mundo. Os personagens viveram perdas irrecuperáveis, atravessadas sempre pelo abrupto, pelo rompan-te, pelo choque. O protagonista sobrevive a um terremoto e outra personagem, uma menina (Cris) com quem este constrói uma relação de filha, chega um dia em casa e a mãe desapareceu:

Faz dois anos que minha mãe desapareceu, simplesmente isto, desapareceu. Dizem que ela pode ter morrido no último terremoto que houve lá pras bandas do norte. Não sei, o que sei é que tudo caminhava bem e, de repente, ela sumiu. Cheguei em casa da escola e ela não estava mais (NOLL, 1997, p. 532).

A experiência é surpreendida por uma ausência que dilacera os personagens e mobiliza um processo de substituição, que nunca logra uma troca sem resto. O deslizamento, assim, sempre demanda mais uma troca, sem que nenhuma delas restitua a perda. Uma fileira de restos sobrevive dessa premência de dizer após a catástrofe: restos de fábulas incessantemente produzidas.

A condição de precariedade das personagens está composta em íntima relação com o que podem narrar de um acontecimento sob a insígnia da devastação, em íntima relação com a opacidade de um objeto que se desenha no horizonte da ficção. O livro inicia com um terremoto. Escombros. Após o terremoto, “se fez um mortal silêncio” (NOLL, 1997, p. 512). O silêncio se situa no registro de uma impossibilidade de fabulação, mas o dilema se constitui, justamente, no conflito entre a impossibilidade e a sua exigência. A passagem que segue ao terremoto traz o anúncio desta exigência. Anúncio de “um outro lado de mim que é, a um só tempo, premência difusa e expressão possível de um puro entendimento” (*op. cit.*, p. 513). Assim, a escrita nos reporta a um objeto opaco – “representação invisível” – que deixa um gosto insuficiente, mas mobiliza o dizer:

Sabem? a partir daí eu já falava despudoradamente com alguém – não, não havia ninguém aparentemente a me escutar no outro lado de mim, mas quando acordei do tremor de terra comecei a falar, a princípio sem me dar conta de que do outro lado de mim realmente vinha uma premência difusa que estava a me ouvir. (...) aquele movimento era como que a expressão possível de um puro entendimento ao que eu dizia. Esta representação invisível, é certo, deixava um gosto insuficiente, mas ela me fazia dizer (NOLL, 1997, p. 513).

Vivendo nas ruas, após o desaparecimento da mãe, Cris está sempre diante deste acontecimento como quem está diante de um furo, de um buraco no centro de sua experiência. Um dia, chega em casa e sua mãe sumiu. Essa perda – não percamos de vista tratar-se de uma espécie de perda fundamental, a perda da mãe – a lança numa solidão até então desconhecida e numa impossibilidade de saber inscrita no desaparecimento. Quando se interroga sobre os possíveis destinos da mãe, nós, leitores, deparamo-nos com outro terremoto: dizem que pode ter morrido no último terremoto que houve lá pras bandas do norte. Filha de uma atriz, Cris fala da “representação” após o desaparecimento da mãe, após o possível terremoto. Esta passagem transmite o imperativo de representar:

Quando eu andava pelas ruas depois da morte da minha mãe, quando andava por aí sem eira ou vontade de prosseguir, às vezes eu fazia que estava representando, você pode entender, não é? Olha só: eu então procurava um lugar mais elevado, fosse uma caixa vazia deixada pela feira, fosse um banco de praça, uma escadaria, e eu então construía gestos muito disfarçados, olhos, boca, apenas esboçava uma expressão para o rosto, inventava falas que não chegavam propriamente aos lábios, tudo para que ninguém me notasse ali representando, pois se notassem, meu Deus, me poriam num hospício e eu não queria (NOLL, 1997, p. 534).

Diante desse imperativo, Cris se põe a representar, mas esta representação nunca se coloca à altura da catástrofe, em torno da qual ela gira. Confrontada com esse objeto sem limites, com essa ausência de limite de um pensamento que não parava de pulsar na língua, é a própria língua que vai se fazer cortar.

(...) você sabe como vim parar aqui, foi porque peguei uma gilete que eu tinha achado no lixo, e passei a lâmina na minha língua para ver se a minha língua parava de falar... (...) e aquilo foi me dando nos nervos, as horas padeciam, e eu não queria mais escutar aquele pensamento que não parava de pulsar na minha língua, então pensei, eu corto feio a língua, tiro um pedaço se der, e aí ela na certa vai ficar calada, porque desde que minha mãe desapareceu... (...) desde aí não parei de ouvir minha voz ressoando cá dentro (NOLL, 1997, p. 534).

A ficção contemporânea e aqui, especificamente, a de Noll, abandonou a narrativa da catástrofe isolada e optou por expor os escombros (PEREIRA, 2004). A rua, emblemática dessa catástrofe não mais pontual, mas cotidiana, dá continuidade ao choque vivido:

(...) lembro que falei só uma coisa, que eu precisava dormir porque não pregava direito os olhos fazia uns dois anos, nas poucas vezes que dormi na rua um sono desses que realmente te tiram do ar aconteceram episódios como incendiarem pedaços dos meus cabelos, me estuprarem e não sei que porra mais (NOLL, 1997, p. 535).

O acontecimento, insistindo em se fazer representar, aponta para um núcleo irrepresentável. O imperativo de dizer o indizível soa como uma voz onipresente no cotidiano catastrófico. O cotidiano, como a materialização da catástrofe, apresenta-se no choque de Baudelaire diante das *villes énormes*. Benjamin lhe anuncia a importância histórica:

(...) de que modo a poesia lírica poderia estar fundamentada em uma experiência, para a qual o choque se tornou a norma? (...) Baudelaire abraçou como sua causa apagar os choques, de onde quer que proviessem, com o seu ser espiritual e físico. A esgrima representa a imagem dessa resistência ao choque (BENJAMIN, 1989, p. 111).

O duelo travado por Baudelaire é cotidiano, engendrado num espaço invadido pela catástrofe, espaço que engendra a experiência do choque (BAUDELAIRE, 1857/1985; BENJAMIN, 1989). A realidade, vista assim como catástrofe, passa a marcar, por exemplo, as reflexões sobre a experiência nos campos de extermínio. A *Shoah*, tomada como evento-limite, marca um abalo no conceito de representação e os participantes desta discussão fazem parte do dilema da segunda geração pós-Holocausto:

O dilema consiste, na verdade, num desdobramento daquela estrutura tensa que de um modo geral envolve a representação do Holocausto: a não solução entre a necessidade e a impossibilidade da sua representação. (...) essa tensão ecoa a dialética entre memória e esquecimento: a impossibilidade de se separar um movimento do outro (SELLIGMANN-SILVA; NESTROVSKI, 2000, p. 78).

O holocausto constituiu um marco que tem mobilizado importantes discussões em torno do conceito de representação e das possibilidades de resposta, em tempos de barbárie. Em textos que tematizam, especificamente, a experiência nos campos de extermínio, a noção de representação passa a constituir uma fonte de problematização. Esse abalo do conceito de representação, se no holocausto encontra seu emblema, não deixa de contaminar toda a esfera da narração. A catástrofe extrapola a experiência pontual e invade o cotidiano, assim como a impossibilidade de narrar ultrapassa a experiência pontual do trauma e invade a experiência cotidiana – que é a do choque, já dissera Benjamin. Para Lyotard (2004), a *Shoah* foi um terremoto que abalou todos os instrumentos de medida, o que remete à impossibilidade de uma “narração estável” que dê conta dessa experiência.

Esse terremoto, abalo irrepresentável, não abandona a ficção contemporânea, para quem a representação é um dilema e a experiência cotidiana, a própria catástrofe. *Harmada* expõe o hiato entre fala e sentido numa ficção marcada pelas insígnias do *abalo*, do *extravio*, do *cataclismo*, do *terremoto*:

(...) não diziam que estas terras daqui estavam isentas, pelo menos, de terremotos, de tais cataclismos? (...) Depois se fez um mortal silêncio, e o que posso antecipar é que torrei ao sol por dias e dias... (...) De início, quando voltei a mim, todo queimado e ferido, avistei de cara uma fila num enorme descampado, isto, uma gigantesca fila com pessoas de olhar súplice, andrajosas, algumas com chagas como eu, destroços, crianças por ali saltavam obstáculos imaginários, extravasavam uma algaravia estridente que nenhum adulto ali parecia ter o tino em pé para contemplar, pois foi esta atividade infantil que me chamou a atenção de maneira mais frontal, não sei, aquela atividade insensata das crianças, aquela correria, aquele vozerio volátil enquanto a coisa grave baixa sobre os homens (NOLL, 1997, p. 512).

***Shoah*, objeto do século**

No século XX, a ruína carrega consigo a novidade da superprodução da destruição, mas seu estatuto de objeto falante não é novo – o que a torna, certamente, um objeto presente no século, mas não exatamente o objeto que o singulariza. Seguindo ainda Wajcman, surge uma nova hipótese: seria o cinema? Com Godard, podemos responder: não (WAJCMAN, 2012; GODARD, 1998). O cinema é uma invenção do século XIX, ligada à grande indústria e às técnicas de reprodutibilidade. E, de Godard, recolhemos a próxima hipótese: a grande invenção do século XX seria o massacre de massa. Não, diz Wajcman. Mesmo com a carnificina que foi a guerra de 1914, de Ruanda, de Stalin, de Kosovo, do Iran-Iraque... não se pode dizer que o massacre de massa é novo. “A verdadeira invenção é a *Shoah*. Sem dúvida ela é também um massacre de massa e, apesar de sua amplitude, destruição por destruição, poder-se ia afirmar que é a mesma coisa. Só que não é a mesma coisa” (WAJCMAN, p. 59).

Quando encontra o objeto do século, Wajcman se refere a uma obra de arte – *Shoah* – um filme de Claude Lanzmann (1985):

todo aquele que se refere à Shoah, refere-se, querendo ou não, ao filme Shoah – em primeiro lugar, por causa do nome. (...) Trata-se de nomeação. (...) No frontispício do livro, que reproduz o texto integral do filme, Lanzmann inscreveu essa frase tirada de Isaías, 56,5: *Eu lhes darei um nome imperecível*. Esse filme realiza um ato. No lugar de uma interpretação que ele não dá contra toda interpretação que atenua o fato, esse filme, antes de qualquer coisa, realiza um ato, dá um nome. (...) Shoah é doravante o nome imperecível do inominável que forma as entranhas do século XX (WAJCMAN, 2012, p. 59-60).

A proposição lacaniana do que a arte verdadeiramente “mostra” permite apreender o que está em questão: o filme não é um documento sobre a *Shoah*, não narra um evento passado. Como ato fundador, mostra um inexprimível. No aparente contrassenso de um filme sem imagem, este filme, no entanto, mostra.

A Shoah não poderia ser objeto de nenhuma transposição, nada pode representá-la em si mesma porque não há nada para ser representado (sobre esse impossível, Spielberg colocará, justamente, imagens). É o que mostra Shoah que, longe de criar uma lei sabe-se lá de que interdição da representação, estabelece um imperativo ao qual Claude Lanzmann se dedicou com rigor e intransigência, qual seja: “olhar de frente” - olhar de frente o que nenhum vivo nunca viu e que é irrepresentável Eis o que orienta o filme (WAJCMAN, 2012, p. 61).

Deste modo, trata-se de tomar a proposição do artista como testemunho de seu tempo e invertê-la na direção do ato: uma obra instaura o Tempo, na medida em que realiza um ato. O ato que se expressa em uma obra – ou a obra que realiza um ato – não testemunha um evento passado e, sim, instaura o Tempo. Esta discussão proposta por Wajcman em torno da *Shoah* – e seu estatuto de objeto do século – remete, fundamentalmente, à proposição lacaniana do real como um registro não subsumível ao pensamento (LACAN, 1959-1960/1991; LACAN, 1964/1998). Cernindo o impensável no cerne do pensamento (o núcleo irreduzível à interpretação), uma obra de arte atinge a fronteira que separa a ética e a estética. Lacan propõe, insistindo na importância *das Ding* – o objeto freudiano que impulsiona ao reencontro, jamais tendo sido perdido – que a ética e a erótica se articulam em Freud pela posição deste objeto no centro do psiquismo. Ao se referir ao amor cortês como paradigma da operação de sublimação, afirma:

Vemos aqui funcionar em estado puro o móvel ocupado pela visada tendencial da sublimação, ou seja, que aquilo que o homem demanda, em relação ao qual nada pode fazer senão demandar, é ser privado de alguma coisa de real. Esse lugar, tal pessoa entre vocês, falando-me do que eu tentava mostrar em *das Ding*, o chamava, de uma maneira que acho bonita, o vazio (LACAN, 1991, p. 186).

Trata-se, na sublimação, de uma organização artificial, artificiosa, do significante, que fixa num dado momento as direções de certa ascense e que confe-

re o sentido, no psiquismo, à conduta do rodeio (LACAN, 1997, p. 186). Lacan insiste, já neste seminário, para o fato de que a sublimação não visa, apenas, manter a homeostase do aparelho psíquico, por meio de um processo de dessexualização da libido. A leitura que propõe, desta proposição freudiana, é a de que esta dessexualização implica, na verdade, ainda e sempre, a sexualidade, mas a questão é que aqui o objeto visado é *das Ding*. É o caráter de *das Ding*, como objeto visado pela tendência, que confere à sublimação seu estatuto. Lacan faz intervir, aqui, não o princípio do prazer em sua função reguladora e sim a pulsão de morte, em sua relação com o “vacúolo”.

O rodeio, no psiquismo, nem sempre é unicamente feito para regular a passagem que reúne o que se organiza no âmbito do princípio do prazer ao que se propõe como estrutura da realidade. Há igualmente rodeios e obstáculos que se organizam para fazer como que o âmbito do vacúolo como tal apareça. O que se trata de projetar assim é uma certa transgressão do desejo. (...) É aqui que entra em jogo a função ética do erotismo. O freudismo não é, em suma, senão uma perpétua alusão à fecundidade do erotismo na ética (LACAN, 1991, p. 189).

Neste ponto, coincidem duas ordens de problemas: aquela que observamos ao abordar a *Shoah* e que implica um acontecimento impossível de ser representado e aquela que observamos, ao tomar uma obra de arte como um objeto que, como um resto, está implicado na noção de ruína. Uma obra de arte, como um objeto-ruína, coloca, em causa, um núcleo real, que fratura a ordem do sentido e a cronologia, em um processo construtivo que produz o não-senso e suspende o tempo.

O núcleo real de uma obra de Arte

Na ficção contemporânea, como vimos, a experiência é surpreendida por uma ausência que dilacera os personagens, que, então, se mobilizam para representar, num processo de substituição, sempre falho em ser inteiro. Os restos, que sobrevivem a essa troca desigual, compõem os restos de fábulas incessantemente produzidas: o que está a ser dito sucumbe ante a soberania do que falta a dizer (HOLLANDA, 1991; PIGLIA, 1980; PIGLIA, 1992; MERCADO, 1988; NOLL, 1997). Nesta escrita insistem, então, as imagens partidas, que se constroem a partir de certas quedas, em que algum objeto parece ter se perdido – palavra, rosto, nome – e, a partir dessa queda, produz-se uma escan-

são entre os fatos narrados, entre o presente e o passado, entre o pensamento e o gesto. No centro, uma escansão entre o narrador e as palavras, que passam a soar estranhas após serem ditas.

Em *Harmada*, parece alto o preço a pagar nessa tentativa de vincular o que se apresenta num cotidiano catastrófico. Num jogo de cartas altas, aparecem como sempre os que sucumbem ante a violência tirana: os que transbordam, extraviam-se, atingindo os pilares da vigília. Aqui, parece anunciar-se certo esgotamento, certa exaustão. Já, não se trata de manter-se em confronto, mas da impossibilidade de manter-se desperto e fazer frente ao choque:

(...) o meu corpo todo a despencar naquele piso frio úmido de mijo, a tremer de um ataque que me fazia babar, crispar as unhas no ar, me encharcar de suor, revirar os olhos e até perder a visão em volta, no duro, na vista só massas escuras e conturbadas que eu tentava abrir em braçadas (NOLL, 1997, p. 471).

Nos textos de Noll (1997), essas são imagens recorrentes: o ataque convulsivo, o estado de fronteira entre o reconhecimento e a ausência de reconhecimento dos próprios gestos, o fosso entre a narração e a apreensão de estados afetivos. O que tomamos como denominador comum nesses estados é a dimensão de desconhecimento que atravessa os personagens e a consequente sensação de ser arrebatado por um Outro. O que é isso que se faz dizer quando um corpo “despenca naquele piso frio, úmido de mijo”? Quem é esse que chega quando “sou então puxado, arrancado de mim?” (NOLL, 1997). A exposição desse extravio, desse dilema em torno da representação, desse cotidiano catastrófico, parecem-nos fundamentais para a abordagem dos textos de Noll, assim como de alguns caminhos trilhados por ficcionistas contemporâneos. Neste sentido, concordamos com Avelar ao falar da ficção pós-ditatorial e do luto da América Latina: “(...) a alegorização tem lugar quando o mais habitual é interpretado como ruína, quando se desenterra a pilha de catástrofes passadas, até então ocultas sob a tormenta chamada progresso” (AVELAR, 2003, p. 264).

Estas observações se inserem no quadro descrito por Jameson sobre as produções culturais pós-modernas (JAMESON, 1997). Jameson aponta, justamente, a falta de intimismo e profundidade, o achatamento da expressão subjetiva da afetividade e dos sentimentos, o abandono da escrita trilhada nos labirintos da dureé e da memória. A escrita esquizofrênica, própria da pós-modernidade, remeteria a um distúrbio na experiência da linguagem e da temporalidade. A fratura no acesso à fala, que organiza a experiência,

constitui-se como fratura na organização temporal. Daí, a intensidade na descrição do presente, em uma suspensão sem conexão com o passado e o futuro, sem orientação para um sentido ou significado mais totalizador. A ênfase, no que resta de literal no significante, é produzida por uma intensificação do registro sensorial, que poderíamos, com Lacan, abordar pela via da noção de objeto *a*. Um dos elementos mais destacados do estilo de Noll é a “escrita cinematográfica”, onde a escrita registra o olhar, funcionando como uma câmera. Não temos acesso aos pensamentos das personagens e sim ao que elas registram com o olhar. Jameson torna necessária a relação entre a experiência do tempo na pós-modernidade – o esquecimento do passado como imperativo na lógica do capitalismo avançado, que se organiza sob o signo do efêmero e do descartável – e o que denomina como a “carga imagética” de sua literatura. Esta perspectiva permite trabalhar com as condições, próprias do capitalismo avançado, que possibilitaram a emergência das características da literatura contemporânea. No entanto, estamos a propor uma leitura que considere a subversão que esta literatura realiza, observando, com a Psicanálise, que esta implosão do sentido não é, necessariamente, da ordem de um fracasso. Implodir o sentido e suspender o tempo são, para Lacan, a definição do ato que uma obra de arte realiza. Assim como Antígona, trata-se, nesta visada em direção a *das Ding*, de realizar um ato que, estando fora do sentido e do tempo, engendram, por este corte, o Tempo.

O distanciamento do narrador da matéria narrada – é, nestas palavras, que a crítica observa uma das características da ficção contemporânea – relaciona-se, do ponto de vista do conteúdo, com o grau de alienação e cisão das realidades características do sujeito contemporâneo (OTSUKA, 2001; SAN-TIAGO, 1982; HARVEY, 1992; BAUMAN, 1999; SCHWARZ, 1999). As cenas, partidas, geram uma profusão de sentidos instáveis: uma coisa pode querer dizer qualquer outra, visto que nenhuma instância de autoridade pode avaliar qualquer das possibilidades significativas a partir da referência a um sentido último. O que este tipo de formalização pode nos dizer da modernidade tardia? Esta literatura traz a dimensão da história para o texto e revela um mundo em que o sentido não mais se encontra “exposto” nas coisas. Cabe ao homem dar conta de um mundo em que o sentido há que ser construído. Se, no drama barroco, a alegoria se apresentou como discurso possível diante da falência do ideal religioso; hoje, a literatura testemunha a falência da razão como instância ordenadora – e totalizadora – do real.

Em seu estudo sobre o drama barroco alemão, Benjamin diz que a idade barroca expõe uma linguagem corroída pela história, pela morte, pelo tempo

(BENJAMIN, 1984; BOLLE, 1986; GAGNEBIN, 1999). Expor essa corrosão é a atitude possível num tempo em que os ideais religiosos polarizam-se nas sangrentas guerras de religião. Esta – a religião – não mais assegurava uma linguagem plena de sentido: a violência da história invadia e punha à prova a teologia da Queda e da Redenção, nos termos em que se lhe compreendia então. A precariedade mundana contamina a crença – e o desejo – na eternidade: “A alegoria se instala mais duravelmente onde o efêmero e o eterno coexistem mais intimamente” (BENJAMIN, 1984, p. 247).

Benjamin afirma que, no drama barroco, a tensão entre o desejo de eternidade e a precariedade do mundo – sua contingência nada transcendente – constituem obras de arte que, como corpos que caem, dão uma reviravolta sobre si mesma. A transitoriedade não é apenas significada, representada alegoricamente, mas ela mesma, significante, oferecida como alegoria. Alegoria da ressurreição:

(...) É justamente essa a essência da imersão alegórica: os últimos objetos em quem ela acreditava apropriar-se com mais segurança do rejeitado, se transformam em alegorias, e essas alegorias preenchem e negam o Nada em que eles se representam, assim como a intenção, em vez de manter-se fiel até o fim à contemplação das ossadas, refugia-se, deslealmente, na Ressurreição (BENJAMIN, 1984, p. 255).

Insistindo nas fraturas, nas aparições de um sujeito cindido e esquecido, o texto parece rachar-se. Este homem, narrador do esquecimento, testemunha um tempo. Em *Harmada*, a figura de um manco evoca uma totalidade fissurada, claudicante, diante da volúpia soberana do rio. E o mundano não deixa de ser o que claudica diante da totalidade divina:

E ali estava o manco, aquele manco feio, desagradável na sua deformidade, nunca demonstrando a menor elegância para os movimentos, me chamando naqueles sinais enjoativos com os braços, sem aquela volúpia soberana da correnteza do rio, do rio cuja índole ignorava o sol, o céu, as estrelas e a lua... (...) ele era o rio em sua correnteza altiva, e aquele ali na minha frente, neste instante já a poucos palmos, era o manco, este peso manco que agora me agarrava e me puxava e me trazia para junto dele, este manco que eu afastava com o desespero das minhas parcas forças (NOLL, 1997, p. 503).

Abordamos a ficção contemporânea a partir dessa reviravolta dialética a ser observada na alegoria. No drama barroco, o que se presta como significan-

te é a transitoriedade. Saturada no texto, excessivamente exposta, transforma-se em alegoria. Em *Harmada*, o que se apresenta nesse lugar significante e insistente é a ausência da articulação produtora de sentido, assim como o esquecimento do tempo. A sequência de eventos ancorados na impossibilidade de lembrar – o que estilhaça a construção de um todo – satura o texto e causa estranhamento no leitor: desconfiança de que algo mais está a ser dito. Esta é a reação diante do texto alegórico: em vez de nos manter fiéis à contemplação da ossada – a ausência de articulação do sentido e o esquecimento do passado – nos faz passar, infiéis, para o lado do que aí quer ressuscitar.

Considerações finais

Da incidência dos produtos da ciência, do advento da técnica e do massacre de massa, encontramos em autores como Freud e Benjamin, a presença de um objeto: a ruína. Como o resto de uma operação de histórica que é, a um só tempo, uma operação de linguagem, a ruína é o objeto que “mostra” o que não pode ser capturado pela representação e pelo sentido. O holocausto, como acontecimento paradigmático do século, constituiu um marco que colocou em questão o conceito de representação e as possibilidades de resposta em tempos de barbárie. Como acontecimento que produziu um abalo profundo na possibilidade de representá-lo, o holocausto tornou-se emblema de um problema do século. Problema que interroga a representação, e, deste modo, a narração. A literatura brasileira deste século e, de modo específico, aquela escrita a partir da década de 80, expõe um cotidiano marcado pela insígnia da catástrofe e uma impossibilidade de representar que ultrapassa uma vivência pontual e invade toda a esfera ficcional.

Harmada expõe o hiato entre fala e sentido, numa ficção marcada pelas insígnias do *abalo*, do *extravio*, do *cataclismo* e do *terremoto*. O ataque convulsivo, o estado de fronteira entre a consciência e a ausência de consciência, o fosso entre a narração e a apreensão dos acontecimentos revelam um denominador comum neste projeto ficcional: a dimensão de desconhecimento que atravessa os personagens e a conseqüente sensação de ser arrebatado por um Outro. O arrebatamento do sujeito agenciado por experiências traumáticas constitui uma relação com os conteúdos invasores, que, exilados do campo da palavra, parecem retornar no corpo. Daí, destacarmos, em *Harmada*, a exposição de um extravio do sujeito, referido a um cotidiano visado sob a insígnia da catástrofe.

Propomos uma leitura que considere a subversão que esta literatura realiza, observando que esta implosão do sentido não é, necessariamente, da ordem de um fracasso – implodir o sentido e suspender o tempo podem estar inscritos no ato que uma obra de arte realiza. Na direção de *das Ding*, uma obra realiza um ato que, estando fora do sentido e do tempo, engendram, por este corte, o Tempo. As personagens, ao desdobrarem-se em torno de um vazio central, ao invés de fecharem o sentido em um silêncio definitivo, anunciam um sujeito que se faz ler enquanto objeto de inscrição alegórica. Sua posição fora do tempo e do sentido produz o estranho efeito de condução do leitor a uma espécie de ponto zero: ponto zero do sentido e do tempo.

A obra de Noll – *Harmada* – desconstrói, em sua forma, a unidade imaginária da estrutura narrativa e, nesse procedimento, faz emergir um vazio cortante. Corte que é correlativo do próprio sujeito: desconstruindo o eu, é o sujeito, fora do tempo e do sentido, que emerge no horizonte dessa escrita que desconstrói a ficção na direção de seu núcleo real.

Autora

Caciana Linhares Pereira. Professora adjunta do Departamento de Psicologia/Universidade Federal do Ceará (UFC), Membro do Corpo Freudiano Escola de Psicanálise. E-mail: cacianalinhares@gmail.com

Tramitação

Recebido em 11/06/2017

Aprovado em 03/10/2017

Referências

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

BAUDELAIRE, Charles (1857). *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Edição bilíngue. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e ambivalência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III - Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

- _____. *Obras escolhidas II - Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- _____. (1925). *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. *Walter Benjamin*. São Paulo: Brasiliense, 1993. (Coleção Tudo é História).
- GODARD, Jean-Luc. *Jean-Luc Godard por Jean Luc Godard*. Paris: Cahiers du Cinema, 1998.
- GOLDENBERG, Ricardo. *Goza! Capitalismo, globalização e psicanálise*. Salvador: Ágalma, 1997.
- HARVEY, D. *A condição pós-moderna: pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. *Estorvo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.
- _____. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1992.
- LACAN, Jacques (1959-1960). *O Seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- _____. (1964). *O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- LANZMANN, Claude. *Shoah*. Paris: Gallimard (Folio), 1985.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.
- MERCADO, Tununa. *En estado de memoria*. Buenos Aires: Ada Korn, 1988.
- NOLL, João Gilberto. *O cego e a dançarina*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1980.
- _____. *Harmada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1983.
- _____. *Obras completas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- OTSUKA, Edu Teruki. *Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

- PEREIRA, Caciana. *A resistência e seu avesso na ficção de João Gilberto Noll*. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2004.
- PIGLIA, Ricardo. *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.
- _____. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Sudamericana, 1980.
- PROUST, Michel. *Em busca do tempo perdido*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1983.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.
- SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SELLIGMANN-SILVA, Márcio; NESTROVSKI, Arthur. *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.
- WAJCMAN, Gérard. *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2001.
- _____. O objeto do século. In: AUBERT, J.; CHENG, F.; MILNER, J-C.; REGNAULT, F.; WAJCMAN, G. *Lacan: o escrito, a imagem*. Tradução de Yolanda Vilela. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.