

HARMADA: UMA ODISSÉIA DO EU

HARMADA: AN ODYSSEY OF ME

Antonio Rediver Guizzo

Mestrando da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)

E-mail: antonioguizzo@bol.com.br

Lucinéia Rodrigues dos Santos

Mestrando da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)

E-mail: lucirsantos@yahoo.com.br

RESUMO

O objetivo deste estudo é analisar a obra *Harmada*, de João Gilberto Noll. O herói do romance é inacabado e pessimista, está em busca do ser; é alguém comum e não se destaca por sua coragem como os heróis das epopéias e das tragédias. O personagem de *Harmada* busca se encontrar no mundo, porém, os lugares visitados por ele, assim como o mundo em geral, é caótico e ele não consegue se identificar com este mundo exterior. A leitura de um romance contemporâneo aponta muitos aspectos contraditórios, pois ao mesmo tempo em que é uma desconstrução, o personagem perde o nexos de sua existência; a obra parece ter sido escrita em fragmentos e o centro da obra é o herói romanesco e não as demais histórias variadas que o cercam. Porém, mesmo este personagem e seu convívio no mundo sendo o objeto central da obra, muitas vezes, ele aparece sem nome, como se não fizesse a menor diferença à obra. Para analisar o herói romanesco da obra *Harmada*, recorreu-se autores da literatura, filosofia e sociologia como Bakhtin (2003); Lukács (1962); Eliade (1992); Durand (2002); Sartre (1970); Hugo (2004), entre outros.

Palavras-chave: Herói. Romance. Harmada.

ABSTRACT

The purpose of this paper is to analyze the work *Harmada*, by João Gilberto Noll. The novel's hero is unfinished and pessimist is looking for the being; is someone common and doesn't

appear by his courage, like the heroes of the epics and tragedies. The *Harmada* character tries to place himself in the world, but the places visited by him as the general world is chaotic and he can't identify himself with the outside world. The reading of a contemporary novel shows many contradictory aspects, because while it is a deconstruction; the character loses his existence's sense. The work seems to be written in fragments and its center is the romantic hero, but not the other variable histories around it. However, even the character and his living in the world as the center of the work; he many times appears without a name as it wouldn't make no difference to the work. To analyze the romantic hero of *Harmada* work, the theoretical reference. Will comprehend authors of literature, philosophical and sociology like Bakhtin (2003); Lukács (1962); Eliade (1992); Durand (2002); Sartre (1970); Hugo (2004) and others.

Key-words: Hero. Novel. Harmada.

RESÚMEN

El objetivo de este estudio es analizar la obra *Harmada*, de João Gilberto Noll. El héroe del romance es inacabado y pesimista, está en busca del ser; es alguien común y no sobresale por su coraje como los héroes de las epopeyas y de las tragedias. El personaje de *Harmada* intenta encontrarse en el mundo, pero los sitios visitados, así como el mundo en general, es caótico y él no consigue identificarse con este mundo exterior. La lectura de un romance contemporáneo apunta muchos aspectos que contradicen, pero al mismo tiempo en que se desconstruye, el personaje pierde el sentido de su existencia; la obra parece escrita en fragmentos y el centro de la obra es el héroe del romance y no las otras historias que la cercan. Pero, mismo este personaje y su convivencia en el mundo siendo él el objetivo central de la obra, muchas veces, él aparece sin nombre como si no fuera importante a la obra. Con el objetivo de analizar el héroe del romance de la obra *Harmada*, las referencias teóricas incluye autores de la literatura, filosofía y sociología como como Bakhtin (2003); Lukács (1962); Eliade (1992); Durand (2002); Sartre (1970); Hugo (2004), y otros.

Palabras-clave: Héroe. Romance. Harmada.

INTRODUÇÃO

Estudar uma obra de nossa contemporaneidade é uma tarefa que demanda, além do conhecimento das estruturas das composições hodiernas, o entendimento do contexto cultural de uma época, não é à toa, como cita Bakhtin (2003, p. 360), que “a literatura é parte inseparável da cultura”. Logo, no decorrer deste breve trabalho sobre a obra *Harmada* de João Gilberto Noll, percorre-se um caminho que perpassa por teóricos literários, filósofos e sociólogos que permitem traçar o perfil cultural no qual a obra abordada se insere.

Neste trabalho, a análise da obra *Harmada* de João Gilberto Noll principia-se com a verificação da diferença fundamental da epopéia e do romance que, de acordo com Lukács (1962), reside no fato de que: enquanto na epopéia o herói representa o desígnio de uma nação e é caracterizado pela totalidade da sociedade que o abarca, no romance o herói já não se concebe como “procurador” dos desígnios de sua sociedade, mas sim, como um ser a procura, que busca traçar um caminho individual no conglomerado de significações do meio que o acolhe, não mais guiado por um destino (fado) ou desígnio comunitário. O herói do romance é aquele que foge da totalidade do meio, visando construir sua própria realidade; é inacabado, vive em constante processo de construção subjetiva com o intuito de atingir uma totalidade individual.

Este herói inacabado e, pela autoconsciência deste estado, revestido de pessimismo, vive buscando a superação, a totalidade, não mais nos grandes atos épicos, mas no trivial de sua vida. Desta forma, o herói contemporâneo não é orientado pela grandiosidade da pátria, por desígnios que englobam o todo de sua comunidade; e isto afeta sua relação com os outros, com o mundo e consigo mesmo. O herói do romance sente o mundo em que está situado como caótico, um contraste para sua interioridade, e esta estrutura torna-o um ser isolado, individual.

Além disso, ao contrário dos personagens grandiosos das epopéias e das tragédias, no romance moderno, o protagonista é um homem comum, é igual a seus semelhantes em sua exterioridade, porém, único e contraditório interiormente, formado por uma consciência que reflete e dialoga consigo mesmo e com as nuances do mundo que o abarca. No trecho a seguir, retirado da obra *Harmada*, verifica-se como o autor demonstra este tipo de herói:

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 (NOLL, 2003, p. 26).

Esta forma de reflexão interior do personagem é uma das grandes características do herói romanesco. Assim, a “forma interior do romance” é o conhecimento que o herói constrói sobre si durante a narrativa que se volta a este descobrimento. A busca de um ideal, do “ser-em-si”, pelo herói, torna-se o sentido de sua vida e “esta simples visão do sentido é a mais alta graça que lhe pode conceder a vida, o único objetivo porque vale a pena pôr em jogo uma vida inteira, o único salário pelo qual vale a pena a travar semelhante combate” (LUKÁCS, 1962, p. 90).

Na obra *Harmada*, o personagem orienta-se na narrativa guiado por sua paixão pelo teatro, pela esperança de voltar a dirigir uma peça; e é este o desígnio que restituirá a razão de sua existência. Dirigir com louvor um espetáculo é seu grande projeto de vida e, conseqüentemente, o valor monetário e o reconhecimento social que desta realização provem.

Em outra perspectiva sobre a partição entre herói e mundo exterior no romance contemporâneo, segundo Adorno (2003), o realismo, aspectos ou sugestões do real, estavam presentes nos romances mesmo quando estes eram considerados “fantásticos” (como em *Dom Quixote*); porém, na modernidade, esse processo altera-se, o subjetivismo da personagem transforma a matéria e a objetividade em uma mera reprodução de outras obras, em alienação e auto-alienação dos fatos. Ou seja, o enredo fora da realidade passou a ser essencial ao romance contemporâneo, e a separação entre herói e mundo exterior faz com que os personagens tornem-se estranhos uns aos outros.

Ainda sobre as personagens romanescas, Antonio Candido afirma que, a partir do século XVIII, o romance constituiu-se na passagem de um enredo complicado com personagens simples para um enredo simples com personagens complicadas, aumentando gradativamente a complicação da psicologia das personagens até o romance contemporâneo.

Desta forma, parte-se da apreensão da obra *Harmada* (2003), de João Gilberto Noll, como a trajetória de um personagem na busca da construção de sua identidade, imerso em toda a problemática do homem contemporâneo à procura das significações do mundo que o abarca.

Nesta perspectiva, a primeira questão que fica evidente em *Harmada* é a cisão deliberada entre aparência e essência – não na aceção do mundo “transcendental” das idéias de Platão, mas inserido dentro da relação dialógica socialmente criada entre real e imaginário. Ou seja, o personagem-narrador vaga em uma odisséia de pequenos eventos, submerso e isolado dentro de um subjetivismo sufocante, no qual não consegue distinguir entre o real e o

imaginado, ou delimitar a fronteira entre sua interioridade e o mundo exterior, pois vive num constante “colapso entre a aparência e o íntimo das coisas” (NOLL, 2003, p.15). A caracterização mais marcante deste rompimento é representada pela fragmentação perene do tempo e do espaço pelos quais transita o personagem-narrador; categorias que tanto balizam a constituição da vida social como por ela foram criadas:

tanto o tempo (ou a temporalidade) quanto o espaço são invenções sociais. Não existe uma medida orgânica, natural ou fisiológica de uma categoria de pensamento e ação tão complexa quanto o espaço, do mesmo modo que não há um órgão do corpo para medir o tempo. (DaMATTA, 1997, p. 32-33)

Ou como Durkheim (1978, p. 212) já havia dito em relação ao tempo:

Não é o meu tempo que assim pode ser organizado; é o tempo tal como é objetivamente pensado por todos os homens de uma mesma civilização [...] Um calendário exprime o ritmo da atividade coletiva ao mesmo tempo que tem por função assegurar regularidade.

Ou que, segundo Eliade (1992), numa visão centrada em uma estrutura mais profunda de significação, socialmente dada e contraposta à percepção do sagrado do *homo religiosus*, o espaço, na experiência profana (característica de um personagem destituído de significações), mantém a homogeneidade e, portanto, é destituído de um ponto de orientação, de um estatuto oncológico fundador de seu mundo.

Já não há “Mundo”, há apenas fragmentos de um universo fragmentado, massa amorfa de uma infinidade de “lugares” mais ou menos neutros onde o homem se move, forçado pelas obrigações de toda existência integrada numa sociedade industrial. (ELIADE, 1992, p. 28)

Também a duração ordinária do tempo profano não apresenta ruptura ou mistério, “está ligado à sua própria existência, portanto tem um começo e um fim que é a morte, o aniquilamento da existência, [...] onde nenhuma presença divina pode se inserir” (ELIADE, 1992, p. 65).

Desta forma, são diluídas as significações de tempo e espaço na subjetividade aterradora de um personagem-narrador que não consegue delimitar-se. O personagem-narrador vaga sem horizontes, numa busca infrutífera, na espera agonizante do auto-conhecimento; ou, em outras palavras, é o herói inacabado de Lukács (1962), que vive na constante busca de sua totalidade, porém sempre frustrado pela ruptura entre sua interioridade e o mundo exterior.

Mas se grande parte do “caos” vivido pelo herói deve-se ao constante confronto entre sua subjetividade e o mundo exterior, entre o real e o imaginário, como surge a perda da consciência do “real”? Como Laplantine afirma: “O real é a interpretação que os homens atribuem à realidade” (2001, p. 6), desta maneira, o ponto crucial deste rompimento no personagem-narrador de Gilberto Noll é a constante e voluntária cisão entre o eu e o social que, conseqüentemente, dilui o tempo, o espaço, os outros e a sua própria auto-imagem. Os locais e os dias já não possuem uma ordenação precisa, as pessoas que imergem em sua jornada, na sua grande maioria, são reduzidas a substantivos comuns como jovem, velho, mulher etc., numa profunda apatia que se nega a nomear, a individualizar, a dar relevância aos participantes do mundo que o cerca; e ele próprio, por vezes, é tomado de um estranhamento em relação a si. Assim, a grande ruptura entre a realidade objetiva social e a realidade subjetiva da personagem impede a construção de sentidos duradouros para as situações vividas, pois, como salienta Berger (2004), a realidade subjetiva não pode ser construída *ex nihilo*, apartada do real, logo este subjetivismo exacerbado, que tende a partição com o social, destitui de significação as categorias fixas de sentido, pois estas só podem emergir de uma categoria de vida alicerçada em comunidade. Em outras palavras, por meio de um exemplo, Dom Quixote, personagem de Miguel de Cervantes, vive em um mundo imaginário, no qual o real ganha novas significações, novos sentidos – como a nobre donzela que encantada se transforma em uma mulher do povo numa taverna –, mas estes sentidos não fazem parte exclusiva de uma criação do subjetivismo da personagem, todos eles encontram suas orientações dentro do universo das novelas de cavalaria, universo no qual Dom Quixote acredita estar.

A situação de Harmada é distinta: o mundo real é interpretado dentro de um código de sentidos diverso, mas diluído no subjetivismo do personagem que, diante de sua negação do social, não encontra ponto de interpretação no qual possa determinar-se, mas apenas a vontade de negação dos sentidos dados socialmente; “a fuga para a interioridade e a insistência numa esfera privada podem bem servir como baluarte contra uma sociedade que administra todas as dimensões da existência humana” (MARCUSE apud FRAYZE-PEREIRA, 1984, p. 101).

Desta forma, não há uma simples troca entre o real e o imaginário, mas um conflito entre aparência e essência, que não consegue demarcar os horizontes de cada uma, pois não há ponto de referência para a construção de um sentido.

Porém, se este universo subjetivo não aceita parâmetros sociais, encontra, por outro lado, uma forma pela qual transita sobre o real: “tudo aquilo que faço é como se estivesse representando” (NOLL, 2004, p. 24). Ou seja, as significações de sua vida pregressa de ator de teatro integram-se ao seu cotidiano, transformando-o numa mentira: “tudo isto que estou a te falar, não acredite em nada, é uma repelente mentira, eu não sou de confiança, não, não acredite em mim” (NOLL, 2004, p. 24). A personagem vaga a representar situações de uma vida e não encontra significação maior nos atos do que a mera possibilidade de serem uma encenação voluntária. E é partindo desta perspectiva que a essência e a aparência fundem-se numa odisséia do eu, apartada de desígnios socialmente dados.

Obviamente, o personagem não transita em um universo exclusivamente subjetivo, apartado do real, pois a identidade só pode derivar de uma dialética entre indivíduo e sociedade (BERGER, LUCKMANN, 2000, p. 230); porém, o personagem já não consegue encontrar uma comunidade de sentido que oriente sua jornada, e o que sente são ressonâncias de significados dispersos, que não conseguem formar uma unidade coesa. Por exemplo: o velho que pescava e poderia ter visto o sumiço de homem manco no lago, podendo apreender o sentimento de culpa judaico-cristão formador do pensamento do ocidente; a ação de casar com Jane movida apenas por uma necessidade fundada em convenções sociais; o sentimento paternal sentido por Cris; o capitalismo e o fetichismo da mercadoria anunciado por Marx; etc.

Enfim, essas ressonâncias dos sentidos sociais apresentam-se intermitentes, fragmentadas e, por vezes, camufladas num desígnio aparentemente subjetivo, penetrando e criando conflitos na interioridade do personagem que, numa fuga inconsciente, busca a solução para seu drama.

Outra questão de relevância para o entendimento da narrativa de João Gilberto Noll encontra-se nos modelos esquizóides de conduta, que para alguns autores são característicos da modernidade. Para compreender estes modelos, primeiramente é preciso compreender a identidade como uma relação dialética entre indivíduo e sociedade, e a característica mais relevante desta identidade, no ocidente, transparece na dualidade herdada do cristianismo, a saber: alma e corpo, matéria e espírito.

“Essa obsessão de distinção, como o fará um pouco mais tarde o dualismo platônico, que se liga o grande problema da espiritualidade, a saber [...] o que constitui a verdadeira essência em si, o elemento imortal do ser humano” (DURAND, 2002, p. 180-181).

Na partição entre corpo e alma, bem e mal, mundano e espiritual etc., oriunda do platonismo, acrescentada pela lógica aristotélica e pela noção de indivíduo dividido entre “entidade infra-sociológica, físico, real, e o indivíduo compreendido como ser moral autônomo, signatário do contrato social” (CASTRO e ARAÚJO, 1977, p. 164) começa a esboçar-se a fragmentação da identidade contemporânea; levando aos modelos esquizóides de conduta, “cuja lógica tem haver com fragmentação e perda da identidade pessoal” (FRAYZE-PEREIRA, 1984, p. 32). Ou ainda sob o nome de esquizofrenia, primeiramente, foram reunidos por E. Bleuler (1911) certos fenômenos como a fragmentação do fluxo de consciência e a ruptura do contato afetivo com o meio ambiente (FRAYZE-PEREIRA, 1984, p. 16).

O homem de nossas sociedades industriais é culturalmente condicionado a reagir a situações de tensão extrema através de comportamentos esquizofrênicos. Contra a abordagem organicista que busca a origem da psicose no nível do organismo individual, Devereux afirma: “considero a esquizofrenia quase incurável, não porque seja devida a fatores orgânicos, mas porque seus principais sintomas são sistematicamente encorajados pelos valores mais característicos, mais importantes ... de nossa civilização”. Por exemplo: a impessoalidade das relações humanas; a indiferença afetiva e o isolamento aos quais o indivíduo está sujeito em nossas cidades industriais; a vida sexual destituída de afetividade e reduzida ao coito; a fragmentação da coerência de nossa conduta cotidiana devida ao fato de pertencermos e atuarmos em diversos grupos que nos impõem papéis contraditórios; a invasão de nossa vida rotineira pelo ideal científico da objetividade, criador de um pseudo-racionalismo, pretensamente oposto ao nosso imaginário; a perda do sentimento de engajamento no mundo social, isto é, a presença do sentimento de sermos cada vez mais possuídos e manipulados por forças poderosas das quais dependemos e contra as quais nada podemos; a confrontação com uma violência tecnológica ilimitada e com a morte desritualizada, absurda, etc. (JUNG, 1978, p. 31)

Dentro desta perspectiva, o personagem-narrador de *Harmada* dissimula seus atos, por meio de uma pretensa teatralização¹, em uma vida que carece de unidade de significados e sentidos. Ou seja, a identidade do personagem-narrador de *Harmada* carece de coerência, pois a dialética entre indivíduo e sociedade, na qual está inserido, reflete uma trama caótica levada ao extremo, chegando a perturbar a própria delimitação do eu e dos outros, do eu e do mundo, e, por fim, a desconstituição da própria auto-percepção, acarretando estranhamento de si mesmo. Comparado-se o herói de *Harmada* ao herói de Memórias Póstumas de Brás Cubas, observa-se que: Brás Cubas percorre uma trajetória de impossibilidades numa vida desprovida de sentidos, “fracassa”, e encontra vitória no fato de não ter deixado a nenhum herdeiro o legado de sua miséria; uma resposta de resignação e ressentimento frente a um mundo absurdo e caótico. Já o personagem-narrador de *Harmada*, submerso dentro da leitura de um

universo fragmentado ao ponto de não apresentar a menor coerência, já não representa a busca de um sentido pela própria impossibilidade de apreendê-lo dentro de seu mundo caótico; logo, não alcança resposta ao final do enredo e, enclausurado num universo desconstituído de qualquer coerência ao modo dos personagens kafkanianos, apenas vaga. Isto é, o personagem-narrador, em trânsito constante e sem rumo, reflete a impossibilidade da configuração de qualquer essência superior ou desígnio pessoal a ser almejado em seu universo; logo vaga, pois todo o ato traduz-se inútil, sem significado, sem valor, enfim, todo ato resume-se a nada.

Ainda em se tratando de modelos esquizóides de conduta, compara-se a personagem-narrador de *Harmada* às definições do regime diurno e as estruturas esquizomórficas do imaginário. Para Durand (2002), a figura que exprime o regime diurno do imaginário é a antítese, a separação, a distinção, e, não à toa, o triunfo do racionalismo exacerbado que configura o mundo moderno “é sempre prefigurado por uma imaginação diairética” (p. 182), que tem parentesco incontestável com as representações dos esquizofrênicos (p.184).

A primeira estrutura esquizomórfica de Durand (2002, p. 185) é um “recoo em relação ao dado que provoca a atitude reflexiva normal. Esse recoo torna-se então ‘perda do contato com a realidade’, [...] o pensamento e as suas intimações passam a ter apenas uma significação subjetiva”, como na passagem de *Harmada*, depois que o manco some nas águas do rio:

Fiquei assim por algum tempo, parado pensando nos últimos acontecimentos [...] me perguntando se tudo fora composto mesmo por acontecimentos, por fatos que despontam na superfície dos segundos [...] ou se tudo não passara de um breve colapso entre a aparência e o íntimo das coisas, o que parecera ser talvez não fosse, aquele homem manco não desaparecera, talvez ele nem chegasse a ter sido (NOLL, 2003, p.14-15).

Como se percebe, o personagem-narrador perde a ligação com o real, cria o que Durand (2002) chama de “visão monárquica”, ou seja, a personagem afasta-se da realidade como se a olhasse de cima, de um ponto de vista apartado, de sua “torre de marfim”. Desta maneira, sua subjetividade ganha demasiada importância frente ao mundo exterior que, em consequência, perde seu sentido; como, também, ocorre nesta passagem: “A partir daí o garoto como que se esvaziou, ali, na minha frente... o seu corpo continuava inteiro, sim, [...] mas ele parecia oco” (NOLL, 2003, p. 8). Enfim, como Durand (2002, p. 186) salienta: “a estrutura esquizomorfa primordial seria justamente esse poder de autonomia e de abstração do meio ambiente”, ou seja, o personagem mergulha cada vez mais profundamente em sua interioridade.

A segunda estrutura que é “a marca do homem que reflete à margem do mundo [...] o prolongamento representativo e lógico da atitude geral autista” (DURAND, 2002, p. 186) é caracterizada pela função de separar, de fragmentar a percepção do universo e das pessoas. Na passagem, “um olho vazando remela me olha sorrateiro atrás de uma árvore” (NOLL, 2003, p.27), percebe-se esta partição, a visão do personagem é fragmentada, destituída de um todo coerente, o que evidencia o “complexo de gládio” do regime diurno. Esta estrutura ocorre, também, na maioria das ações entre o ato em si e sua representatividade social, deixando transparecer a impressão de que tudo se move mecanicamente, “sou um homem, ela uma mulher, um minuto de meditação, estalando os dedos fatigados, por que enfim não caso?” (NOLL, 2003, p. 30). Essa separação, que Durand (2002) chama de *Spaltung*, separa, por último, o doente de tudo e de todos, como se criasse um muro imaginário entre seu eu e o mundo exterior, de onde decorre o “vagar” do personagem-narrador de *Harmada*.

A terceira estrutura observada por Durand (2002), refere-se à preocupação obsessiva da distinção que conflui em um “geometrismo mórbido”, no qual o espaço euclidiano torna-se um valor supremo, não em sua continuidade, mas nas partes em que o personagem-narrador retém sua atenção; ou seja, a visão intermitente, fragmentada e descontínua do espaço, presente em grande escala em toda obra de João Gilberto Noll. Assim, o personagem-narrador, em sua percepção geométrica que supervaloriza a partição – “complexo de gládio” – não engendra o espaço como um todo contínuo, mas como um amontoado aleatório de pequenos espaços, ou partes de um todo com grande e ocasional significação apenas em sua subjetividade. A segunda consequência desta geometrização, que Durand (2002) destaca, “é o apagamento da noção de tempo” (p. 187), que em *Harmada* também é aparente nos momentos de supressão temporal, lacunas na narratividade da obra, e, muitas vezes da própria da consciência do personagem. A perda da noção de tempo é tão nítida na obra que torna-se impossível determinar precisamente a duração temporal do romance ou a idade do personagem.

Outro aspecto que se percebe na obra *Harmada* é o vazio de significações dos atos da personagem dentro da perspectiva existencialista, que para a melhor compreensão necessita de uma breve ilustração. Em um panorama geral, após a reclusão teocêntrica da Idade Média, o homem ocidental, “liberto” da visão dogmática de mundo pautado na mitologia cristã, constitui uma nova perspectiva de seu universo, calcado num extremo racionalismo expresso, na sua forma mais significativa, pela máxima cartesiana “penso, logo existo”. Esse

racionalismo auto-suficiente – que Max Weber definiu como originário da soma do “conceito” de Sócrates e da “lógica” aristotélica – alcançou sua plenitude na experimentação racional engendrada pelo Renascimento (WEBER, p. 33, 1972) e, de certa forma, apenas transferiu os conteúdos aprioristas de Deus para a razão. Se, por um lado, este racionalismo pautou-se no inatismo de Descartes, por outro, também se calcou no empirismo iluminista que, iniciado por John Locke, rejeita a doutrina das idéias inatas do cartesianismo e postula o homem como uma tábua rasa, na qual o conhecimento surge da percepção sensorial. Este empirismo ganha força real no século XVIII, quando o filósofo escocês David Hume afirma que o homem só conhece com certeza aquilo que experimenta, e que a necessidade é imposta à realidade, existindo apenas na mente dos indivíduos não nos objetos.

No século XIX, o dinamarquês Kierkegaard nega a epistemologia (os fundamentos do conhecimento) e a pretensão de decifrar racionalmente a “verdade absoluta” da tradição filosófica anterior, desenha-se um pensamento em que verdade e experiência entrelaçam-se de modo inextricável, no qual a única e verdadeira filosofia só poderia ser a “filosofia da existência”; a qual compreendesse o elemento irracional da existência humana e negasse qualquer contemplação pretensamente desligada do mundo. Esta tradição existencialista iniciada por Kierkegaard é, de certa forma, desenvolvida pelo filósofo alemão Edmund Husserl, que conservando alguns fundamentos da filosofia tradicional, tenta superar a divisão entre as duas tendências filosóficas da época, o racionalismo e o empirismo.

Husserl afirmava que somente retornando à realidade imediata, livre de pressupostos, tal como se apresenta à experiência, e precedendo o pensamento sistemático, é possível descobrir o fundamento filosófico sobre o qual se assentam as coisas, ou seja, apenas um exame escrupuloso da consciência e dos processos intelectuais sobre o objeto poderia determinar os fenômenos últimos da experiência.

O próximo passo do existencialismo foi dado por Heidegger (1927) em “O ser e o tempo”. Heidegger nega a possibilidade de que o indivíduo seja um observador apartado do mundo, cuja última certeza seja pensar (Descartes) ou ter experiências (Hume), para ele, a certeza última é o *daisen* (“ser-aí”) – a consciência do homem como ser existente no mundo, e não o pensamento ou a experiência. Ou seja, o tema principal de Heidegger é o ser, pois estar no mundo é a consciência primordial e o princípio para encontrar o significado da existência. O filósofo que sucedeu a Heidegger, e o único que deu o nome de existencialismo a sua doutrina, foi Sartre. Sartre usou-se do racionalismo cartesiano e do empirismo de Hume, mas

inverteu a polaridade do pensar e do experimentar destes filósofos centrados no eu para o *Outro* “nós nos apreendemos a nós mesmos perante o outro” (SARTRE, 1970, p.11); desviou a análise heideggeriana do ser para a consciência (o ser é completo, a consciência é o nada, mas é sempre consciência de algo, do ser que é seu objeto) e do pensamento para a ação (voltando ao subjetivismo do existencialismo de Kierkegaard); centrou toda a existência no conceito kantiano de verdade contingente e ignorou a existência de qualquer possibilidade de razão noumênica (razão que não pode ser restringida ao *logos* aristotélico, que precede o “binarismo” cartesiano e, inclusive, o dialético materialista marxista)².

Nesta concepção existencialista sartreana – anterior à obra “O existencialismo é um humanismo”, na qual Sartre estabelece uma moral semelhante ao conceito de moral kantiano³, apenas invertendo a polaridade do eu para o outro novamente⁴ – encontra-se certas confluências da psicologia do personagem-narrador de *Harmada*. Assim, neste estudo, considera-se como ponto de referência ao existencialismo sartreano o primeiro romance do autor, *A náusea* (1963), pois o existencialismo de *A náusea*, por vezes, assemelha-se à gratuidade de Gide⁵, na qual tudo é contingência. Nas palavras do personagem Rouquetin: “O essencial é a contingência. Em outras palavras, por definição lógica, a existência não é uma necessidade. Existir significa apenas estar aí; o que existe simplesmente aparece e se deixa encontrar. Não pode ser deduzido.”

Diante desta percepção do mundo e de si mesmo, Rouquetin sente a estranheza diante de todas as coisas quando pautadas pela gratuidade da existência; não há motivos ou razões *a priori*, apenas as coisas estão aí, como ele próprio. O sentimento oriundo desta percepção, para Sartre, é a náusea⁶.

Assemelhando-se a Rouquetin, o personagem-narrador de *Harmada* vaga por um mundo no qual não há certezas, razões ou desígnios superiores, e no qual a liberdade é um fardo perante a gratuidade e contingência de qualquer ação. Neste mundo sem determinações, tudo perde seu sentido e transforma-se em algo vazio, estranho, insuportável, tudo, das coisas ao próprio corpo, como em Rouquetin:

Nas minhas próprias mãos, por exemplo, há qualquer coisa de novo, certa maneira de agarrar no cachimbo ou no garfo. Ou então é o garfo que tem agora uma maneira diferente de se deixar agarrar; não sei. Há bocadinho, quando ia entrar no meu quarto, detive-me repentinamente, porque senti na mão um objeto frio que me chamava a atenção, como se possuísse uma espécie de personalidade. Abri a mão, olhei: era simplesmente o fecho da porta. (SARTRE, 1963, p. 15-16).

Ou no narrador-personagem de *Harmada*:

tudo me pasmava um pouco, eram aquelas unhas que eu via como sendo minhas, as mãos abertas, os dedos esticados, aquelas unhas enormes como se as cortasse havia meses, quase não reconhecia mais aquela casa para onde nesse instante eu parecia me dirigir [...] (NOLL, 2003, p.9).

O espaço, repentinamente, perde totalmente sua significação para Rouquetin:

a estátua pareceu-me desagradável e estúpida, e senti que me aborrecia profundamente. Não conseguia compreender porque é que estava na Indochina. Que estava eu ali a fazer? Porque estava a falar com aquelas pessoas? Porque estava vestido de uma maneira tão exótica? Tinha morrido a paixão que me submergira e arrastara durante anos: naquela altura sentia-me vazio. (SARTRE, 1963, p. 18)

Para o personagem-narrador de *Harmada*, o espaço, o tempo, e a própria reflexão sobre a sua condição perdem inteiramente o sentido, levando-o a um “grau maior” deste vagar sem sentido, que nem mais busca razão para firmar-se:

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 [...] eu queria saber daquela fila no enorme descampado, se necessário entraria nela, seria mais um, esperaria a minha vez, chegaria à minha vez, e receberia também o que aquela gente parecia esperar. (NOLL, 2003, p.25)

Enfim, um mundo contingencial, uma existência, *a priori*, sem ou qualquer razão-sentido maior do que o simples fato de ali estar é o universo do personagem-narrador de *Harmada*. Ele vaga, percorre círculos sem fim, que nada mais trazem do que um passar de tempo biológico, um envelhecimento sem construções. Tanto para Rouquetin quanto para o personagem de *Harmada* a liberdade é suprema, mas nada tem esta liberdade haver com uma conquista, ela é apenas o desespero de um ser que vive sem um “norte”, sem caminho a percorrer ou encruzilhada em que sua escolha seja mais do que apenas uma escolha. Como Durand (2003) salienta, é Sísifo que substitui progressivamente Prometeu na modernidade (p. 88), o “herói” da humanidade, aquele que deposita sua fé sobre o homem em detrimento de Zeus, o mito que define a ideologia humanista, progressista, racionalista, científica etc. do século XIX (DURAND, 2003, p. 101). O mito da queda e redenção do romantismo, deixa seu lugar para Sísifo, o mito da gratuidade da ação, do não ao progresso, da repetição interminável que vai do nada ao nada, e permeia tanto a obra de Sartre como a de João Gilberto Noll. Ou seja, o individualismo exacerbado que *Fausto* de Goethe preveu chega a seu êxtase na modernidade; modernidade na qual ser não é apenas viver em sociedade, é estar

abarcado por um universo de significações cada vez mais conflitantes, o homem diante do outro, o outro que são muitos; um todo multifacetado de sentidos, entrecruzando-se em relações dialéticas e dicotômicas num grande vazio de definições, sem razão noumênica, verdade necessária, ou essência a se buscar. Ou, como Berger define, é o pluralismo moderno no qual nenhuma interpretação é definitiva, inquestionável, o indivíduo é colocado constantemente diante de parâmetros bem diferentes do que definiu em sua vida, e esta liberdade de escolhas o coloca diante de uma situação de crise de sentido, incerteza diante de suas escolhas (BERGER e LUCKMANN, 2004, p. 54).

Enfim, “não existe natureza humana [...] cada época se desenvolve segundo leis dialéticas, e os homens dependem da época e não de uma natureza humana” (SARTRE, 1970, p. 24); ou seja, é o indivíduo que se enclausura em sua interioridade, fugindo, e ao mesmo tempo perdendo-se na dialética com um mundo repleto de sentidos, que por sua multiplicidade apenas interferem e impossibilitam a busca pela construção de uma totalidade, de uma coesão em sua existência. Este, infere-se, é o personagem-narrador de Harmada.

NOTAS

- ¹ Não na assepsia do termo dada por Goffman (2002) em *A representação do eu na vida cotidiana*, como representação inconsciente (ou não) de um dado papel social, mas na própria interpretação da personagem-narrador do romance que percebe todos os atos de sua vida como uma representação teatral.
- ² Como Durand demonstra em *O imaginário: ensaio a cerca das ciências e da filosofia da imagem* (2004), Kant estabelece “um limite intransponível entre o que pode ser explorado (o mundo do fenômeno) pela percepção e a compreensão, pelos recursos da Razão pura, e o que permanecerá desconhecido para sempre, como o campo das grandes questões metafísicas – a morte, o além e Deus (o universo do “número”)... – as quais, com suas soluções possíveis e contraditórias, constituem as “antinomias” da Razão”. (p. 14)
- ³ Marilena Chauí (2000) cita a máxima da moral kantiana: “aja em conformidade apenas com a máxima que possas querer que se torne uma lei universal”, da qual pode ser deduzida, segundo a autora, três máximas: “1. Age como se a máxima de tua ação devesse ser erigida por tua vontade em lei universal da Natureza; 2. Age de tal maneira que trates a humanidade, tanto na tua pessoa como na pessoa de outrem, sempre como um fim e nunca como um meio; 3. Age como se a máxima de tua ação devesse servir de lei universal para todos os seres racionais”. Enfim, uma espécie de retomada do princípio cristão: “trate o outro como a ti mesmo”.
- ⁴ Ao dizermos que Sartre inverte a polaridade da moral Kantiana do eu para o outro, partimos do princípio que na sua filosofia o eu é “acabado” enquanto a consciência é sempre o nada, e necessita sempre de seu objeto, o “eu” (os outros). O que também pode ser percebido neste trecho de *O existencialismo é um humanismo* (1970): “[...] sou responsável por uma escolha que, engajando a mim mesmo, engaja também toda a humanidade, mesmo se nenhum valor *a priori* determinar a

minha escolha, esta nada terá a ver com o capricho [...] o homem encontra-se numa situação organizada, com a qual está engajado; pela sua escolha, ele engaja toda a humanidade e não pode evitar essa escolha: ou permanece casto, ou se casa e não tem filhos, ou se casa e tem filhos; de qualquer modo e seja que for que ele faça, é impossível que ele não tenha uma total responsabilidade em relação a esse problema”. (p.13)

- ⁵ Gilbert Durand, em *Campos do imaginário* (2003), ao demonstrar o desgaste do mito pela supressão de mitemas ou, em outras palavras, “excesso de denotação e ruptura com a conotação” (p. 114), demonstra como o ato gratuito de Gide encontra-se não na máxima à cristã “torna-te naquilo que és”, mas sim, no contrário “só encontras o que não procuras”, no qual os atos superiores de seus heróis são desencadeados por ações que em momento algum os tinham por objetivo. Ou seja, a perene gratuidade do conquistado e o perene desejo do não conquistado. E é esta gratuidade que Sartre negará em *O existencialismo é um humanismo* (1970) quando impregna o mundo que sempre definira como contingencial com uma inversão da moral kantiana, “E, quem pensar estar encontrando aqui a teoria gideana do ato gratuito, não estará compreendendo a enorme diferença entre a nossa doutrina e a de Gide. Gide não sabe o que é uma situação; ele age por simples capricho.” (p.13)
- ⁶ Posteriormente retorna ao termo “angústia” quando liga a liberdade de escolha a uma responsabilidade como ser: “Tudo isso permite-nos compreender o que subjaz a palavras um tanto grandiloqüentes como angústia, desamparo, desespero [...] Em primeiro lugar, como devemos entender a angústia? O existencialista declara freqüentemente que o homem é angústia. Tal afirmação significa o seguinte: o homem que se engaja e que se dá conta de que ele não é apenas aquele que escolheu ser, mas também um legislador que escolhe simultaneamente a si mesmo e a humanidade inteira, não consegue escapar ao sentimento de sua total e profunda responsabilidade.” (SARTRE, 1970, p.4). “De fato, na minha opinião, a angústia é a ausência total de justificativas e simultaneamente, a responsabilidade perante todos.” (p.17)

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. *Modernidade, pluralismo e crise de sentido*. Petrópolis: Vozes, 2004.
- CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- CHAUÍ, Marilena. *Filosofia*. São Paulo: Ática, 2000.
- DAMATTA, Roberto. *A casa e a rua*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário: introdução à arqueologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

- DURAND, Gilbert. *Campos do imaginário*. Lisboa: Piaget, 2003.
- DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio a cerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 2004.
- DURKHEIM, Émile. As formas elementares da vida religiosa. In: GIANOTTI, José A Durkheim. *Coleção Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FRAYZE-PEREIRA, João. *O que é loucura*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*; tradução do prefácio de Cromwell. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- JUNG, Carl Gustav. *Psicologia e religião*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. *O que é imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Lisboa: Presença, 1962.
- NOLL, João Gilberto. *Harmada*. São Paulo: Francis, 2003.
- SARTRE, Jean Paul. *A Náusea*. Lisboa: Europa-América, 1963.
- SARTRE, Jean Paul. *Existencialismo é um Humanismo*. Disponível em: <<http://www.ateus.net/ebooks/>> Acesso em 15 ago. 2006.
- STRATHERN, Paul. *Sartre em 90 minutos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de; ARAÚJO, Ricardo Benzaquem de. Romeu e Julieta e a origem do Estado. In: *Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1977.
- WEBER, Max. *Ciência e Política: Duas Vocações*. São Paulo: Cultrix, 1972.