

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
INSTITUTO DE LETRAS**

**VINÍCIUS DE OLIVEIRA PRUSCH**

**NARRADORES DO NEOLIBERALISMO BRASILEIRO:  
João Gilberto Noll e Luis Ruffato**

**Porto Alegre,  
2023**

**VINÍCIUS DE OLIVEIRA PRUSCH**

**NARRADORES DO NEOLIBERALISMO BRASILEIRO:  
João Gilberto Noll e Luis Ruffato**

Dissertação de Mestrado apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Bonifácio Leite

**Porto Alegre  
2023**

### CIP - Catalogação na Publicação

Prusch, Vinícius de Oliveira  
Narradores do neoliberalismo brasileiro: João  
Gilberto Noll e Luis Ruffato / Vinícius de Oliveira  
Prusch. -- 2023.  
120 f.  
Orientador: Carlos Augusto Bonifácio Leite.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de  
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2023.

1. Neoliberalismo. 2. Pós-modernidade. 3. Fernando  
Collor de Mello. 4. Fernando Henrique Cardoso. 5. Luiz  
Inácio Lula da Silva. I. Leite, Carlos Augusto  
Bonifácio, orient. II. Título.

**VINÍCIUS DE OLIVEIRA PRUSCH**

**NARRADORES DO NEOLIBERALISMO BRASILEIRO:  
João Gilberto Noll e Luis Ruffato**

Dissertação de Mestrado apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Bonifácio Leite

Aprovado em 15 de dezembro de 2023.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Homero José Vizeu Araújo (UFRGS)

Prof. Dr. Luís Augusto Fischer (UFRGS)

Profa. Dra. Salete de Almeida Cara (USP)

**Porto Alegre  
2023**

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe, que, logo que pôde, colocou um lápis na minha mão, despertou meu gosto pelo estudo e pela leitura, meu amor pela palavra. Ao meu pai, que me mostrou o valor da dedicação ao que se faz e como é possível criar coisas bonitas no mundo.

Ao Guto, meu excepcional orientador e eterno professor, que me instiga a ir sempre além e que ajuda a manter aceso meu interesse pela literatura e pelo estudo acadêmico. Aos professores Antonio Barros, Fischer e Homero, que me proporcionaram ótimas experiências nas disciplinas do mestrado e que, como o Guto, servem de inspiração na academia.

Aos amigos de fora da academia, Gabi, João e Vini, companheiros de gosto musical e de vida em geral. Ao Vini, sobretudo, por ser meu amigo mais antigo e por tantas conversas no decorrer do tempo.

Aos amigos que carrego desde a graduação, em especial Anna, Fê, Iaiá, Lívia, Mai e Rê, a quem amo e tenho, por cada um, profunda admiração. Ao Fê especialmente, pois foi meu parceiro de muitas e longas conversas sobre arte e outras coisas mais.

Aos amigos que fiz durante o mestrado, Carol, Isa, Iuri, Tiago e Rafa, tanto pelos papos sérios quanto pela muito necessária descontração.

Aos amigos do grupo de pesquisa Literatura, Canção e Sociedade no Brasil dos Séculos XX e XXI, especialmente Hugo, Pedro e Rodrigo (Carol também poderia estar aqui, mas já foi acima). Pelas trocas incríveis e constantes, que me ajudam tanto a crescer como pesquisador e, por que não, como pessoa.

“já não há beleza nem consolação alguma excepto no olhar que, ao virar-se para o horror, o defronta e, na consciência não atenuada da negatividade, afirma a possibilidade do melhor”

Theodor Adorno

## RESUMO

Este estudo está interessado nas relações entre o contexto social do neoliberalismo no Brasil e as formas literárias produzidas nesse período. Foram selecionados dois romances *sui generis*, além de alguns microcontos, todas formas que pareceram formular de maneira interessante e produtiva as questões do seu tempo. Começa-se destrinchando o que pode ser entendido por neoliberalismo, incluindo-se uma contextualização da era neoliberal no interior da pós-modernidade, uma discussão a respeito da estética pós-moderna e um aprofundamento no contexto brasileiro. Depois disso, parte-se para as análises: primeiro, do romance *Harmada*, de João Gilberto Noll, em segundo lugar, de alguns microcontos do mesmo autor presentes no livro *Mínimos, Múltiplos, Comuns*, e, por fim, do romance *Inferno Provisório*, de Luis Ruffato. No caso de *Harmada*, apontou-se para uma mistura entre pós-modernismo e modernismo, distopia e utopia, sendo seu transbordamento para o surreal lido como uma marca de irresolução característica de um tempo em que coexistem o caos neoliberal e uma esquerda forte. No caso de *Mínimos, Múltiplos, Comuns*, encontrou-se algo similar: universos que giram em falso com alguma positividade, mas, nesse caso, a positividade limita-se a um gozo desesperado, interpretado como uma formulação dos anos FHC, menos caóticos, mas com um neoliberalismo que parece ter chegado para ficar. No caso de *Inferno Provisório*, descobriu-se um narrador cambaleante, que tenta continuamente dar conta dos sujeitos que narra, precisando constantemente reavaliar sua posição e seu ângulo narrativo. Isso foi analisado como condizente à era lulista, que tem em seu centro o subproletariado, fração de classe que carrega consigo desafios bastante específicos.

**Palavras-chave:** Neoliberalismo; pós-modernidade; Fernando Collor de Mello; Fernando Henrique Cardoso; Luiz Inácio Lula da Silva.

## ABSTRACT

This study is interested in the relationship between the social context of neoliberalism in Brazil and the literary works created in this period. Two *sui generis* novels were selected, in addition to some short stories, all of them aesthetic works which seem to express in an interesting way the questions of their time. I start thoroughly analyzing what may be understood by the term neoliberalism, including a contextualization of the neoliberal era inside postmodernity, a discussion about the postmodern aesthetic and an examination of the Brazilian context. After that, I move on to the analysis of the books: first, the novel *Harmada*, by João Gilberto Noll, secondly, the short stories by the same author present in the book *Mínimos, Múltiplos, Comuns*, and, at last, the novel *Inferno Provisório*, by Luis Ruffato. With *Harmada*, it was posited that there is a combination between postmodernism and modernism, dystopia and utopia, being its overflow to the surreal read as a mark of irresolution typical of a time in which neoliberal chaos and a strong political left coexist. With *Mínimos, Múltiplos, Comuns*, something similar was found: universes which walk in circles with a resemblance of positivity, but a positivity which, in this case, is limited to a desperate pleasure, interpreted as an elaboration of the FHC years, less chaotic, but with a neoliberalism which seems to have come to stay. With *Inferno Provisório*, it was found an erratic narrator, who continuously tries to handle the subjects he talks about, needing constant reassessment of his own position and of his narrative angle. This was read as something consistent with the Lula years, which have at its center the subproletariat, a class fraction which carries very specific challenges.

**Keywords:** Neoliberalism; postmodernity; Fernando Collor de Mello; Fernando Henrique Cardoso; Luiz Inácio Lula da Silva.

## **Apoio de financiamento CAPES**

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código 001.

## **SUMÁRIO**

INTRODUÇÃO	9
1. NEOLIBERALISMO E PÓS-MODERNIDADE	12
1.1. Dissecando o neoliberalismo	12
1.2. O neoliberalismo no contexto da pós-modernidade	17
1.3. A estética na pós-modernidade	23
1.4. Nosso pós-modernismo é um lulismo: neoliberalismo nos trópicos	26
2. HARMADA: PÓS-MODERNISMO E UTOPIA	33
2,5. MÍNIMOS, MÚLTIPLOS, COMUNS: BREVE EXCURSO PELA NARRATIVA CURTA	63
3. INFERNO PROVISÓRIO: UM REALISMO POSSÍVEL	78
CONCLUSÃO	106
REFERÊNCIAS	113

## INTRODUÇÃO

Quanta mudança um curto período de tempo pode carregar? E como essa mudança escoa, é lida e toma forma em diferentes obras literárias? Essas duas questões estão no centro dos problemas com os quais o presente trabalho buscará se envolver, no caso específico do neoliberalismo em terras brasileiras, sem a pretensão de esgotar qualquer debate, mas com o objetivo de encontrar algumas linhas de leitura, com sorte relevantes e com alguma originalidade, a partir dos dois objetos selecionados para serem lidos com mais fôlego, os romances *Harmada* e *Inferno Provisório*, e de alguns microcontos de *Mínimos, múltiplos, comuns*, que serão analisados com um pouco menos de fôlego.

Promover um recorte é sempre uma questão em si mesma, que deve ser explicada, e nesse caso não é diferente. A escolha dos três livros mencionados acima foi feita levando-se em conta tanto sua relevância histórica aparente quanto a impressão inicial de que a análise combinada dos três poderia dar a ver algo maior do que o olhar para cada um isoladamente. O leitor ou a leitora poderá se perguntar, com razão, por que unir dois autores aparentemente tão diversos. Uma resposta possível seria justamente essa: porque se tratam de dois autores tão diversos a escrever com uma proximidade muito grande no tempo. O que explica essa diferença? Trata-se, penso, de uma questão interessante para a crítica. Parte da diversidade deve ter a ver com a trajetória pessoal de cada um, é claro. Noll se forma no mundo moderno e se vê diante do mundo pós-moderno, Ruffato sai do pré-moderno para o pós-industrial. Não nego que esses dados tenham a sua relevância, e irei, inclusive, levá-los em conta em dado momento, mas outra parte importante da coisa provavelmente pode ser explicada historicamente, e é essa parte que interessa especialmente aqui. E a intuição com a qual se trabalhará é a de que a transição histórica para o lulismo tem alguma coisa a ver com isso.

A respeito do lulismo, a propósito, quem lê este trabalho poderá ficar com a impressão de que se está sendo excessivamente crítico, e se perguntará em que essa crítica ajuda nas leituras propostas. Em primeiro lugar, é fundamental marcar que não se trata de um julgamento moral dos anos protagonizados por Lula, nem mesmo uma depreciação completa de seus feitos. Trata-se, isso sim, de observar criticamente o movimento histórico dentro do qual o lulismo se encaixa. Interessa menos, nesse sentido, o quanto de “culpa” pode ser colocada nas figuras históricas

em questão pelos limites de sua política, e mais as contradições factuais dessa política. E isso somente será empreendido porque entender o subproletariado parece essencial para entender o romance de Ruffato, e, para entender o lugar do subproletariado nos anos em questão, tem-se necessariamente que tentar compreender o lulismo de maneira aprofundada e crítica. Disso não se conclui que há somente pontos negativos nele, e que não houve progresso.

Por um lado, é claro que não se pode esperar que a leitura de apenas três livros venha a dizer algo que constitua a regra dos tempos, alargável para abarcar toda a literatura, nesse caso, contemporânea. Por outro lado, acredito que o nominalismo também é um problema, e que não podemos perder de vista a importância das totalidades, por mais que elas apresentem limites. As resoluções (que nunca são completas, mas sempre parciais) encontradas por obras específicas para os problemas de seu tempo histórico também nos dizem algo mais geral, a respeito desse próprio tempo e das condições de possibilidade que ele carrega.

Ainda a respeito da ideia de totalidade, vale mencionar que sigo, aqui, a noção jamesoniana (Jameson, 1997; 2001; 2021) de que a grande e verdadeira totalidade existente hoje é a do capital ele mesmo, sendo, também, possível encontrar totalidades menores, referentes a épocas distintas de desenvolvimento do capital. Fugir completamente do pensamento totalizador por identificá-lo com o totalitarismo, como parece ser a moda de nosso tempo histórico, seria, desse modo, um grande erro. Significaria ignorar a existência dolorosamente real desses processos históricos, que figuram de forma mais ou menos direta em todos os acontecimentos e produções sociais, não sendo diferente o caso da arte e, mais especificamente, da literatura.

O perigo, é claro, seria tomar as totalidades como algo pré-formado, uma espécie de verdade universal ou conhecimento *a priori* o qual as formas estéticas singulares viriam apenas confirmar, simples e eternamente. Isso seria um erro ainda maior que o mencionado anteriormente, de ignorar as totalidades. A relação entre as formas e seu contexto é muito mais complexa do que isso. Como já parcialmente indicado, o contexto é menos um original cuja cópia são as formas — como uma concepção grosseira de *mimesis* poderia indicar — e mais um conjunto de problemas cuja conclusão provisória é encontrada por essas formas. E o fazer do estudioso da literatura, assim, é desvelar o trabalho feito pela forma para chegar a essa conclusão, esclarecendo simultaneamente obra e contexto, mas mais obra do

que contexto. Seguindo a tradição de Theodor Adorno e de Fredric Jameson, espero ser capaz de fazer esse trabalho, evitando as respostas fáceis e simplórias e buscando a real faina dos objetos estéticos os quais estou me propondo a analisar e a comparar.

Este trabalho, vale lembrar, visa levar a sério essas respostas que propõem as formas aos problemas do tempo. Isso inclui, imperiosamente, expor limites onde eles existem, o que não necessariamente significa uma desvalorização da relevância das obras. Essa relevância pode, inclusive, vir a partir do saldo entre acertos e erros, sendo os erros, não sempre mas por vezes, tão ou mais emblemáticos e representativos que os acertos.

É importante mencionar, também, que este trabalho não surge do nada, mas se constitui como uma espécie de continuidade de um trabalho anterior a respeito do Rap em tempos de neoliberalismo, que se concentrou mais especificamente nas dicções de Racionais MC's e Makalister. O resultado dessa pesquisa foi apresentado na forma de um Trabalho de Conclusão de Curso defendido em 2021, intitulado "Mundo-sample: a transição neoliberal do Brasil na forma do Rap nacional", que ainda deverá ser publicado na forma de alguns artigos. Se se tratam de objetos fundamentalmente diferentes, também é certo que existem algumas continuidades importantes, como algumas notas de pé de página deverão esclarecer parcialmente. No futuro, talvez um trabalho comparativo venha a esclarecer o restante das possibilidades de relação.

O presente trabalho divide-se, além dessa introdução, em quatro capítulos, mais uma conclusão. O primeiro, dividido em quatro seções e intitulado "Neoliberalismo e pós-modernidade", visa revisar a crítica e produzir uma síntese a respeito desses dois conceitos, tanto de modo geral quanto no caso mais especificamente brasileiro. A primeira seção estuda a ideia de neoliberalismo, a segunda, a de pós-modernidade, a terceira, a de uma estética pós-moderna, e a quarta, finalmente, a de uma pós-modernidade e de um neoliberalismo propriamente brasileiros. No segundo capítulo, intitulado "*Harmada*: pós-modernismo e utopia", será estudado, como o título indica, o romance de João Gilberto Noll. No terceiro, intitulado "*Mínimos, Múltiplos, Comuns*: breve excuro pela narrativa curta", serão analisados cinco microcontos do livro de Noll. No quarto, enfim, intitulado "*Inferno Provisório*: um realismo possível", será analisado o livro de Luis Ruffato. E terminamos com a conclusão, é claro.

Espera-se que se consiga colaborar com a crítica no entendimento das relações entre neoliberalismo e literatura e, mais especificamente, do funcionamento dos livros em análise à luz dessas relações. Uma questão complexa e que, sem dúvida, ainda precisará ser muito debatida.

## 1. NEOLIBERALISMO E PÓS-MODERNIDADE

### 1.1. Dissecando o neoliberalismo

Ainda que cotidianamente empregado nos mais variados contextos, o termo “neoliberalismo” é envolto em muitas nuvens. Parte disso tem a ver justamente com sua entrada no senso comum e com o conseqüente uso do conceito por pessoas que nunca leram nada de substancial a respeito. Outra parte fundamental parece ter a ver com a própria constituição do fenômeno e com os diferentes e, por vezes, contraditórios elementos que o compõem.

Existe, afinal, em primeiro lugar, o trabalho de um conjunto de pensadores e ideólogos que começaram a se organizar na década de 1920 a partir dos seminários de Ludwig von Mises e que deram origem ao termo no conhecido Colóquio Walter Lippmann, de 1938, e também as diferentes escolas, organizações e *think tanks* nos quais essas e outras figuras se organizaram, como a escola de Chicago, a de Friburgo e a de Geneve, ou a Sociedade Mont Pèlerin. Essas figuras e grupos constituíram a base teórica do neoliberalismo, e mesmo essa base não é exatamente homogênea, sendo possível notar discordâncias bastante fundamentais entre as ideias de seus membros.

Ainda existe, também, o “neoliberalismo propriamente dito”, ou seja, o neoliberalismo enquanto modo de fazer política informado e influenciado mais ou menos diretamente por esses grupos, a depender do caso, que se tornaria hegemônico a partir dos anos 1980 e que, por sua hegemonia, desafia simplificações, especialmente porque, como os bons estudiosos do tema vêm demonstrando, parte incontornável de sua análise passa por atentar para a forma como ele adentrou mesmo partidos de esquerda ao redor do mundo. Por fim, existe o que se vem chamando de “racionalidade neoliberal”, entendida como um conjunto de formas de pensar e de agir que, para além de estar na cabeça de ideólogos e de políticos, se espalharia pela sociedade em geral, transformando-nos, em maior ou menor grau, em “indivíduos neoliberais”. Se essa realidade ampla e difusa do fenômeno dificulta nosso entendimento, ela sem dúvida atesta, simultaneamente, sua força e sua plasticidade, tornando mais compreensível o fato de que, da centro-esquerda à extrema-direita, passando por crises e mais crises, o neoliberalismo segue vivo e funcionando.

Apesar dessa complexidade e da frequente contradição interna ao fenômeno, porém, é completamente possível traçarmos continuidades que poderiam ser entendidas como uma espécie de “núcleo duro” do neoliberalismo, e farei isso a partir de cinco pontos:

Em primeiro lugar, é fundamental compreender que temos uma virada a partir da qual o *laissez-faire*, ou seja, a noção propagada pelo liberalismo clássico de que o mercado se auto-regularia e de que o Estado deveria, assim, ser mínimo de modo a permitir seu desenvolvimento autônomo, passa a ser questionado e redefinido. O mercado ainda está no centro e ainda existe uma ideia de que ele possui algum tipo de capacidade auto-regulatória, mas os proponentes do neoliberalismo agora apontam para a necessidade de envolvê-lo em um conjunto de medidas que seja capaz de protegê-lo de influências externas negativas e de promover um espaço adequado ao seu desenvolvimento. Do ponto de vista dos defensores dessa ideia, seu bom funcionamento pode facilmente ser prejudicado a partir do momento em que se permite que grupos com interesses específicos passem a exercer força para utilizar a economia a seu favor. Esses grupos podem envolver desde trabalhadores que, a partir da formação de sindicatos, lutam por salários mais altos, até governos interessados em proteger a economia de seus países em detrimento do livre comércio internacional, passando por empresas que constituem monopólios. Somente encontramos unanimidade, contudo, no que diz respeito ao primeiro grupo: monopólios são vistos como um problema desprezível por muitos autores, e mesmo o uso do poder para benefício próprio por países desenvolvidos é aceito por parte (menor) dos proponentes do neoliberalismo. O inimigo número um, dessa forma, parece ser de fato o trabalho organizado, sendo a nação soberana (especialmente de países subdesenvolvidos, que começam a entrar no mercado mundial e a tentar se organizar para conseguir minimamente nivelar o jogo de forças) o segundo e, o terceiro, muito menos homoganeamente, a formação de cartéis e monopólios.

Em segundo lugar, diretamente relacionado a esse ponto, está a ideia de que a democracia poderia, facilmente, tornar-se perigosa à ordem neoliberal, justamente por estar vulnerável a esse tipo de manipulação. Com frequência, tem-se dificuldade de entender como um movimento tão interessado no valor da liberdade individual pode ter surgido pela primeira vez enquanto força de governo justamente a partir de uma ditadura, no Chile de 1973. Se tivermos esse fato em mente, contudo, as coisas começam a se encaixar com maior facilidade. No fim do dia, a liberdade tão prezada

pelos neoliberais é muito mais a liberdade do mercado que a liberdade do indivíduo — esta é secundária, interessa apenas na medida em que serve à primeira e se torna o centro do discurso apenas como forma de defesa dessa ideologia diante de um público mais geral. Ainda assim, contudo, a ditadura não é o horizonte, mas apenas um desvio de rota aceitável. Muito mais preferível é uma democracia esvaziada internamente, mas que mantém a aparência democrática. E esse esvaziamento se dá, no neoliberalismo, especialmente através da submissão dos Estados-nações às regras de livre-comércio internacionalmente estabelecidas, seja a partir de instituições que nascem no contexto keynesiano e aderem posteriormente ao neoliberalismo, como o Fundo Monetário Internacional (FMI) e o Banco Mundial, seja a partir de instituições ativamente construídas pelos próprios neoliberais, como a Organização Mundial do Comércio (OMC)<sup>1</sup>. Mas se dá, também, a partir do fortalecimento do aparato repressivo do Estado, responsável por coibir greves e protestos (além, é claro, da criminalidade resultante da desigualdade extrema e da falta de um horizonte futuro para muitos).

Em terceiro lugar, é fundamental considerarmos que, como defende David Harvey (2005), o neoliberalismo se constitui, em grande medida, como um movimento de restauração do poder de classe da elite em um tempo no qual ele parecia estar ameaçado por programas de bem-estar social e, em alguns casos, pela aproximação de ideais socialistas. Sendo assim, faz mais sentido que mesmo ideias centrais a esse movimento, como o já mencionado uso do poder para benefício próprio, encontrem exceções importantes: se o que se pretende com a neoliberalização é menos a liberdade de todos e muito mais o interesse dos poucos que estão no topo da pirâmide social, é plenamente compreensível que, em momentos nos quais seguir à risca a cartilha neoliberal não resultaria no melhor cenário para esse grupo, ela seja momentaneamente deixada de lado. É preciso, assim, conceber que existe certa maleabilidade constituinte dessa ideologia.

Em quarto lugar, aproximando-nos mais do nível da “racionalidade neoliberal”, duas figuras merecem destaque: a do consumidor soberano e a do empreendedor de si. Começemos pela primeira. Como demonstra Niklas Olsen (2019), o consumidor soberano surge, no interior do pensamento neoliberal, a partir de uma

---

<sup>1</sup> É a escola de Geneva do neoliberalismo que, aqui, ganha destaque. Para uma leitura de fôlego do seu papel na construção da centralidade de instituições internacionais para o pensamento neoliberal e para o desenvolvimento da OMC, conferir o trabalho de Quinn Slobodian (2018).

espécie de transbordamento da lógica do mercado para além do espaço que, a princípio, lhe diria respeito. Nomeada por William Hutt em 1936, a ideia estaria já estaria em germe em Mises, que comparou a escolha de produtos no mercado com a escolha política na urna. Em contraste com outras figuras do consumidor desenvolvidas a partir do entre-guerras, como a do cidadão consumidor do New Deal, a versão neoliberal não o enxerga como um indivíduo que faz parte de um coletivo que deve ser defendido da possível manipulação e abuso do mercado, mas sim como um sujeito isolado e autocentrado que, por meio das suas escolhas, coloca esse mercado em movimento ao forçar os produtores a se reinventarem constantemente. O próximo passo (dado, também, já por Mises) foi a defesa da superioridade da “democracia” constituída a partir do consumo sobre a democracia tradicional: porque o consumidor faz escolhas o tempo todo, seus desejos transpareceriam com mais força através da demanda do que através do voto na urna. Em certo nível, é claro, o consumidor soberano pode ser entendido como ideológico no sentido negativo do termo, ou seja, como elemento da construção de uma falsa consciência que obscurece as reais intenções da classe dominante ao fazer parecer que quem está no comando é o consumidor, quando, na verdade, ele não está. É difícil ignorar, contudo, as consequências factuais da entronização do consumidor: sujeitos passam a ser encarados politicamente como consumidores antes de qualquer outra coisa, e passam, eles mesmos, a agir dando centralidade ao consumo como forma de ação aparentemente política, construindo estilos de vida que se expressam em torno da escolha de mercadorias específicas, em detrimento de outras.

Olsen propõe a imagem do consumidor soberano como central em oposição à leitura desenvolvida a partir de Michel Foucault (2008), que centraliza a do empreendedor, mas não precisamos exatamente trocar uma pela outra; temos indícios suficientes para acreditar que ambas operam ativamente na ideologia e na racionalidade neoliberal, sendo, portanto, complementares. Sobre essa figura, são Pierre Dardot e Christian Laval (2016) que nos dão uma boa base de entendimento, ao combinar a linha foucaultiana com a linha marxista em sua leitura. Para eles, o neoliberalismo busca “produzir uma relação do sujeito com ele mesmo que seja homóloga à relação do capital com ele mesmo”, vendo-se como um “‘capital humano’ que deve crescer indefinidamente, isto é, um valor que deve valorizar-se cada vez mais” (Dardot; Laval, 2016, p. 31). Mais uma vez, assim, temos um

transbordamento da lógica do mercado e da empresa, mas aqui a performance passa a ser identificada com o gozo, passando trabalho, estudos, vida amorosa e tudo mais a ser medido a partir de uma ideia abstrata de desempenho, e cada pessoa, dessa forma, a ser identificada e a auto-identificar-se como um empreendedor em potencial, com a solidariedade e o sentimento de pertencimento de classe ficando de lado. Trata-se de um tipo de governo “lacaniano” (trata-se, é claro, de um chiste, uma brincadeira linguística), como esclarece Safatle (2019, p. 142):

Ações que visam à pura maximização de performances devem se organizar de maneira similar a atividades econômicas baseadas na extração de mais-valia e, por consequência, nos processos de autovalorização circular do Capital. Esse é o sentido fundamental da estratégia lacaniana em insistir na *homologia entre a forma pela qual objetos que causam desejo (objetos a) circulam socialmente no interior das sociedades capitalistas contemporâneas e o estatuto da mais-valia em Marx*, criando com isso o sintagma “*mais-gozar*” (*plus-de-jouir*). [Grifos meus.]

Em quinto lugar, devemos dar uma atenção maior à já comentada noção de que mesmo a esquerda parece ter sido, em grande parte, capturada pelo neoliberalismo nas últimas décadas. Para Niklas Olsen (2019, p. 230), “partidos de centro-esquerda colaboraram com a ideologia neoliberal ao buscar o reencantamento do setor público moldando-o como um reflexo do mercado e retratando o cidadão como seu consumidor e capitão”. Do trabalho do Partido Social-Democrata dinamarquês a Tony Blair e o New Labor no Reino Unido, passando pelo programa de Bill Clinton nos Estados Unidos, isso parece ter sido verdade, como demonstra o autor. Dardot e Laval (2016) também comentam o assunto, apontando uma “mudança de significado da política social” (p. 233), que envolveria um distanciamento do foco na desigualdade e um maior foco na pobreza. Esse movimento marcaria uma fortificação da ideia de responsabilidade individual, com auxílios que, no lugar do direito universal ao suprimento de necessidades básicas, foca em populações específicas que, além de tudo, precisam se mostrar merecedoras. Tal é o nível dessa “cooptação” da esquerda que alguns autores vêm apontando para um período de “neoliberalismo social”, que, sucedendo o momento do “neoliberalismo de vanguarda” de Reagans e Thatchers e precedendo o “neoliberalismo de crise” do pós-2007, teria promovido a consolidação de fato do neoliberalismo através de processos mais moleculares do que a briga mais direta com o trabalho organizado que o antecedeu (Davidson, 2016).

## 1.2. O neoliberalismo no contexto da pós-modernidade

Tão ou mais envolto em nuvens do que o conceito de neoliberalismo talvez seja o conceito de pós-modernismo ou pós-modernidade, e igualmente de interesse para nós será desfazer algumas dessas nuvens. Para começar, é importante diferenciarmos os dois, “pós-modernismo” e “pós-modernidade”: o primeiro diz respeito a um estilo ou uma dominante cultural, e o segundo, a um momento histórico. O trabalho de maior fôlego a respeito de ambos é, certamente, o de Fredric Jameson, que nos dá, inclusive, as ferramentas para essa diferenciação. Jameson parte do trabalho do economista Ernest Mandel para construir uma espécie de história das formas a partir dos ciclos longos do sistema capitalista analisados pelo autor belga.

Retornarei a essa história das formas na próxima seção. Por ora, nos detenhamos à parte histórica com origem em Mandel (1983). Para o autor, o capitalismo pode ser dividido em três grandes eras: a era do capitalismo de livre concorrência, a do capitalismo imperialista e a do capitalismo tardio (por vezes, esta última é descrita como parte da era anterior). Na primeira era, não ocorreu movimentação considerável de capital em nível internacional, e, assim, a produção de mais-valia pela indústria em grande volume concentrava-se na Europa ocidental e na América do Norte — em muitas outras partes do mundo, por sua vez, se dava um processo de acumulação primitiva de capital. Tínhamos, desse modo, uma justaposição de desenvolvimento e subdesenvolvimento *regional*, ou seja, um desenvolvimento desigual e combinado de regiões diferentes no interior dos países europeus e norte-americanos. Havia grande quantidade de áreas de investimento no interior desses espaços, a diferença de produtividade entre a agricultura e a indústria moderna era grande e, por conta do tamanho do exército industrial de reserva, alimentado por ex camponeses, o incentivo à busca de mão de obra barata no exterior era pequeno.

Na segunda era, do capitalismo imperialista, por sua vez, a concentração de capital torna-se cada vez mais internacional, e o desenvolvimento desigual passa a ser entre Estados imperialistas e países coloniais e semicoloniais. A origem dos superlucros, em outras palavras, começa a se concentrar nas diferenças entre as taxas de lucro das metrópoles e as das colônias, que, agora, passam a estar subordinadas ao grande capital ocidental. Cada vez mais, o capital dos países

imperialistas é exportado, e o produto excedente das colônias e semicolônias, onde existe força de trabalho a baixo preço, é escoado para fora dessas regiões, que têm, assim, seu desenvolvimento sufocado, originando-se uma mistura de relações de produção capitalistas e pré-capitalistas.

Na terceira era, enfim, a era do capitalismo tardio, a qual nos interessa especialmente e é estudada mais a fundo por Mandel, a transferência de capital para países subdesenvolvidos diminui, gerando empobrecimento. A justaposição desigual passa a ser entre desenvolvimento em setores dinâmicos e subdesenvolvimento em outros, a nível global. A nova forma de superlucros se dá através da exportação de mercadorias de países com maior produtividade para outros com menor produtividade. Produzem-se, nos próprios países subdesenvolvidos, bens acabados para serem vendidos ali a preços de monopólio pelos desenvolvidos. Camponeses são afastados das áreas rurais, e a industrialização não é rápida o suficiente para gerar emprego a todos. Além disso, o proletariado sofre com uma dificuldade de organização. Com a terceira revolução tecnológica, a automação passa a eliminar cada vez mais o trabalho da planta produtiva (ainda que a automação completa não seja possível sob o capitalismo tardio), produzindo ainda mais desemprego. Além disso, o sistema passa a dominar mais de perto setores como o da arte e o do ensino. Ao mesmo tempo, contudo, a última “onda longa com tonalidade expansionista” do capital parece ter se acabado, tendo se estendido de 1940/45 a 1965, aproximadamente, e temos, assim, um período de crise estrutural do sistema capitalista. O Estado passa a se transformar em uma espécie de auxiliar da economia, e a inflação permanente torna-se um meio de lidar com as dificuldades de realização do capital.

Certamente existem algumas coincidências entre esse trabalho de Ernest Mandel a respeito do capitalismo tardio e aquele de Robert Kurz acerca do colapso da modernização. No lugar de ler a queda do socialismo real como uma vitória do capitalismo, Kurz percebe justamente o inverso: uma expressão do início da dissolução do chão comum compartilhado entre os dois sistemas, qual seja, o chão da modernidade. E essa dissolução parece ter em seu centro justamente a crise da sociedade do trabalho, que, longe de ser extinta no interior da URSS, somente teria tomado uma forma um tanto diversa. Nas palavras de Kurz (1992, p. 48):

A identidade de classe encontrou sua razão numa ontologia errônea do trabalho, que não foi compreendido como elemento e parte integrante do sistema fetichista da mercadoria, mas sim de forma quase bíblica (isto é, "protestante"), como essência eterna da humanidade que apenas externamente foi violentamente modificada pelos sujeitos "exploradores", os capitalistas.

Para o autor, a revolução proletária serviu como uma espécie de movimento de desenvolvimento capitalista recuperador, somente possível na forma que tomou porque os países envolvidos ainda estavam atrasados o suficiente em termos de modernização para precisar de um movimento desse tipo. O trabalho abstrato não foi substituído, e não foi, ao menos em parte, porque o sistema capitalista mundial ainda não havia entrado em sua fase de maturidade. Em relação às ondas subsequentes de estatismo e monetarismo de que o autor fala, o socialismo real teria apenas congelado momentaneamente o processo em uma onda radicalmente estatista, havendo algo similar ocorrido com os "movimentos nacionais libertadores" de Cuba, Vietnã e Angola, e com as ditaduras do Brasil e do Irã. Além disso, cada vez mais países entram em falência, como expressão da falência mais geral da sociedade do trabalho, que, segundo o autor, se avizinha. Assim, chegamos à situação em que a maioria da população mundial consiste, nas palavras do autor, em "sujeitos-dinheiro sem dinheiro" (Kurz, 1992, p. 195), ou seja, uma situação em que o sistema capitalista não consegue mais integrar a maioria da população mundial em seu funcionamento. Mas é claro que o fim da sociedade do trabalho somente poderia dar em socialismo se tivéssemos um movimento mundial realmente forte na direção contrária, e, desse modo, para lembrar a famosa frase de Rosa Luxemburgo, estamos muito mais próximos da barbárie, com reações violentas ao colapso já sendo perceptíveis (Kurz dá o exemplo do fundamentalismo islâmico) e já havendo, também, sociedades que podem ser identificadas como "pós-catastróficas".

Retornando a Jameson, podemos analisar de que modo a leitura de Mandel é feita pelo autor, e como vamos, assim, da ideia de capitalismo tardio à de pós-modernidade. Na introdução de *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, o autor afirma que o pós-modernismo "é o que se tem quando o processo de modernização está completo e a natureza se foi para sempre" (Jameson, 1997, p. 13). Ele envolve, além disso, uma perda da historicidade e uma certa lógica esquizofrênica, que deverá ficar mais clara quando adentrarmos a discussão a respeito das formas pós-modernas. Quando evoca o termo "capitalismo

tardio”, Jameson faz questão de diferenciar o uso corrente do termo daquele que parece estar na sua origem, qual seja, o uso pelos autores da Escola de Frankfurt, quando ele se referia a uma tendência ao aumento do controle burocrático e à interpenetração entre governo e *big business*. O que diferencia o novo uso do termo do antigo, para o autor,

não é meramente uma ênfase na emergência de novas formas de organização de empresas (multinacionais, transnacionais) além do estágio monopolista, mas, acima de tudo, a visão de um sistema capitalista mundial fundamentalmente distinto do antigo imperialismo, que era pouco mais do que a rivalidade entre várias potências coloniais. [Jameson, 1997, p. 22]

Na mesma página, mais à frente, o autor expande o conceito:

Além das empresas transnacionais mencionadas acima, suas características incluem a nova divisão internacional do trabalho, a nova dinâmica vertiginosa de transações bancárias internacionais e das bolsas de valores (incluindo as imensas dívidas do Segundo e do Terceiro Mundo), novas formas de inter-relacionamento das mídias (incluindo os sistemas de transporte como a containerização), computadores e automação, a fuga da produção para áreas desenvolvidas do Terceiro Mundo, ao lado das consequências sociais mais conhecidas, incluindo a crise do trabalho tradicional, a emergência dos yuppies e a aristocratização em escala agora global. [Jameson, 1997, p. 22-3]

Os pré-requisitos lógicos para o terceiro estágio do capitalismo estariam dados desde o final da Segunda Guerra Mundial, como diz Mandel, mas, culturalmente, as pré-condições, para Jameson, parecem estar “nas grandes transformações sociais e psicológicas dos anos 60” (Jameson, 1997, p. 23). Em outro livro do autor, *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*, também encontramos alguns trechos esclarecedores — ainda que algumas ideias questionáveis, como a de que “a ideologia neoliberal que, para [John] Gray, alimenta a globalização do mercado livre, é um fenômeno especificamente americano” (Jameson, 2001, p. 29), também estejam lá. No ensaio “Cultura e capital financeiro”, por exemplo, unindo o trabalho de Mandel ao de Giovanni Arrighi, Jameson demonstra como as três eras do sistema capitalista podem ser lidas a partir da fórmula marxiana MDM’, “na qual o dinheiro é transformado em capital, que agora gera dinheiro suplementar, em uma dialética expansiva de acumulação” (Jameson, 2001, p. 149). A primeira fase desse processo, diz Jameson, tem a ver com comércio e com acumulação primitiva; na segunda, o dinheiro, transformado em

capital, é investido em agricultura e manufatura, sendo territorializado; na terceira, enfim, temos um momento de capitalismo financeiro cíclico:

A especulação, a retirada dos lucros da indústria doméstica, a busca cada vez mais febril, não tanto de novos mercados (estes também estão saturados) mas de novos tipos de lucro aferíveis nas próprias transações financeiras — estes são os modos com que o capitalismo agora reage e compensa o encerramento de seu período produtivo. O próprio capital começa a ter flutuação livre. Ele se separa do “contexto concreto” de sua geografia produtiva.

Como marca Philippe Oliveira de Almeida (2018), há dois aspectos em que existem distinções importantes entre a noção de capitalismo tardio tal qual ela aparece em Mandel e a apropriação feita por Jameson dela. Em primeiro lugar, o capitalismo tardio, para Mandel, demonstraria a incapacidade de realização do projeto burguês de modernização, enquanto, para Jameson, o capitalismo tardio marcaria justamente o momento em que a modernização se completa. Em segundo lugar, temos o “giro cultural” de Jameson, a compreensão de que, com a expansão da lógica do mercado para o nível da cultura e a estetização da política, teríamos uma desdiferenciação ou, no mínimo, uma diferenciação nebulosa entre base e superestrutura<sup>2</sup>.

Para além desses dois aspectos, parece claro que Jameson dá uma centralidade um pouco maior àquilo que poderíamos chamar de financeirização da economia, ainda que essa leitura já esteja presente em Mandel. É essa financeirização, afinal, que acaba servindo como a base cuja superestrutura seria o pós-modernismo, por mais que essa relação não seja mais tão clara, como indicado no parágrafo anterior. A economia perde seu chão e, de modo similar, ele parece ser retirado também das formas estéticas, como veremos em seguida. Marx (1991, p. 459-479) já mencionava o capital portador de juros como aquele no qual o dinheiro se transmuta “num valor que valoriza a si mesmo” e se torna, no processo, uma “mercadoria *sui generis*”. Ele analisa também (Marx, 1991, p. 525-542) os processos do capital fictício, aquele no qual o dinheiro não necessariamente existe materialmente: é vendida a promessa de dinheiro. No capitalismo tardio, esses processos aumentam em proporção de tal modo que as próprias dinâmicas materiais do trabalho, por exemplo, passam a ser subordinadas à lógica flutuante do mercado,

---

<sup>2</sup> Uma exploração interessante de algumas consequências dessa lógica pode ser encontrada em Vedda (2021), que o faz na leitura da literatura de horror.

por mais que esta ainda dependa, em última instância, da mais-valia produzida por essas dinâmicas.

Para completar nossa leitura do momento histórico do capitalismo tardio ou da pós-modernidade, ainda é de relevância observarmos a leitura de David Harvey a respeito. Para ele, o momento de virada é 1973. Antes disso, desde 1914, o fordismo e o taylorismo imperavam, tendo eles entrado em um período de crise nos anos 1960 e 1970, quando fica clara sua incapacidade de conter as contradições do sistema capitalista e o problema da superacumulação. A inflação é acelerada, o papel do dólar começa a ser solapado, o crédito se contrai e o acordo de Bretton Woods cai por terra. A rigidez dos mercados se torna um problema, ondas de greve se iniciam e Nova York entra em falência técnica. Com a profunda recessão de 1973, o compromisso fordista se desfaz, dando espaço à acumulação flexível, com sua flexibilidade dos processos de trabalho, dos mercados de trabalho, dos produtos e dos padrões de consumo. O setor de serviços cresce, o trabalho organizado é erodido, o desemprego se torna estrutural e os contratos de trabalho também se flexibilizam. O tempo de giro se reduz, a meia vida dos produtos também, e a atenção às modas fugazes dá o tom, tendo-se um império da diferença, da efemeridade, do espetáculo, da moda e da mercadificação de formas culturais. Um único mercado mundial de dinheiro e crédito é criado, a atividade bancária começa a se tornar indiferente às restrições de tempo, de espaço e de moeda, e o capital financeiro se fortalece, com lucros financeiros sendo buscados com alto grau de autonomia com relação à produção real. Nasce, assim, uma sociedade “do descarte” (Harvey, 2008, p. 258): jogam-se fora não só bens produzidos, mas “valores, estilos de vida, relacionamentos estáveis, apego a coisas, edifícios, lugares, pessoas e modos adquiridos de agir e ser”. O estilo de vida frenético dos operadores financeiros aparece como símbolo, empresas passam a concorrer também a partir da construção de imagens e a aquisição de uma imagem passa também a integrar a busca de identidades individuais. Tudo, enfim, “da escritura de romances e do filosofar à experiência de trabalhar ou construir um lar, tem de enfrentar o desafio do tempo de giro em aceleração e do rápido cancelamento de valores tradicionais e historicamente adquiridos” (Harvey, 2008, p. 263).

Sintetizando, assim, tudo que se expôs no presente capítulo, temos que o capitalismo tardio ou a pós-modernidade definem um momento no qual, acima de tudo, temos um processo de financeirização da economia e uma eliminação gradual,

ainda que incompleta, do trabalho da planta produtiva, com um correspondente aumento do setor de serviços e do que se poderia chamar de um “mercado de imagens”. Seja pela crise ou pela completude do processo de modernização — talvez justamente por ambos, se seguirmos Kurz —, temos uma nova realidade histórica, na qual a terceira revolução tecnológica e a redução do tempo de giro dão luz a uma nova temporalidade, muito mais acelerada. O desemprego cresce e cresce, também, a dificuldade de organização da classe trabalhadora, que se atomiza cada vez mais. Esse parece ser o chão histórico no qual o neoliberalismo floresceria, podendo ele ser identificado, certamente, como a ideologia própria do capitalismo tardio, contrariando a ideia de Jameson segundo a qual ele seria um fenômeno específico dos Estados Unidos.

### **1.3. A estética na pós-modernidade**

Começemos nosso mergulho na estética pós-moderna retornando, mais uma vez, a Jameson. Conforme comentado anteriormente, o autor construiu uma espécie de história das formas a partir dos ciclos longos do sistema capitalista analisados por Ernest Mandel. Segundo essa história das formas (Jameson, 1997, p. 117-8), teríamos um processo progressivo de reificação, que adentraria cada vez mais a própria linguagem, gerando, assim, as diferenças entre o realismo, o modernismo e o pós-modernismo. Primeiramente, teríamos, no início do sistema capitalista, uma relação não-problemática entre os signos e seus referentes — o realismo. Esta relação já nasce de um processo inicial de reificação, substituindo formas mais antigas de linguagem mágica. A força reificante segue, contudo, e, entrando no domínio da linguagem, separa o signo do seu referente, sem abolir, contudo, esse referente. Nasce, assim, o modernismo, identificado como um momento de autonomia relativa dos signos e, conseqüentemente, de uma força utópica e crítica reconhecível. Por fim, a reificação penetraria o próprio signo, separando o significante do significado e gerando o pós-modernismo. A referência e a realidade, assim, desapareceriam, dando lugar a um jogo aleatório dos significantes e a uma eterna bricolagem que embaralharia infinitamente fragmentos de textos pré-existentes.

Aos resultados desse processo na origem do pós-modernismo, Jameson dá o nome de “esquizofrenia” e de “pastiche”. A esquizofrenia é, aqui, entendida não enquanto quadro clínico, mas, justamente, como a experiência que nasce a partir da “ruptura na cadeia dos significantes” (Jameson, 1997, p. 53). O pastiche, por sua vez, seria uma forma neutralizada da paródia, na qual se repetem estilos do passado porque a leitura do presente se encontra estagnada (Jameson, 1997, p. 43-45). Na lista de formas que estariam incluídas neste novo momento (uma lista que, segundo ele, poderia se estender ao infinito), Jameson (1997, p. 27-8) inclui:

Andy Warhol e a *pop art*, mas também o fotorrealismo e, para além deste, o “novo expressionismo”; o momento, na música, de John Cage, mas também a síntese dos estilos clássico e “popular” que se vê em compositores como Phil Glass e Terry Riley e, também, o *punk rock* e a *new wave* (os Beatles e os Stones funcionando como o momento do alto modernismo nessa tradição mais recente e de evolução mais rápida); no cinema, Godard, pós-Godard, o cinema experimental e o vídeo, mas também um novo tipo de cinema comercial (a que voltarei mais adiante); Burroughs, Pynchon ou Ishmael Reed, de um lado, e o *nouveau roman* francês e sua sucessão, do outro, ao lado de um novo, e alarmante, tipo de crítica literária baseada em uma nova estética da textualidade ou da *écriture*...

O pós-modernismo enquanto fenômeno inclui, ainda, para o autor, o apagamento da antiga fronteira entre a alta cultura e a cultura de massa, um fascínio pelo brega e pelo *kitsch*, a canonização e institucionalização acadêmica do movimento moderno, a integração da produção estética à produção de mercadorias em geral, uma nova falta de profundidade, um enfraquecimento da historicidade, um novo tipo emocional básico das “intensidades” e uma profunda relação com a nova tecnologia.

Com David Harvey, também temos algumas ideias originais a respeito do fenômeno, evidentes especialmente em sua leitura de dois filmes: *Blade Runner* e *Asas do Desejo*. Os replicantes da primeira obra, por exemplo, figuram como indivíduos “projetados como a forma última de força de trabalho de curto prazo, de alta capacidade produtiva e grande flexibilidade” (Harvey, 2008, p. 278). Deckard, o protagonista, também está em uma situação vulnerável, sofrendo com a possibilidade de ser reduzido a “pessoa inferior”, e, assim, temos uma espécie de vínculo oculto entre caçados e caçador, sem, entretanto, que exista qualquer viabilidade da formação de uma coalizão entre os oprimidos no filme. Temos, além disso, pistas da existência de sistemas de organização do trabalho e de práticas de trabalho informais por todo lado, além de um caos de signos nos projetos arquitetônicos, gerando-se uma condição de fragmentação e incerteza. Em *Asas do*

*Desejo* também temos dois grupos vivendo em escalas temporais diferentes: os anjos, em um tempo duradouro e eterno, e os humanos, no seu próprio tempo. As pessoas pensam em diversas línguas, há referências ao espaço internacional da mídia, e Berlim é “uma extraordinária paisagem de espaços fragmentados e incidentes efêmeros sem lógica coesiva” (Harvey, 2008, p. 283). Apenas a biblioteca e o circo sobrevivem enquanto espaços com algum sentido frágil de identidade, sendo, mesmo eles, tensionados fortemente. Em síntese, Harvey percebe na recente compressão do tempo-espaço uma crise de representação nas formas estéticas, surgindo a necessidade de criação de novas maneiras de pensar e de sentir, mas, ao mesmo tempo, a análise de obras como os dois filmes analisados demonstra uma tendência a uma virada para o romantismo, sem que se possa visualizar a possibilidade de transcender as atuais condições antagônicas.

#### **1.4. Nosso pós-modernismo é um lulismo: neoliberalismo nos trópicos**

O movimento a que Ricardo Antunes (2005) chamou de desertificação neoliberal brasileira iniciou-se, como é sabido, em 1990, com a eleição de Fernando Collor de Mello. Para o autor, existem diversas similitudes entre Collor e o bonapartismo<sup>3</sup>, estando entre elas a prevalência dos interesses da ordem sobre os interesses mais imediatos dos setores dominantes, a necessidade de uma massa de manobra, uma tendência autocrática e uma dimensão “aventureira”. Com seu Plano 1, Collor tentou estancar a inflação, e, com o segundo, corrigir as consequências desastrosas do primeiro. Ele deu, por meio deles, início à desestruturação do parque produtivo nacional e à “integração subordinada” (Antunes, 2005, p. 16) do Brasil no mundo neoliberal. E o resultado foi uma crise econômica e social, além de corrupção e instabilidade política profunda, que dariam no impeachment.

Depois de Collor, temos o Governo Itamar, que vive, ainda seguindo Antunes, uma “ambiguidade congênita” (2005, p. 20). Ele aglutina, em seu Ministério, da centro-direita à centro-esquerda. Fala no social e na miséria, mas, na realidade, dá continuidade, em diversos sentidos, ao Projeto Collor, intensificando a privatização e mantendo o mesmo padrão de acumulação gerador de pobreza.

---

<sup>3</sup> De Luís Bonaparte, não de Napoleão Bonaparte.

Com Fernando Henrique Cardoso, por sua vez, observamos, desde a greve nacional dos petroleiros de 1995, uma resposta violenta e militarizada ao trabalho organizado. FHC traz, no lugar do aventureirismo de Collor, uma “competência” e uma “racionalidade” burguesas (Antunes, 2005, p. 35), dando seguimento ao desmonte do parque produtivo nacional e iniciando um grande processo de privatização, que inclui desde empresas de energia elétrica até a previdência, de desregulamentação do trabalho, de precarização e de desemprego em massa. Em síntese, com Fernando Henrique, o neoliberalismo brasileiro atinge sua “maioridade”, alcançando um nível alto de estabilidade.

Já com Lula, as coisas ficam um pouco mais complexas. Lendo as coisas no calor do momento, primeiro no início do Governo Lula e depois no início do seu segundo ano, Antunes parte do contexto de recuo das lutas sociais, que levam o PT a fazer concessões. Ele fala em “transformismo” (2005, p. 165), em manutenção do projeto de desertificação neoliberal, da política de destruição do mundo produtivo e da financeirização, chegando a comparar PT e New Labour.

André Singer, por sua vez, escrevendo mais à frente no tempo, após a eleição de Dilma Rousseff, resiste a caracterizar o Governo Lula como neoliberal, defendendo tratar-se nem disso nem, tampouco, de um reformismo forte, mas de um reformismo fraco, intermediário a ambos. Para ele, o lulismo pode ser compreendido como o encontro da liderança de Lula com a fração de classe do subproletariado, entendida, a partir de Paul Singer, como a parte do proletariado que se constitui como sobrepopulação trabalhadora superempobrecida, com origem na escravidão. E, justamente por conta desse encontro, o lulismo existiria “sob o signo da contradição” (Singer, 2012, p. 7), já que é do interesse tanto do subproletariado quanto daquilo que Singer chama de “alma do Anhembi”, aquela que domina no interior do partido a partir da “Carta ao povo brasileiro”, a redução da pobreza sem a ruptura da ordem. Incapaz de organizar-se por si mesma, essa fração de classe depende da solução pelo alto por uma autoridade forte como a de Lula.

Ainda retomando a leitura de Singer, teríamos três fases do Governo Lula. A primeira compreende de 2003 a 2005, sendo marcada, de um lado, pelos pacotes neoliberais dos quais fala Antunes, como a contenção da despesa pública e a reforma previdenciária conservadora, e, de outro, pelo aumento das transferências de renda, com o Bolsa Família, e o crédito consignado. A segunda vai de 2006 a 2008, e seria menos neoliberal e mais desenvolvimentista, tendo como marca a

valorização do salário mínimo e a aceleração da geração de empregos. A terceira, enfim, compreende 2009 e 2010, sendo sua marca, a partir da desorganização das finanças mundiais, a ampliação do consumo popular e o Programa Minha Casa Minha Vida.

Para Singer, ainda, a eleição decisiva em termos de lulismo seria a de 2006. Antes disso, o partido já havia crescido em 2002, mas ainda tinha mais eleitores entre as classes mais altas do que entre as baixas. Em 2006, com o mensalão, os eleitores das classes altas deixam o partido de lado, e a popularidade entre os de baixo se confirma. Assim, dá-se uma polarização política entre ricos e pobres, que substitui aquela entre direita e esquerda e cria um ponto de fuga à luta de classes.

Se, por um lado, a avaliação de Singer parece positiva demais quando levamos em conta, por exemplo, a ideia de Davidson de um “neoliberalismo social”, ou a de Olsen do reencantamento do setor público combinado com um tratamento do cidadão como consumidor, por outro lado, é certo que ele tem razão ao apontar para a existência, no lulismo, de uma “combinação *sui generis* de mudança e ordem” (Singer, 2012, pp. 83-4). Se o lulismo foi neoliberal, em outras palavras, também é verdade que ele traz algo novo ao jogo, dando luz a uma realidade diversa daquilo que havia tomado forma com Collor e FHC. O conhecimento de que essa realidade não pode durar muito tempo e de que a desregulamentação neoliberal do trabalho não é exatamente superada com isso não muda o fato de que temos algo único em jogo, que, sem dúvida, tem suas consequências tanto para a sociabilidade brasileira quanto para as formas estéticas criadas nesse contexto. Além disso, como o próprio Singer pontua, o subproletariado cresceu nos anos anteriores a Lula, e talvez possamos até mesmo afirmar que os “sujeitos-dinheiro sem dinheiro” de Kurz se confundem com esse subproletariado, e que, sendo assim, o lulismo parece surgir como resposta não só a um elemento histórico do Brasil com origem na escravidão, mas também justamente a um problema criado pelo neoliberalismo — se sua resposta é, também ela, neoliberal, é outra questão.

Analisando o mesmo período, Laura Carvalho (2018) encontra “um pouco de sorte e alguns acertos” (p. 10). Da sorte, é parte central a demanda chinesa pelas *commodities*. Já entre os acertos estão os pilares da distribuição de renda, do acesso ao crédito e dos investimentos públicos em infraestrutura física e social. Estariam aí as bases do chamado “Milagrinho” de Lula. A transferência de renda, a valorização do salário mínimo e a inclusão da base da pirâmide ao mercado de

consumo levou à expansão de setores que demandavam mão de obra menos qualificada, a participação dos serviços no PIB cresceu, e os trabalhadores menos qualificados ganharam poder de barganha. Houve endividamento das famílias, mas, como também houve incremento da renda e do emprego, ele não foi tão grande, ao menos até que a economia começou a desacelerar. O governo pôde pagar, em 2005, os empréstimos do FMI, passando a acumular reservas internacionais. A inflação pôde ser controlada, facilitada pela baixa do dólar. A crise de 2008-9 foi sentida, havendo contração do crédito, queda no preço das *commodities* e desvalorização do real em relação ao dólar, mas, já no segundo trimestre de 2009, o crescimento da economia retornou, graças ao modelo em vigor, que dava força ao mercado interno.

Mas Laura Carvalho também vê limites no Milagrinho. A indústria não foi protagonista, tendo ocupado esse lugar o setor de serviços. A demanda maior por produtos industriais foi atendida especialmente por produtos importados. A apreciação excessiva do real prejudicou o desenvolvimento de novos setores industriais e a diversificação de nossa estrutura produtiva. A valorização dos salários transformou-se em uma inflação de serviços, causando uma resposta negativa dos trabalhadores do meio da pirâmide, cujos salários cresciam menos, que acabariam por apoiar o impeachment de Dilma anos depois. Não houve queda na parcela da renda apropriada pelo 1% mais rico do país, tendo a renda do capital crescido ainda mais que a dos trabalhadores. Manteve-se, além disso, o sistema tributário gerador de desigualdades.

Para além disso, é interessante notar que o acesso ao consumo para a grande massa do subproletariado talvez propicie, pela primeira vez, a possibilidade de que a lógica do consumidor soberano opere em solo brasileiro. Nesse sentido, apesar dos elementos do lulismo que contrastam com o neoliberalismo propriamente dito, temos um aprofundamento de certos elementos do funcionamento da ordem neoliberal. Nesse sentido, o lulismo poderia ser lido como um daqueles movimentos recuperadores do qual fala Robert Kurz, que modernizam países ainda atrasados e que são possíveis justamente porque ainda há o que modernizar.

Retornando a Carvalho, nos interessa, ainda, sua leitura do período Dilma. Para a autora, a presidente governou a partir da “agenda da Fiesp”, deixando de lado os pilares do Milagrinho de Lula e focalizando a redução dos juros, a desvalorização do real, a contenção de gastos e investimentos públicos e “uma

política de desonerações tributárias cada vez mais ampla, além da expansão do crédito do BNDES e o represamento das tarifas de energia” (Carvalho, 2018, p. 59). A centralidade do mercado interno e do consumo deram lugar ao mercado externo e aos investimentos, e isso justamente em um período de crise dos países da periferia europeia, o que tornava o cenário ruim para essas decisões. Com o objetivo de controlar a inflação, instrumentos microeconômicos como a intervenção nos preços administrados passaram a ser utilizados. Mesmo com todas as tentativas de incentivar o investimento privado, ele não cresceu, tendo as desonerações fiscais servido apenas como uma forma de transferência de renda para os mais ricos. Com a demanda em baixa e a dificuldade de cumprimento dos seus objetivos financeiros, não fazia sentido para as empresas investir mais. Além disso, serviços de atendimento ao público, como rodovias, ferrovias, portos e aeroportos passaram para as mãos da iniciativa privada.

Em resumo, se a caracterização do governo Lula como neoliberal encontra alguns limites, o governo Dilma parece desfazê-los, e a tal ponto que o adjetivo de neoliberalismo social talvez caia como uma luva para a presidente. Isso parece ter acontecido justamente pela diminuição das formas de estímulo aos setores industriais em tempos de globalização, tendo sobrado “a via da diminuição de impostos e do câmbio desvalorizado como forma de compatibilizar a tradição industrialista da presidente Dilma Rousseff com os interesses imediatos de um empresariado politicamente influente” (Carvalho, 2018, p. 86).

Já retomando rapidamente o contexto mais específico de lançamento dos romances que serão analisados, temos que, na Porto Alegre de 1993, contexto de lançamento de *Harmada*, o governador do estado é Alceu Collares, do PDT, que sucede um governo do PMDB, primeiro de Pedro Simon e depois de Sinval Guazzelli, sendo, por sua vez, sucedido por Antônio Britto, também do PMDB. O prefeito da cidade, por sua vez, é Tarso Genro, do PT, precedido pelo também petista Olívio Dutra e sucedido por Raul Pont, também do PT.

Já na São Paulo de 1998 a 2012, contexto de publicação de *Mínimos*, *Múltiplos*, *Comuns* (1998-2001) e *Inferno provisório* (1998-2011), temos uma série de governadores e prefeitos. De 1995 a 2000, governa Mário Covas, do PSDB; de 2001 a 2005, Geraldo Alckmin, também do PSDB; durante o ano de 2006, Cláudio Lembo, do PFL; de 2007 a 2009, José Serra, do PSDB; durante 2010, Alberto Goldman,

também do PSDB; e de 2011 a 2018, novamente Geraldo Alckmin. Já na prefeitura temos, de 1997 a 2000, Celso Pitta, primeiro do PPB e, depois, do PTN; de 2001 a 2004, Marta Suplicy, do PT; durante o ano de 2005, José Serra, do PSDB; e de 2006 a 2012, Gilberto Kassab, primeiro do PFL, depois, do DEM, e, por fim, do PSD.

Interessante lembrar que a região Sudeste do Brasil, região em que se encontra São Paulo, e especialmente por conta dessa cidade, foi responsável por aproximadamente 59% do PIB do Brasil entre 1985 e 1998 (Medina; Silva, 1999). Isso justifica, certamente, a centralidade que São Paulo acaba tendo para a vida das pessoas de um lugar como Cataguases, cidade de origem de Ruffato e também espaço central em suas narrativas.

Sobre Cataguases, inclusive, o próprio Ruffato retoma elementos fundamentais da sua história em livro focado na revista *Verde*, editada entre 1927 e 1929 e de importância para a consolidação do modernismo brasileiro (Ruffato, 2022). No início do século XIX, com o crescimento do consumo de café ocasionado pela chegada da Corte portuguesa no Brasil e a decadência do distrito aurífero mineiro, Sertões do Leste, nome inicial de Cataguases, começa a ser explorado. Na virada do século XIX para o século XX, a economia cafeeira de Cataguases começa a decair, o que leva a elite financeira local a se reinventar a passar a se concentrar na produção de algodão, transformando Cataguases em um centro fabril de importância. Com a implantação da energia elétrica em 1908, a indústria cresce e o proletariado surge, organizando-se na Liga Operária a partir de 1906. Na década de 1920, assim, a cidade já tem correios, água potável, luz elétrica, telégrafo, bancos, hospedaria e hospital, além de escolas, teatro, igrejas e dois times de futebol. Diz Ruffato (2022, p. 20):

a cidade não possuía, em 1927, nem 3.500, nem 5 mil habitantes, mas 16 mil apenas na sede do município, distribuídos em 1.300 casas construídas em 30 ruas, servidas de rede de água e esgoto e iluminação elétrica, economia baseada na indústria têxtil, variado comércio, invejável sistema educacional e ligação direta com o Rio de Janeiro pela estrada de ferro

Explica-se, assim, o surgimento de uma revista tão relevante quanto a *Verde* na cidade, além do Ciclo Cinematográfico de Cataguases, também comentado de passagem por Ruffato. Explica-se, também, a presença frequente da indústria local em *Inferno Provisório*. E Ruffato sedimenta uma consciência suficientemente grande

de tudo isso para formular a questão em um livro de fôlego anos depois do romance, dado também de interesse para nós.

Porto Alegre, por sua vez, constitui-se como uma cidade grande, ainda que periférica. Entre 1990 e 1993, o PIB do Rio Grande do Sul, Estado em que se encontra, cresceu 5,48%, comparado a um crescimento nacional de 1,78%. Entre 1994 e 1998, cresceu 0,17%, com o crescimento nacional tendo sido de 2,56%. Já entre 1999 e 2001, os números são 3,77% e 2,88%, respectivamente (Alonso, 2003, p. 101). Excetuando-se o período entre 1994 e 1998, assim, o crescimento está acima daquele a nível nacional.<sup>4</sup>

Barcelos, Koch e Mammarella (2001) trazem alguns dados de relevância em seu estudo sobre a Região Metropolitana de Porto Alegre nas décadas de 1980 e 1990, interessando-nos especialmente os dados da segunda década em análise. Temos, em primeiro lugar, uma retração do setor industrial, com a contribuição da indústria na composição interna do VAR metropolitano entre 1990-1998 indo de 54,53% para 46,73%. Em segundo lugar, temos um aumento do setor terciário, que cresce de 44,02% para 52,56%. Em termos do mercado de trabalho, vemos, entre 1993 e 1999, uma redução no número dos trabalhadores sem escolaridade e com fundamental incompleto e um aumento no número dos com fundamental completo e médio incompleto, um aumento da participação das mulheres e uma precarização das relações de trabalho. O trabalho sem registro, o trabalho autônomo e o emprego em serviços domésticos aumentam, e aumentam também as taxas de desemprego. O emprego assalariado retrai-se em 2,0%, o número de trabalhadores sem carteira assinada vai de 13,3% para 17,2% e o trabalho precário vai de 29,6% para 35,4%.

---

<sup>4</sup> Devo ao professor Luís Augusto Fischer a ideia de atentar para o PIB das regiões de interesse para o trabalho. Sou grato a ele pela contribuição, e voltarei a agradecer-lhe posteriormente pelo auxílio com outra questão de importância.

## 2. HARMADA: PÓS-MODERNISMO E UTOPIA

Sétimo livro lançado por João Gilberto Noll, *Harmada* vem a ser em 1993, no início do processo de neoliberalização brasileiro, mas já depois do impeachment de Collor, marca importante do caos trazido por tal processo em terras nacionais. Nascido em 1946 em Porto Alegre, Noll tem origem de classe média, tendo estudado canto lírico e piano. Começa a ler, inclusive, bastante cedo, a partir de livros sobre compositores como Chopin e Beethoven. Muito jovem, já frequentava a Biblioteca Pública de Porto Alegre, além das matinês, visto que tinha um gosto forte também pelo cinema, como conta em entrevistas<sup>5</sup>. Apesar de não ter participado de grupos de teatro, conta também que pensava em ser ator. Tem 47 anos quando publica *Harmada*. Já é um escritor estabelecido, tendo tido boa repercussão com seu livro de contos de estreia, *O Cego e a Dançarina* (1980), e sido influente durante a década de 1980.<sup>6</sup>

Não é inédita a leitura de *Harmada* como uma obra pós-moderna, podendo ser encontrados trabalhos como o de Ana Claudia Lima de Almeida e Maria Edinete Tomas (2015), por exemplo. Creio, contudo, que a leitura aqui construída se justificará tanto por seguir uma linha teórica diversa, ligada mais ao materialismo dialético e menos a teorias como as de Stuart Hall e Zygmunt Bauman, quanto pela relação mais cerrada com o contexto histórico brasileiro da época, aspecto central de minha análise.

Por tratar-se de um romance bastante curto, optarei por retomar sua narrativa momento a momento, pontuando com comentários que, depois, serão discutidos em maior profundidade. Para começar, observemos o início da narrativa:

Aqui ninguém me vê. E eu posso enfim me deitar na terra. Aproveitar a terra que virou lama depois do temporal.  
Algo se choca com o meu ombro. Levanto a cabeça, me viro de barriga para cima. Ao meu lado, uma bola de futebol. Logo ali, um garoto — sim, o dono da bola.

<sup>5</sup> A principal entrevista consultada pode ser encontrada em: <<https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Um-escritor-na-Biblioteca-Joao-Gilberto-Noll>>. Visita em 13 set. 2023.

<sup>6</sup> Devo também a Luís Augusto Fischer o olhar mais cuidadoso para a vida do autor, coisa que não estava em meu radar até ouvir seus comentários, como será o caso também para a leitura de Ruffato. Fui buscar em entrevistas, com vistas a conseguir maior exatidão, informações que, na verdade, ele já havia recuperado para mim em um longo áudio de WhatsApp no dia 11 de setembro de 2023.

Com urgência pego a bola. Olho para o garoto sem a menor vontade de me levantar. Estou ali, deitado na terra, todo enlameado, e olho para o garoto que vê a sua bola de futebol presa nas minhas mãos.  
Ele me olha e a sua expressão não parece emitir nenhum sinal de espanto por me ver nesse estado em que me encontro. [Noll, 2013, p. 5]

Narradas em primeira pessoa, no presente e com frases curtas, algo de absurdo já se manifesta nessas primeiras linhas. Nosso protagonista encontra grande prazer em se deitar na terra e lhe causa estranhamento o fato de a criança não se surpreender com o seu estado. Seu “enfim” (em “eu posso enfim me deitar na terra”) nos informa que ele estava há algum tempo com esse objetivo em mente, buscando um espaço lamacento e recôndito para se deitar. De saída, assim, já temos alguns elementos que nos direcionam a classificar como pós-moderno o romance. Nosso protagonista parece não operar dentro dos parâmetros de um ser humano “normal”, demonstrando algo de esquizofrênico em sua visão do mundo — a forma específica desse padrão esquizofrênico é o que ainda temos de precisar. Sua narração no presente, ainda, expressa certa imediaticidade que, combinada a esse padrão esquizofrênico, tem algo daquela redução da experiência a um presente isolado e a-histórico do qual fala Jameson.

Depois que o garoto lhe conta que machucou a perna jogando futebol, temos a seguinte passagem:

Pois resolvi levar a sua informação a sério. Me curvei, apertei a barriga da perna do garoto, perto do ferimento, ele exclamou um ai, respondi que não era quase nada, olhei para cima, vi uma ponta de indiferença no seu ar, em volta dele havia como que uma auréola alaranjada, o sol nascia no horizonte de um rio qualquer por ali...  
— Um rio qualquer — murmurei distraído.  
— O quê? — ele perguntou.  
— Um rio qualquer — repeti.  
— Nadei bastante antes da pelada — ele falou.  
Voltei para bem próximo da ferida do garoto, saboreei o gosto meio repulsivo da boca vazia, e soltei uma cusparada bem no centro da ferida.  
— Isso é bom — afirmei resoluto —, os povos da Mesopotâmia tratavam assim as suas feridas, isso é muito bom. [Noll, 2013, p. 6]

A narração no presente dá lugar ao tempo passado, mas tanto o isolamento temporal quanto a lógica esquizofrênica se mantêm. A transformação de “um rio qualquer”, de parte da narração em elemento da fala de nosso protagonista, como que embaralha o funcionamento do texto. Ficamos, com esse trecho, sabendo que essa narração está muito próxima do pensamento direto de nosso narrador, pouco filtrada pelo que seria relevante ou mesmo lógico contar. Ao mesmo tempo,

percebemos que também a fala dele enquanto personagem é pouco filtrada, visto que ele diz ao menino o que pensa, sem se preocupar com o encadeamento racional da linguagem. Ele pensa “um rio qualquer” e diz “um rio qualquer”, repetindo a mesma coisa mesmo depois do garoto expressar seu não entendimento da fala. É quase como se a narração dominasse o narrado, como se o próprio funcionamento da mente de nosso narrador houvesse sido transformado pelo fato de ele contar o que se passa a alguém, e, assim, a ordem dos acontecimentos se invertesse. Com o cuspe na perna do menino e a referência à Mesopotâmia, isso somente se aprofunda, na medida em que, ao que parece, nosso personagem narrador age a partir de uma perspectiva informada, mas, ainda assim, ilógica. É como se ele tivesse um conhecimento um tanto enciclopédico do mundo, mas no sentido de que as informações lhe surgem como blocos de ideias, sem que importe o quão realmente relevante ou coerente elas sejam ao presente real.<sup>7</sup>

No que se segue, narra-se que o garoto como que se esvai da frente do narrador, parecendo oco e passando a caminhar por uma trilha. Seu modo de operar no mundo, ao que parece, assemelha-se ao do protagonista, o que nos leva a pensar que não se trata somente de um narrador esquizofrênico, mas de um mundo esquizofrênico — o que se confirmará mais tarde com a forma de agir de Cris.

Já novamente sozinho, nosso personagem enrodilha-se em volta de um tronco, adormece e sonha com algo que o traga e o dissolve “dentro de uma espécie de passagem que era quente e lembrava, não sem um assombro, o gozo sexual, e tanto isso é verdade que acordei no instante exato de uma poluição” (Noll, 2013, pp. 7-8). Já não nos causará surpresa constatar que, nessa passagem, a dissolução do eu da qual fala Jameson surge de forma profunda, e, ao mesmo tempo, já sem angústia. No lugar dela, surge justamente seu inverso: o gozo sexual. Não ter um eu fixo, assim, mas desfazer-se em uma multiplicidade de eus, transforma-se em algo ameno e que pode ser experienciado euforicamente.

O trecho que se segue também merece ser retomado:

Agora eu me desvencilhava do matagal e 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 não as cortasse havia meses, quase não reconhecia mais aquela casa para onde nesse instante

---

<sup>7</sup> Interessante notar o quanto, na ausência do narrador que existe no romance e de tudo que ele traz consigo, a adaptação para o cinema de 2003 tem grande dificuldade de justificar a si mesma, mesmo que conte com a maior parte dos acontecimentos do livro.

eu parecia me dirigir, ali, a poucos passos, bem poucos, é você?, ela disse assim que me viu abrindo a porta, as mãos sobre a mesa, os cabelos loiros escorridos, Sandra, sabe Sandra, eu falei, sabe, estou precisando de um banho, olha, e uma canção manhosa começou a tocar, acho que na vizinhança, e eu poderia dizer o vento, eu poderia dizer a bruma, eu poderia dizer o que mais?, que eu viera cheio de presentes, que era só voltar no carro e pegar, mas a minha aparência estava escura da terra e eu disse que precisava tomar um banho. [Noll, 2013, p. 8]

A própria extensão da frase já tende a embaralhar as coisas e dificultar nosso entendimento, causando uma sensação de vertigem. As unhas, o protagonista “via como sendo dele”. Como assim ele não está certo de serem dele ou não? Uma desconexão com a realidade e com o próprio corpo parece estar em curso. E essas unhas são “enormes como se não as cortasse havia meses”: ele não lembra, assim, quando cortou as unhas, a desconexão se dá não só com o presente, mas também com o passado. E o personagem, além de tudo, “parece se dirigir” para a casa de Sandra, algo inusitado vindo de um narrador de primeira pessoa. Tudo se dá como se ele não tivesse pleno controle sobre si mesmo. Como se, entre ele e o próprio corpo, existisse uma barreira difícil de contornar. O que empresta à narrativa algo de um mundo de sonhos, pouco fixo e pouco palpável.

Dando seguimento à retomada da narrativa, temos que nosso protagonista limpa a boca em um pano sujo de tinta (por que, se ele sabia que o pano estava sujo de tinta? ou só ficou sabendo depois de se limpar nele, e não nos conta isso?), toma o banho que deseja, e logo estamos em outro lugar, um bar onde conversa com alguém que acabara de deixar o serviço militar. O salto no tempo e no espaço se dá inesperadamente e sem tempo de respiro, algo bastante comum no livro como um todo, como se o real fosse constantemente reeditado, sem aviso prévio para que o leitor possa se acomodar aos novos acontecimentos. Dali, passamos a uma caminhada pela rua acompanhados de outro homem que também estava no bar e que mancava. O tema da perna machucada parece retornar, sem que nos fiquem muito claras suas possíveis significações — é mais como a repetição de um elemento de um sonho que algo que opere dentro da lógica do real. “Súbito me veio que indagar qualquer coisa sobre aquela noite ali não teria proveito prático algum, não levaria a ocorrências precisas, nem as evitaria” (Noll, 2013, p. 11), diz o narrador, e nos perguntamos por que. A noite está envolta em uma atmosfera mística, o que certamente fecha com o clima geral de desconexão entre o personagem e o mundo. Parece difícil agir de forma consciente e pensada, e

igualmente difícil modificar as condições do contexto em que se está. E ele segue o homem que mancava também sem motivação, simplesmente porque não tem nada melhor a fazer. “Eu poderia evocar qualquer figura em quem pudesse me apoiar, para que me sentisse menos estranho com aquele estranho que mancava e ia ali na minha frente” (Noll, 2013, p. 12), ele nos diz, como se sua narração fosse simplesmente uma invenção e ele pudesse, nesse momento, inserir nela o que bem entendesse. Não exatamente o que bem entendesse, entretanto, pois o que ele cita é “algum suposto familiar distante, um ancestral desaparecido na poeira do tempo, um amigo submerso na memória” (Noll, 2013, pp. 11-2). É como se ele não se lembrasse de ninguém, ou lembrasse somente parcialmente, como vultos informes e incompletos.

Ambos despem-se para se banharem em um rio, e, enquanto o protagonista tira suas roupas, uma menção ao “prêmio pelo qual ansiara a vida inteira” (Noll, 2013, p. 13) antecipa sua antiga profissão, que somente será comentada com clareza mais tarde. O manco chama ele, e ele, então, pensa que “quando lá chegasse, bem perto dele, eu teria uma percepção esquisita não só daquele homem mas de tudo ali, o que me fez concluir que seria bom que eu chegasse logo lá” (Noll, 2013, p. 13): numa construção curiosa, o protagonista antecipa uma sensação que não se esperaria que ele conseguisse antecipar. O homem, então, some nas águas e não volta mais. Mas some, ao que parece, por culpa do narrador, porque ele o afasta “com o desespero das minhas parcas forças”, “quase à unha” (Noll, 2013, p. 14). Ele parece ter certa consciência disso, mas, ao mesmo tempo, é difícil falar em culpa, como se se tratasse de um narrador não confiável nos dando, sem querer, uma informação: ele tem *certa* consciência mesmo, uma consciência difusa. É e não é culpado. É e não é inocente. E é aí que ele se pergunta se aquilo ocorrera de verdade ou se se tratava apenas de sua imaginação, como que querendo esquecer tudo, e, assim como decidira seguir o homem manco, decide ir embora. Mesmo que não tenha certeza se tudo foi, de fato, imaginação sua, não dá a importância devida ao ocorrido. E acaba sentindo, ao fim de tudo, uma tontura, “uma perturbação que contém a latência de um desfrute” (Noll, 2013, p. 15). Mesmo seus sentimentos mais íntimos são confusos e informes, um misto de algo ruim com algo bom.

Chegamos, então, a um hotel, e o protagonista, olhando-se no espelho, molha o dedo na língua e passa-o nas sobrancelhas, como assistira em um filme. Sobre o personagem, ele diz que “havia uma promessa qualquer nos seus olhos inchados

pela bebida, pois eles pareciam prontos para recuperar, não sei bem... talvez uma certa disposição, talvez o que chamam de luz” (Noll, 2013, p. 17). Ele, então, assiste a uma peça no salão do hotel, na qual duas atrizes fazem os papéis de dois seres sem sexo definido que se relacionam, e de um modo curioso, de costas. Uma mistura de algo carnal com algo puro, etéreo. E a ficção parece tão real quanto a própria realidade do livro, senão mais real. Ela vira referência para o que se deve fazer e toca de uma forma profunda, nos desejos mesmos. De forma pouco natural, o narrador diz a uma das atrizes que gostou da peça, que “há traquejo, há sorte, há espírito” (Noll, 2013, p. 19), e ela pergunta se ele fala sempre assim. A naturalidade parece algo distante, como se o próprio narrador estivesse fazendo um personagem que ele ainda não domina inteiramente. Mas eis que ele é, então, convidado a transar com as duas mulheres da peça, entrando outro homem, o diretor, na jogada logo depois. Uma delas, Amanda, retira sua calcinha “como a representar” (Noll, 2013, p. 21), e, mais uma vez, temos essa mistura entre ficção e realidade. Ele conhece, de manhã, a bebê de Amanda, Cristina, mas logo todos vão embora, levando a peça para outras cidades.

Ele foge do hotel e vai até um conhecido que trabalha com galos de rinha, a quem conta que costumava ser um ator de teatro e que, desde então, nunca conseguiu fazer outra coisa. Além disso, diz que é como se estivesse sempre representando, não sendo, inclusive, uma pessoa confiável, por conta de suas mentiras. O trecho em que isso se dá é construído de forma bastante interessante:

tudo aquilo que eu faço é como se estivesse representando, entende?, se pego uma pedra aqui e a levo até lá me dá um negócio por dentro, como se fosse trilhões de vezes mais pesado carregar esta mentira de carregar a pedra do que a própria pedra, não sei se você me entende, mas o caso é grave, acredite. [Noll, 2013, p. 27]

Mais uma vez, assim, o real parece transformado em espetáculo, em imagem. Tudo está imiscuído em uma atmosfera de falsidade, o que causa incômodo, desconforto. Pela primeira vez, ainda, temos dados claros sobre o passado de nosso protagonista, ao mesmo tempo em que ele mesmo nos dá informações que nos possibilitam notar que sua narrativa está como que minada de saída, como se a ilusão de verdade que uma vez existiu para a ficção estivesse já desfeita, inacessível para esse romance. Em seguida, depois de ficar por dias no sol, sem muito porquê, ele acaba avistando uma grande fila que descobre ser da sopa dos pobres e

entrando nela, apesar de não saber se tem fome ou não. Enquanto isso, conversa consigo mesmo, e de uma forma bastante curiosa. “Sabem?, a partir daí eu já falava despidoradamente com alguém — não, não havia ninguém aparentemente a me escutar no outro lado de mim” (Noll, 2013, p. 29). É como se ele houvesse se esquecido de que tem um monólogo interior e, de repente, se dá com ele, não entendendo exatamente o que se passa.

Um rapaz com o olho machucado então lhe pergunta se ele não gostaria de tratar seus ferimentos, informando-lhe de que poderia fazer isso em uma igreja perto dali. Lá, um homem fala sobre o trabalho, dizendo que “sem o trabalho somos répteis a rastejar insanos no sentido contrário do tempo” (Noll, 2013, p. 32), ao que nosso protagonista, que não trabalha, imagina que aquela fala poderia ser especialmente para ele e seu colega. Consegue ser tratado, recebendo curativos por todo o corpo — não sabíamos que estava machucado desse jeito, o que nos leva a pensar que, além de fome, ele também não sente dor, ou a ignora —, e logo encontra uma página com anúncios de emprego, acabando empregado no escritório de um representante comercial. O encadeamento de eventos se dá como se a realidade se moldasse ao fluxo de consciência do narrador: ele lembra do trabalho e logo consegue trabalho.

Com o trabalho, vem também uma vida mais fixa, inclusive com o casamento com Jane, sobrinha de seu chefe:

Sou um homem, ela uma mulher, um minuto de meditação, estalando os dedos fatigados. Por que enfim não caso?  
Jane é o nome dela. Todos têm um nome, é preciso proclamar o seu, o seu é... JANE!  
Com Jane estou casando hoje, exatamente três meses depois de ela chegar e me apresentar o endereço onde nós dois nos encontrávamos naquele preciso instante. [Noll, 2013, p. 35]

Assim como a ideia do trabalho, a do casamento surge de um momento a outro, e nem sequer parece ter qualquer relação com o amor ou mesmo com o desejo: “Sou um homem, ela uma mulher”, e isso é tudo. Seu nome também surge como se acabasse de ser inventado. “Todos têm um nome”, então ela também deve ter. Tudo se passa como se o narrador estivesse tateando os padrões de uma vida normal, sem ter propriamente o domínio do que constituiria essa vida, ou como se, por outro lado, estivesse buscando dominar os padrões de uma narrativa normal, na qual se espera que os personagens tenham um nome. Teríamos no romance uma

versão embotada dos enchimentos que Moretti (2003) enxerga nos romances do século XIX? Enchimentos que já não encham de fato, digamos, já sem a seriedade que havia lá, sem a possibilidade mesma de que qualquer coisa seja, por que não, levada à sério? E no caso das bifurcações, os acontecimentos centrais da trama, também não giram elas em falso?

E ele diz que “com Jane estou casando hoje”, presentificando a narrativa. É constante, aliás, essa mudança no tempo verbal utilizado. Às vezes parecemos estar mais no passado, às vezes mais no presente. É difícil apontar exatamente de que momento no tempo o narrador conta o que conta. Talvez porque ele de fato não esteja narrando as coisas de um momento preciso, mas sim de um momento um tanto difuso, um tanto indeterminado. Mesmo algo tão fundamental quanto a posição do narrador no tempo está minada no romance.

É interessante, ainda, que o casamento não traga felicidade no sentido mais comum, mas sim que propicie uma espécie bastante específica de contentamento:

Não foram tempos de só-gozo aqueles que se descortinaram para mim a partir daquela noite. Mas, não devo negar, era comum nesta época sobrar no rabo das horas uma nesga qualquer de rutilância, de um brilho capeta, mesmo que não ultrapassasse uma nesga: a cada vez que eu ia no fundo do quintal estender na corda uma toalha do banho de onde eu recém saíra e olhava distraído para o ar em volta, principalmente se olhasse sem querer para o arvoredo que ficava além do quintal do vizinho — o quintal com suas galinhas, o porco, o cavalo cansado —, se eu olhasse ali para o arvoredo além do quintal do vizinho, sem querer, é claro, o arvoredo parecia responder, e uma ínfima forma ovalada, no meio do verdume todo, resplandecia. [Noll, 2013, p. 36]

O narrador seleciona termos pouco comuns, como “rutilância” e “resplandecia”, para descrever algo aparentemente banal, mas que ele descreve como sendo a melhor parte dos seus dias. Algo que não tem nada a ver com Jane, e que é, ao mesmo tempo, muito ordinário e muito específico.

Dando seguimento, Jane quer filhos, mas nada acontece, pois ele é infértil. O chefe morre em pouco tempo e, no dia do enterro, Jane vai embora com outro. Assim como a vida mais regrada veio do nada, também do nada ela se desfaz, e nosso protagonista volta a seu estado de errância. Dessa vez acaba, porém, em um asilo de mendicidade, onde vive por muitos anos. Lá, ele faz amizade com um homem chamado Lucas e começa a narrar e dramatizar, de improviso, para os albergados, histórias que diz ter vivido ou testemunhado. De uma forma diversa e bastante específica, assim, volta à posição de ator, ao mesmo tempo em que nos dá

mais uma pista para duvidar da veracidade do que nos diz — talvez justamente porque mais nada tem pretensão de verdade ou de realismo, e a falsidade da narração está posta de saída. Lucas acaba falecendo, e sua morte vira também uma de suas narrativas, na qual entra um contexto de paralisação dos combustíveis e dos profissionais da saúde.

Um dia, a filha de Amanda, Cris, chega ao asilo depois de aparentemente tentar suicídio, com aproximadamente catorze anos. Sua mãe desapareceu e pode ter morrido em um terremoto — estamos no Brasil, afinal? Parece que esse lugar fictício não tem uma localização fixa no mundo real. Trata-se do Brasil e, ao mesmo tempo, não se trata. Como o protagonista, ela “fazia que estava representando”, “inventava falar que não chegavam propriamente aos lábios, tudo para que ninguém, me notasse ali representando” (Noll, 2013, p. 61). O constante representar incomoda tanto ela que chega a cortar a língua, pensando que aquilo interromperia esse fluxo. No asilo, Cris empreende roubos, o que possibilita, por exemplo, que eles frequentem partidas de futebol. Os dois fogem do asilo e vão até o apartamento de Bruce, velho amigo do protagonista e um ator conhecido. Eles começam a viver com ele. O protagonista quer montar um monólogo com sua ajuda e com Cris como atriz, como fora sua mãe. Eles têm sucesso nessa empreitada, e Cris chega à posição de estrela do teatro de Harmada. Em dado momento, algo curioso acontece entre os três:

Olho para Bruce no espelho do camarim. Ele retira a maquiagem. Um algodão com um creme especial para esta operação; passa pelo rosto e de repente me nota, então ele me olha também pelo espelho, e agora somos nós dois que nos olhamos pelo espelho.

Cris abre a porta do camarim. Avança, bate a porta. Agora é também ela com o seu olhar no espelho, me olha um pouco, olha um pouco Bruce, nós três nos olhamos como um carrossel, um passa o olhar para o outro que passa para o outro e assim sucessivamente até, até que a coisa periga a inebriar de fato e somos obrigados a parar. [Noll, 2013, p. 69]

Incomum e mesmo ilógico, o acontecimento nos deixa confusos, sem saber muito bem o que exatamente se passou. Que quer dizer, exatamente, “inebriar de fato”? Seria uma briga ou um envolvimento sexual a conclusão lógica da cena? É difícil responder, e justamente por isso a coisa é interessante. E interessante também é o fato de que, mais uma vez, temos a imagem no centro de tudo, e justamente a imagem dos três no espelho.

Com dinheiro, o protagonista arruma os dentes, compra roupas e se sente um novo homem. As coisas parecem, enfim, ter entrado nos eixos. Cris começa a namorar e o apresenta como seu pai, inclusive em uma entrevista dada por ambos a um repórter. Contam histórias de seu passado juntos, como se ela tivesse sido criada por ele. Uma narrativa fictícia e dentro dos padrões sociais, assim, entra no lugar do passado dos dois, que em quase nenhum sentido encaixa-se nesses padrões.

Depois de visitar um apartamento, procurando por um para alugar, ele encontra um velho amigo em um bar, que o tira para dançar. Na rua, há um vendaval. Ele acaba sozinho na chuva e se vê como um animal de pele escura e com um pênis “desproporcional, animalesco” (Noll, 2013, p. 102), acabando por transar com uma fêmea igual a ele. Segue-se a narrativa, porém, como se nada demais tivesse acontecido: ele volta ao apartamento de Bruce e conversa com ele, claramente já em seu corpo novamente. Conversando, eles lembram de acontecimentos do passado, entre eles, uma vez em que Bruce o seguiu por Harmada, quando ele estava se afastando do teatro e só andava a caminhar sem direção, ficando nu e passando lama pelo corpo. Bruce se lembra que encontraram dois homens no mato, um deles com a perna atrofiada, mas o narrador parece não se lembrar de nada. Depois disso, os dois só se veriam novamente depois da fuga do asilo. Temos, assim, agora uma visão mais clara do que parece ter ocorrido: nosso protagonista levava uma vida normal como ator até o momento em que se tornou um andarilho, deixando tudo de lado. Ao mesmo tempo, temos o único acontecimento indubitavelmente surreal do romance, quando ele se vê transformado em um animal.

Depois disso, algo acontece entre os dois que não fica muito claro, e, no outro dia, o narrador consegue um apartamento. Indo para lá, passa por cachorros e moradores de rua e, chegando, encontra uma criança dentro da cozinha, que descobre ser muda e surda. Ele a conta histórias na língua de sinais, como se a dominasse desde sempre, e o garoto acaba adormecendo. Mas eis que ele some do apartamento, sendo encontrado pelo protagonista na esquina. Passam soldados e uma banda tocando a marcha de Harmada. Ele conta ao garoto que é aniversário da cidade, e conta também a história de Pedro Harmada, fundador da cidade, ao que o menino, então, o leva até uma casa, apontando para a campainha. “Sim, sou Pedro Harmada”, diz o homem que abre a porta (Noll, 2013, p. 125), e o romance acaba. O

final surpreende, sendo mais um momento inesperado, e que abala a lógica que parecia dominar até aí, como veremos em seguida.

Não deixa de ser interessante notarmos que *Harmada* parece, de saída, encaixar-se nos moldes pós-modernos ainda mais que alguns dos livros e filmes comentados pelo próprio Jameson, como o romance *Ragtime*, para citar um exemplo. É claro que o autor tem razão ao apontar que esse livro é “uma obra não-representacional que combina significantes da fantasia extraídos de vários ideogramas para formar uma espécie de holograma” (Jameson, 1997, p. 50), que ele resiste à interpretação e que representa menos o passado histórico e mais nossos estereótipos desse passado. Ao mesmo tempo, entretanto, é difícil não ver, à luz do mundo de hoje e do próprio livro de Noll, o quanto *Ragtime* volta a nos parecer realista. Sua visada, que vai do proletário à anarquista famosa e ao banqueiro de Wall Street, parece nos dar a ver um universo em sua completude, enquanto totalidade. O romance está cheio de lugares comuns rebaixados, é certo, como uma passagem secreta aberta com um livro e a negociação da polícia com um criminoso, mas está cheio, também, de menções a um contexto histórico que se, em parte, pode ser descrito pelo holograma de Jameson, em parte também parece sobrepujá-lo, dando-nos acesso de fato a outro tempo. Em *Harmada*, pelo contrário, está ausente qualquer perspectiva histórica de fôlego, assim como também está ausente a própria possibilidade de um narrador de terceira pessoa que possa narrar em detalhes um momento no tempo. Estamos limitados àquilo que nosso protagonista consegue perceber do mundo, que nos dá a ver uma imagem incompleta e minada de pontos cegos e incongruências. Ao mesmo tempo, temos uma matéria fortemente rebaixada: os galos de rinha, a sopa dos pobres, o asilo de mendicância, os roubos de Cris, o espetáculo improvisado, tudo remete a uma espécie de submundo urbano que, no entanto, é o mundo do romance. Trata-se, em outras palavras, de um universo decadente, fraturado, que gira em falso.

Mais próximo está *Harmada* de um filme como *Asas do Desejo*, especialmente pela centralidade da errância para ambos. Os anjos do filme parecem ter um objetivo, que seria ajudar as pessoas em momentos de necessidade, mas, ao mesmo tempo, a ausência de uma experiência do tempo, o preto e branco de sua perspectiva da vida e seu caminhar vago pelo mundo trazem algo que lembra a experiência nômade do protagonista do romance de Noll. O circo também tem algo

de errante, ao mesmo tempo em que traz, como apontado por Harvey (2008) e já recuperado anteriormente, um sentido de identidade.

De interesse, também, é o fato de o protagonista de *Harmada* não ter um trabalho fixo, ficando apenas por um período curto de tempo com um trabalho “comum”, de escritório, e um tempo um pouco maior como ator e, depois, diretor de teatro. Ele também não consegue formar uma família de verdade, perdendo a esposa junto com o trabalho, sendo infértil e conseguindo apenas uma filha “de mentirinha”. Sua vida, assim, fica sem fixidez, sem os pontos de apoio esperados em uma sociedade burguesa, centrada no trabalho e na família nuclear.

Um “frágil sentido de identidade” (Harvey, 2008, p. 285) é encontrado por ele somente na atuação, seja em sua forma mais institucionalizada, em seu passado e mais ao final do livro, seja em sua forma improvisada, “desconstruída” e rebaixada, no asilo de mendicância. E esse sentido de identidade é frágil mas nem tanto, visto que ele é capaz de preencher o protagonista e aparece como uma atividade que demanda uma aplicação profunda, deixando-o exausto. Não seria exagero dizermos até que essa atividade tem alguma proximidade com o gozo sexual mencionado anteriormente, especialmente se lembrarmos que a peça que o protagonista assiste tem duas mulheres que se relacionam sexualmente e que, depois, transarão com ele. A atuação traz certa sensação de arrebatamento, de êxtase.

Ao mesmo tempo, esse sentido de identidade trazido pela atuação é tensionado por dentro, pois ela aparece também como signo de falsidade, como se, na falta de uma identidade real, essa posição fosse suprida por diversos papéis que somente surgem e já são logo descartados. Além disso, as diversas menções à tendência do narrador a inventar histórias e personagens para si englobam a narrativa do livro, tendo ela também um fundo falso.

O próprio pacto ficcional está, em outros termos, parcialmente desfeito. Não é mais possível construir uma narrativa realista ou sequer uma história com pouca verossimilhança externa, mas que se beneficie da suspensão da descrença de quem lê. É como se essa suspensão já estivesse embotada, não podendo se dar. A falsidade do que se narra, assim, está posta desde o início, e não se pode fugir dessa realidade. Simultaneamente, não parece se tratar de um narrador não confiável, já que os próprios padrões de confiabilidade muito provavelmente não valem mais. Tudo é, de saída, falso e provisório, e, portanto, quase qualquer coisa pode ser inventada, contanto que se saiba que ela não será tida como mais

verdadeira que qualquer outra coisa que se dissesse em seu lugar. É claro que não se trata de afirmar que essa possibilidade de suspensão está indisponível para toda forma estética em tempos neoliberais. O que ocorre é que, dado o exagero da lógica da atuação operado pelo livro, que toma elementos da realidade social — quais sejam, as modas rápidas e os empregos provisórios que surgem com a diminuição do tempo de giro e a cisão entre realidade e formas simbólicas acarretada pela financeirização — e os sublinha, a possibilidade mesma da arte nos moldes aos quais estávamos acostumados fica prejudicada. O romance precisa, assim, tirar o próprio tapete, digamos, desfazer a própria base. Seu movimento precisa ser radical e, sendo radical, deve chegar a esse nível de dissolução da própria forma romanesca. Dessa forma, no lugar da suspensão da descrença, nós temos uma falsidade sempre já posta e repetida. Não é que o leitor ou a leitora não possam acreditar em nada, mas que tudo é passível de ser desfeito, de mostrar-se falso. Não se sabe no que se pode e no que não se pode confiar.

Retomando, mais uma vez, a ideia de enchimento (Moretti, 2003), podemos dizer que temos o semblante de enchimentos, sem que eles consigam se constituir como enchimentos de fato. Acontece, por exemplo, de coisas que parecem, inicialmente, meros enchimentos, como o homem a pescar no início do romance (Noll, 2013, p. 11), acabarem com uma atmosfera obscura, estranhada: “quem sabe aquele homem sabia mais do que eu, e agora me espiava, me controlava, eu pensei” (Noll, 2013, p. 16). Os enchimentos limitam-se a um mínimo, e, mesmo nesse mínimo, quase soam estranhos aos nossos ouvidos, dada a atmosfera geral do romance. É o caso de “Um gato passeia no peitoril da janela do consultório” (Noll, 2013, p. 75), por exemplo: chegamos a nos perguntar por que isso está ali, dado que o romance não se dá muito a esse tipo de detalhe, que seria, em um romance mais realista, algo completamente natural.

Cabe comentar, ainda, que o já mencionado “o sol nascia no horizonte de um rio qualquer por ali...” (Noll, 2013, p. 6), que acaba embaralhando narração e fato narrado a partir do momento em que o protagonista repete “um rio qualquer” para o menino, também constitui um enchimento. É interessante que seja esse o elemento da narrativa a ser selecionado para criar uma confusão desse tipo. É como se o enchimento somente tivesse lugar no romance ao ser transformado em uma brincadeira de linguagem. Ele precisa virar algo mais, e justamente algo que confunde o leitor, que causa um sobressalto, uma surpresa. Trata-se de uma

irregularidade, exatamente o inverso da regularidade que identificamos com os encontros dos romances do século XIX.

Ao mesmo tempo, já insinuei anteriormente que as bifurcações do romance também não se constituem propriamente como bifurcações. As ações parecem ausentes de grandes consequências, como se qualquer coisa pudesse acontecer e nada fosse mudar de fato. A forma narrativa em si mesma foi sabotada de modo radical no romance, apresentando uma espécie de ausência de sentido, de embotamento. Porque o protagonista parece incapaz de e mesmo sem interesse em concatenar ideias e acontecimentos de modo lógico, também o livro se apresenta como um conjunto somente parcialmente coerente e racional. Ele até deixa algumas migalhas para que possamos construir um entendimento para além do que o próprio narrador parece entender, como, por exemplo, o homem afogado, mas isso é uma exceção. Via de regra, somos reféns da visão torta e deficiente desse narrador. Não há narração como se tem costume de esperar de um romance, mas sim uma história fraturada, com pontos cegos e incongruências. Poderíamos dizer, indo por um caminho diverso do que temos seguido, que tudo é enchimento no livro, mas já sem o valor de enchimento tal como entendido por Moretti (2003). O enchimento está lá, mas já não enche. A forma romanesca foi radicalmente esvaziada.

A ideia de Moretti, afinal, diz respeito a uma regularidade, a um cotidiano previsível. Essa regularidade não parece mais disponível. A vida na sociedade burguesa não parece mais tão séria, digamos, não parece, na verdade, nem um pouco séria, o que não faz com que o poder dos burgueses diminua, muito pelo contrário. A perda da seriedade afeta burgueses e não burgueses, e se, para os burgueses, ela não passa da aniquilação de uma pompa, para o resto de nós, ela significa a ausência do mínimo de constância que nos permita viver com dignidade. Mais uma vez, onde antes tínhamos seriedade e regularidade, agora temos uma falsidade e uma provisoriedade.

Essa falsidade e essa provisoriedade, nos tempos pós-modernos, certamente não dizem respeito somente à situação da ficção, como estamos vendo. A realidade da ficção na verdade segue o já citado padrão que nasce com a diminuição do tempo de giro e com a dominância das modas rápidas e dos empregos provisórios. Nada parece suficientemente fixo para que se tenha uma base consistente e constante sobre a qual se poderia pisar. Tudo pode mudar a qualquer momento, e, assim, não há porque se prender de modo especial a qualquer coisa. Nada é

canônico, para usar outros termos, tudo é efêmero, movediço e modificável, e não haveria porque ser diferente o caso da arte. Nasce, assim, essa realidade na qual parece que qualquer coisa pode ser inventada e se sabe que o referente não existe ou está permanentemente ausente.

Igualmente digno de nota é o grau de descompromisso com o mundo do protagonista de *Harmada*. Para além de não ter trabalho e família, ele parece “ir com a maré”, mudando de interesse conforme surgem coisas que despertam momentaneamente sua atenção. É claro que algo de esquizofrênico também está presente aqui, mas isso vai até níveis inesperados, com o personagem chegando a deixar de ter fome por seu foco estar em outros lugares. Uma espécie de torpor o domina, com picos de interesse aqui e ali, como se estivesse meio dormindo e meio acordado. Esperar alguma ação minimamente política de um personagem que age assim, como existe em um romance como *Ragtime*, onde temos greves e levantes armados, seria, sem dúvida, ingênuo. Mal se consegue dar seguimento às ações do dia-a-dia esperadas de um ser humano “normal”, estando ausente o mínimo de consciência de presença no mundo. Algo da existência insone identificada por Jonathan Crary (2016) como própria do capitalismo tardio parece estar presente aqui, mas é curioso que não temos uma vida conectada e produtiva vinte e quatro horas por dia, como é descrito pelo autor, mas sim uma vida nômade, sem qualquer base fixa<sup>8</sup>. É como se o mundo do trabalho tivesse realmente chegado a um estado de ruína completo, já incapaz de prover uma disciplina temporal e espacial às pessoas. Já que essa não é exatamente a realidade histórica da época, mas, ao mesmo tempo, não deixa de ter sua ligação com ela, temos algo curioso a operar aqui. Retornarei a isso.

Também curioso é o fato de as coisas que relacionaríamos com uma vida dentro dos padrões sociais, como o trabalho e o casamento, não aparecem exatamente como uma dificuldade, mesmo que estejam praticamente ausentes no romance. Vale lembrar que, quando o protagonista pensa em ter um trabalho, ele o consegue fácil e rapidamente, e o mesmo acontece com o matrimônio. A única coisa que aparece realmente como uma impossibilidade é ter um filho de sangue, mas mesmo isso não parece causar grande desapontamento no narrador. É como se, na

---

<sup>8</sup> Vale notar, retomando o trabalho com o Rap citado na introdução deste trabalho, que existe forte proximidade entre esse mundo rebaixado e desprovido de possibilidades de luta e aquele mundo construído nos raps de Makalister.

lógica do romance, assim, o personagem levasse essa vida por uma escolha. Mesmo a ideia de escolha, entretanto, fica prejudicada. Quase poderíamos falar em “destino”, não fosse essa uma palavra tão carregada. “Acaso” talvez seja o mais apropriado. O motor da vida parece ser justamente a casualidade, mais que qualquer outra coisa.

Algo dessa casualidade também transborda para a forma mesma da narração, como no trecho a seguir:

Eu poderia rir, e foi isso que se deu, eu ri. Não, não foi na frente do espelho, não foi dentro daquele banheiro, foi no bar onde eu estava agora, apoiado a um balcão, conversava com o rapaz que atendia, ele contava que acabara fazendo pouco o seu serviço militar. [Noll, 2013, p. 9]

“Eu poderia rir, e foi isso que se deu, eu ri”: acompanhamos, aqui, o fluxo de consciência do narrador no momento em que as coisas ocorrem? Ele pensa “eu poderia rir”, e, então, ri? Ou estamos acompanhando seu fluxo de consciência no momento da narração, e ele decide narrar que riu, não importando muito o que realmente aconteceu? Como em diversos momentos da narrativa, essa resposta fica em suspenso. Mais relevante, porém, é o “não, não foi na frente do espelho, não foi dentro daquele banheiro, foi no bar onde eu estava agora”. Sabemos o que acontece antes de sabermos em que contexto. O salto temporal não respeita o fluxo narrativo, produzindo uma sensação de descompasso em quem lê, como um disco arranhado, que salta de um trecho da canção a outro.

Mais uma vez, vale a pena retornarmos à atuação. Já comentei o fato de o narrador dizer estar sempre representando, assim como sua necessidade de contar histórias e a sensação de arrebatamento trazida por essa ação. Uma tendência similar parece acompanhar Cris:

— 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, 2013, p. 61]

Essa tendência será confirmada mais uma vez mais tarde, quando ambos inventam narrativas sobre seu passado, fazendo-se de pai e filha. Mas o caso é que não é somente o protagonista do livro que tem essa necessidade de atuar, mas também outra personagem, e como se isso lhe tivesse sido passado pelo sangue de sua mãe. A ausência de dificuldade em formar uma família e conseguir trabalho talvez tenha a ver com essa facilidade de representar papéis. O difícil, assim, não é tomar o lugar de alguém que faz coisas comuns da vida em um contexto capitalista. O difícil é manter-se em um papel, é viver algo sem ser como representação, mas como uma identidade contínua, permanente.

Algo aí certamente diz respeito à lógica neoliberal pura e simples, na qual a confiança em uma carreira fixa e consistente se torna uma coisa cada vez mais rara, e o “bico” se torna cada vez mais ubíquo. Mudar de papéis constantemente está, assim, na ordem do dia de nossa realidade histórica, e o romance parece refletir isso, tanto no que diz respeito explicitamente ao trabalho quanto no restante, inclusive naquilo que existe de mais pessoal e privado. Isso, inclusive, não poderia ser mais condizente com a realidade neoliberal, na qual tudo entra na conta do “capital humano” e da valorização de si. Aquilo que existe de mais íntimo em nosso protagonista, assim, é influenciado por uma lógica que tem fortes semelhanças com aquela das modas transitórias que nascem com a redução do tempo de giro do capitalismo tardio.

Ao mesmo tempo, essa realidade é encarada sarcasticamente pela narrativa do livro. Por mais que a troca de papéis seja constante na realidade social, há sempre algo a perder na lógica neoliberal. Cada decisão deve ser tomada medindo-se ganhos, perdas e possíveis perigos de crise e de bancarrota. No mundo criado no romance, por sua vez, não parece haver nada a perder. As trocas se dão uma após a outra, em uma espiral cujo fim é ditado somente pelo cansaço de quem narra ou pelo esgotamento do espaço que se tem para narrar. Trata-se de um universo sem perdas, mas justamente porque também é um universo sem ganhos. Um trabalho significa pouco, um casamento significa pouco, mesmo comer significa pouco. Assim, qualquer coisa pode acontecer, e tanto faz. O importante é que se narre algo, pois, do contrário, não há romance.

Trata-se, desse modo, de uma espécie de formulação paródica da realidade do mundo neoliberal, ou, dizendo de outra forma, de um negativo fotográfico dela. Pego, aqui, emprestado o termo que Adorno (1993, p. 44) usa em sua leitura de

Beckett, cujo universo narrativo, com seu caráter “inútil e mesquinho”, seria “a cópia, o negativo do mundo administrado”, podendo, assim, em algum nível, ser o autor chamado de realista. O mundo criado por Noll tem algo desse tipo de realismo, mesmo que, em qualquer outro sentido, o realismo não esteja disponível para ele. Ele reformula a lógica do “bico” e das modas passageiras e a transforma em algo embotado, de fundo falso, no qual nada parece ter sentido. De certa forma, assim, ele desvela o caráter falso desse mundo, dando a ver seus elementos que, de modo geral, tendem a ficar escondidos.

Simultaneamente, é interessante atentarmos mais detidamente à força narrativa das invenções no romance, seja no caso da ficção em si, seja no caso da mentira. O romance parece mais acertado justamente em momentos assim, em que se inventa algo, em que se faz um papel. Existe certo encanto do inventado e também do ardil. Isso pode ser notado já na peça em que atuam as duas mulheres, que tem algo de sexual, mas também nas histórias narradas no asilo, nos versos que o protagonista lembra do seu teste para ator e mesmo no que é contado ao menino em língua de sinais ao fim do livro. Mas o exemplo mais forte talvez seja justamente as invenções do protagonista e de Cris na entrevista. Vejamos o que ela diz:

o que eu quero contar é que acabei caindo no rio, sentada numa ribanceira lodosa acabei rolando lá para baixo, lanhei um pouco as pernas, nada de especial, mas o negócio é que fiquei encharcada com a água do rio, e aquilo não sei me humilhou, me pôs a ficar envergonhada, a não querer voltar para o hotel, condoída de mim mesma, pois foi essa a maneira que encontrei para voltar, comecei a fazer um esforço para sair de mim própria, a ver de fora aquela menina outra que não eu, isto me diminuía um pouco a vergonha, era aquela triste menina com seus passos indecisos que caíra no rio e não eu, eu apenas a observava, toda penalizada, e quando entrei no hotel e o meu pai me beijou, te juro, eu estava tão apartada de mim, me olhando tão de longe como numa plateia, que não senti o abraço do meu pai, vi que ele me beijou mas no meu rosto não veio o calor de ninguém, e tanto isto é fato que até hoje me lembro, no instante em que notei que o meu pai ia se afastar do seu abraço em mim, neste instante eu olhando tudo de tão longe me peguei afagando meu próprio rosto, como se há muito não soubesse de afago, e pensei se a umidade do meu rosto tinha a ver ainda com a água do rio ou se era eu a transpirar [Noll, 2013, p. 89]

Difícil não perceber esse trecho como um dos mais acertados do romance, um momento em que tudo aquilo que funciona na linguagem construída por Noll se adensa.<sup>9</sup> A passagem carrega algo de uma visão bastante única e *sui generis*. A

<sup>9</sup> Retornando à adaptação de 2003, é curioso notar que não só a personagem de Cris parece ser a que melhor funciona na narrativa, mas o momento mais acertado parece ser justamente esse que é

especificidade da situação chega a causar certo estranhamento, dado que sabemos que se trata de algo que não aconteceu de verdade. Quem seria capaz de contar uma mentira tão bem contada? De inventar uma experiência tão singular? Existe algo de arrebatador aí, e, mais uma vez, é interessante que esse arrebatamento venha de algo que está posto como falso, e também que tem a ver com uma espécie de distanciamento de si mesmo, uma experiência vertiginosa. É como se o romance somente conseguisse chegar ao mais elevado justamente através do mais rebaixado.

Algo similar se dá nesse outro trecho um pouco anterior, em que o narrador se lembra de um antigo personagem cego que fez:

O cego afirmava: Se não enxergo, melhor para mim que poupo de ver o que se convencionou chamar de formas, esta exibição que não passa do excremento das coisas. Os verdadeiros seres são aqueles limpos de figuras, aqueles seres que ficam em refúgio, longe das linhas, curvas ou retas, dos volumes, das cores. Os verdadeiros seres se frutificam na ausência, pois tornam-se sumarentos, apetitosos e nutritivos por estarem apartados da cerrada selva do instinto visual. Não quero dizer que sim nem não, mas desconfio que os cegos foram feitos para servir de mão de obra pioneira no campo desta outra visão, a que se liberta enfim das formas. Este cego terminava como uma espécie de faquir, ele tinha dominado grande parte das imposições da matéria, quase um puro espírito, e como tal perdera a capacidade para a linguagem humana; quando muito instigado a falar ele poderia conceder, mas já não usava palavras, explorava sons remotos — um outro personagem, o discípulo do cego, quase no epílogo, anuncia que finalmente tínhamos chegado à linguagem invertebrada, ou seja, aquela que desconhece qualquer viga mestra, aquela que não quer ir a ponto algum, aquela que em microexplosões se liquefaz na tela baça do cego. [Noll, 2013, pp. 79-80]

Passamos de uma situação que geralmente seria encarada como um obstáculo, uma deficiência, para algo elevado, puro e único, uma forma superior de existência. Como em outra peça que o protagonista monta, em que a personagem “não aguenta mais viver em estado emergencial” e vai “tentar apenas ser do rio” (Noll, 2013, p. 75), temos uma situação adversa, mas a conclusão é positiva. E mais uma vez isso está relacionado a um certo apartar-se do mundo, que, nesse caso, vem através de uma ausência das formas e também de uma ausência de linguagem. Ausências que acabam dando em algo mais forte, um novo modo de ver e de se comunicar. Mais uma vez, também, temos um contexto de atuação. Que o

---

também um dos mais acertados do livro. Talvez se trate de mais um atestado da força do texto de Noll, mas não deixa também de ser a marca de uma outra adaptação possível, de uma possibilidade de aproveitamento melhor do texto do romance.

protagonista tenha acesso a essas ideias através de um personagem certamente não é de graça. Em síntese, misturam-se, em *Harmada*, o mais ignóbil e o mais nobre, o mais ordinário e o mais extraordinário, o mais distanciado de uma experiência orgânica e íntegra e o mais próximo de um acontecimento sublime. O que poderia justificar tal aproximação? Tentarei responder essa pergunta adiante.

Retornando ao tema da errância ou do nomadismo, poderíamos nos perguntar, recorrendo a Walter Benjamin (1994), se existe algo de *flâneur* no romance de Noll. O *flâneur* é aquele que, tirando proveito das galerias, da modernização parisiense que já se deu mas ainda de forma incompleta, faz da rua sua casa. Ao caminhar pelas galerias, ele goza das mercadorias em exposição, mas também goza ao imaginar-se justamente na posição da mercadoria, e isso porque, pequeno-burguês que é, ainda não foi transformado em mercadoria como força de trabalho.

No universo de *Harmada*, não temos esse contexto de modernização incompleta. Temos, isso sim, o que resta depois do processo de modernização, o mundo sem fundo da pós-modernidade, da modernização colapsada. Em certo sentido, não só todos já foram transformados em mercadoria, como as possibilidades mínimas de vida (semi-)digna que uma vez existiram a partir do mundo do trabalho estão se desfazendo.

Se existe *flânerie* em *Harmada*, é uma *flânerie* rebaixada, menos próxima do caminhar do pequeno-burguês e mais daquele do trapeiro, que coleta o lixo deixado pela sociedade nas ruas da cidade (Benjamin, 1993, p. 78). O errante sem nome de Noll trabalha com os restos da sociedade do trabalho. Ele não precisa se imaginar na posição de mercadoria, pois essa posição já é tão conhecida para ele que se transformou em clichê. Ele está na margem do mundo do trabalho, dentro agora, fora mais tarde, mas, quando está fora, não está necessariamente mais livre, e não tem muitos lugares em que pode se segurar — mas tem alguns, como já vimos e ainda seguiremos vendo.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Um bom ponto de comparação aqui é o filme *Paris, Texas*, dirigido por Wim Wenders e lançado em 1984. Também lá temos um andarilho, Travis Henderson, que parece dominado por uma espécie de torpor. Seu estado pode até mesmo ser aproximado daquele do depressivo conforme entendido por Maria Rita Kehl (2009), que enxerga nessa condição um sintoma social do capitalismo tardio. Não é exatamente disso que se trata, contudo, pois Travis não desistiu do seu desejo. E ele passa, inclusive, por uma espécie de processo idealizado de cura, “voltando ao mundo dos vivos”, digamos. Interessante, também, que as duas cenas mais complexas e mais fortes do filme (as cenas com Jane) se deem em um contexto que se aproxima da prostituição, com a ex-esposa de Travis se

Vale comentar, nesse momento, que elementos não ignoráveis do que venho apontando na narrativa de Noll como características próprias de um tempo pós-moderno e neoliberal já figuram em romances anteriores do autor, como pode ser observado a partir da leitura que Edu Teruki Otsuka (2001) faz de *Rastros do Verão*, de 1986. Otsuka fala em uma aridez e em um “laconismo da linguagem [que] ajustam-se à aridez das relações humanas e o vazio do mundo desertificado que tematiza” (2001, p. 103). Não deixa de surpreender até mesmo o uso do termo “desertificado”, também utilizado por Antunes (2005). O autor aponta para um mundo de possibilidades reduzidas de vida interior, para uma “percepção indiferente do mundo” (Otsuka, 2001, p. 105), uma frustração generalizada e um embotamento dos sentidos, um mundo desprovido de sentido e mesmo uma sensação de presente perpétuo.

De certa perspectiva, é até óbvio que características pós-modernas cheguem na arte antes de a pós-modernidade instalar-se de maneira mais clara e perceptível na realidade histórica de um país. É próprio dos tempos pós-modernos, afinal, a lógica internacionalizada, e isso também ocorre com a cultura. Talvez faça sentido falar em uma mudança de lógica que se dá paulatinamente, no lugar de uma transformação de um dia para outro, a partir da eleição de um político neoliberal.

O que vemos em *Harmada*, assim, seria não a aparição inédita de elementos narrativos que podemos relacionar à pós-modernidade e ao neoliberalismo, mas o assentamento e o adensamento de coisas que já vinham se apresentando pouco a pouco na obra do seu autor, e que agora encontram-se, aparentemente, mais em casa do que nunca, pois tomam o centro da lógica do romance, deixando de estar nas margens ou de aparecer somente como elementos dispersos. A leitura de Otsuka (2001), assim, figura como valiosa para um estudo comparado que faço aqui apenas de modo muito parcial, dado que a ideia não é exatamente analisar as transformações internas à obra de Noll, mas sim a posição do romance *Harmada* e suas significações.

Interessa, ainda, aquilo que Otsuka comenta a respeito de *Estorvo*, de Chico Buarque, livro que está um tanto mais próximo temporalmente daquele que nos

---

expondo para ele (sem chegar a tirar a roupa) sem saber que se trata dele. Tratam-se de cenas bastante intrincadas, e que lembram, de algum modo, os trechos de atuação e de mentira de *Harmada* recém comentados.

interessa aqui, lançado em 1991 e já, portanto, depois da eleição de Collor. Como lá, temos em Harmada um ambiente de incerteza (Otsuka, 2001, p. 139), uma superficialidade que “não é deficiência técnica do tratamento da matéria, e sim efeito da percepção do protagonista, que a prosa do romance mimetiza” (Otsuka, 2001, p. 140), uma indefinição das identidades, do espaço e do tempo, um embaralhamento da referencialidade, uma sensação de descontinuidade e desnorreamento, além de uma imitação, por parte dos personagens, de imagens vistas em outros lugares.

O mais interessante do livro de Noll, contudo, talvez sejam justamente os elementos que parecem fora de esquadro no romance. Refiro-me, especialmente, à narrativa da transformação momentânea de nosso protagonista em um animal e ao final do livro, com a curiosa interação com o homem que diz ser Pedro Harmada. No decorrer do romance, parece de pouca relevância o fato de estarmos na cidade fictícia de Harmada. São poucas as menções por nome ao lugar e sua construção é pouco detalhada. Com esse final, contudo, somos levados a voltar atrás e olhar com mais calma para esse espaço.

A primeira menção ao lugar por nome está na página 34 do livro na edição consultada, quando o protagonista consegue o emprego em um escritório que representa uma firma de enlatados “da capital, de Harmada”. Sabemos, assim, que se trata de uma capital. Um pouco antes, ficamos sabendo, ainda, que se dizia que estas terras estariam livres de terremotos, mas que isso não parece ser mais verdade, pois eles acontecem. Sabemos também que há áreas rurais nesse lugar, com acesso a barro, e isso próximo de bares e casas, ao que parece, não muito isoladas. Temos, ainda, o dado da paralisação dos combustíveis, quando “não há carros nas ruas, não há táxis, ambulâncias, ônibus só de hora em hora” (Noll, 2013, p. 51). E também que faz calor em Harmada, muito calor, já que o suor é mencionado constantemente, que há praia, e que essa praia foi onde chegou seu fundador, Pedro Harmada. Além disso, sabemos que existem muitos moradores de rua, que aparecem com frequência. Em síntese, assim, Harmada parece ser um lugar tropical, com um misto de modernização e atraso e um clima de caos, com calor alto, terremotos e paralisações. Novamente, trata-se e não se trata do Brasil, simultaneamente. A degradação em evidência poderia ser a degradação de qualquer lugar subdesenvolvido, como uma espécie de radicalização da Eldorado de Glauber Rocha. Em alguns sentidos, poderia se tratar até mesmo de qualquer lugar

no mundo, dado que o neoliberalismo é, por definição, global, e isso também se dá com a generalização da pobreza e da miséria. Não em todos os sentidos, contudo, já que parece se tratar de um mundo pós-catastrófico, para falar nos termos de Kurz, um mundo de ruínas da sociedade do trabalho, o que ainda não é uma realidade plenamente global.

“Harmada”, aliás, lembra “armação”, algo que foi armado. O nome já traz algo, assim, daquela ubiquidade da interpretação comentada anteriormente, bem como do giro em falso da ficção. Ao mesmo tempo, lembra “armada”, sinônimo de “frota”, conjunto de navios de guerra. Poderia-se argumentar que estamos no nível da superinterpretação aqui, mas, se lembrarmos que existe mais de uma menção ao exército no livro, uma delas dando-se logo ao final do livro, isso fará mais sentido. E estamos, afinal, a menos de uma década do fim da ditadura militar brasileira, não sendo, assim, tão disparatado imaginarmos que algo dessa experiência ecoe na realidade apresentada no livro de Noll, ainda que sem tomar o centro do romance. Ao mesmo tempo, coloca-se, mais uma vez, a ideia de litoral ou de mar.

Atentando mais calmamente à transformação de nosso protagonista em um animal, notamos que isso se dá no momento de um temporal forte e logo depois de ele se encontrar com um antigo amigo, que o tirou para dançar. Antes disso, temos três menções ao “animal” no livro. Uma delas ocorre logo antes desse acontecimento, quando o nariz do protagonista começa a sangrar e ele canta uma música que diz “Eu te quero, oh coração submerso / Quero romper o peito das coisas / e ver o animal pulsando / banhado em si mesmo / qual o fundo da gaveta / no úmido apetite do porão” (Noll, 2013, p. 99). A primeira menção ocorre quando ele transa com Jane e “como um pobre animal que já não tem mais nada a fazer senão gozar, sim, eu gozo meu amigo, eu gozo...” (Noll, 2013, p. 36). A segunda se dá como se segue:

Fui até o dormitório masculino, escondi o sutiã debaixo do colchão. Um velho rezava ajoelhado, sussurrava palavras incompreensíveis, os cotovelos apoiados sobre a cama.

Quando passei por ele ao sair do dormitório, resmunguei:

— Amém...

— Oh, meu filho,  *você precisa de um animal desses ferozes, que se compadeça milagrosamente do teu olhar, que saiba lambe as tuas cismas*

— disse baixinho o velho.

— *Esse dia chegará* — falei cheio de um fogo repentino que me subia pelas faces, como se estivesse nascendo de mim, ali, um sanguinário instinto das entranhas, um ímpeto do samurai que só sabe executar o gesto autêntico no golpe lacerante. [Noll, 2013, pp. 63-4, frisos meus]

Vemos, dessa forma, que a transformação em animal não vem propriamente do nada na narrativa, ainda que não deixe de ser bastante inesperada. Existe uma espécie de antecipação dessa transformação, e ela está relacionada muito intimamente com o gozo sexual e com uma espécie de libertação dos sentidos. Não pode ser ignorada a tensão homoerótica que talvez esteja presente no momento da transformação, já que temos o episódio da dança logo antes disso, e que, não conseguindo encontrar vazão realista na narrativa, transbordaria-se para o surreal. Ao mesmo tempo, esse transbordamento para o surreal nos traz consequências que vão além disso, e que nos são de interesse. No todo do romance, estamos sempre muito próximos do surreal, com acontecimentos ilógicos, saltos pouco naturais e coincidências pouco críveis sendo abundantes. Ao mesmo tempo, raramente se chega no surreal de fato, como se o livro caminhasse, na maior parte do tempo, na linha muito tênue entre o possível e o impossível. O fato de chegarmos realmente ao surreal em um ponto muito próximo do final da narrativa, assim, aponta para uma tendência que se rompe, como se algo não pudesse mais ser contido. É quase como se estivéssemos diante de uma fratura na forma mesma do romance, como a perna machucada que se repete em sua narrativa. Alguma coisa está fora do lugar, e o efeito produzido no leitor é o de uma espécie de traição. O pacto que tínhamos com o romance, por mais frágil que fosse, por estar baseado em uma espécie de “vale-tudo”, já não parece mais o mesmo, como se fôssemos pegos pelas letras miúdas de um contrato. O “vale-tudo”, em outros termos, tinha, paradoxalmente, alguns limites, e só notamos isso quando esses limites são transpostos.

Algo similar se passa com o encontro com Pedro Harmada. Temos, aí, uma mistura complexa entre o presente e o tempo histórico reais (ainda que mais em nível oficial, dos grandes fatos e nomes, do que no nível da experiência, da história vivida e experienciada em primeira mão) e o surreal. “Sim, sou Pedro Harmada” tem a força de uma revelação, de verdade descoberta. Ao mesmo tempo, não descobre propriamente nada, mas sim deixa em suspenso: trata-se de Pedro Harmada de fato, e deslizamos realmente para o surreal, ou é alguém que degingolou ainda mais que o protagonista para longe dos padrões sociais de normalidade e que acredita ser Pedro Harmada?

Comparado a *Rastros do Verão*, que observo, mais uma vez, a partir da leitura de Otsuka (2001, p. 130), temos dados de interesse. O autor já falava em

cenar oníricas, munidas de uma atmosfera sombria e catastrófica. Parece, contudo, que essas cenas são, ao mesmo tempo, mais homogêneas no romance de 1986, dado que figuram em vários momentos da narrativa, e mais facilmente separáveis do que podemos entender como a realidade diegética do livro. Em *Harmada*, é como se a própria tessitura do real da diegese fosse rompida.

Sobre a sexualidade, ainda é importante comentar o quanto ela está presente no romance. Desde a primeira cena, com o cuspe na perna do menino, insinua-se algo desse gênero. Também na cena no camarim, que perigava a “inebriar de fato” (Noll, 2013, p. 69), isso aparece. Mais claro ainda está na transformação do protagonista em animal. É interessante notar o quanto sempre parece haver uma violência envolvida nessas representações. No caso do menino, pedofilia; no segundo, a ambiguidade do “inebriar”; no último, a animalização. O gozo parece vir sempre, no livro, acompanhado de certa bestialidade. Desejo e agressividade, erotismo e tendência à extinção do outro e de si mesmo.

Pensando no contexto histórico de lançamento do romance, vale relembrar que estamos nos anos do governo Itamar Franco, pouco depois do impeachment de Collor. Trata-se de um tempo que poderíamos, sem exageros, chamar de catastrófico, um tempo de sucateamento geral e hiper-inflação, de um neoliberalismo talvez mais cru do que o de poucos anos no futuro. Ao mesmo tempo, temos um governador do PDT no Rio Grande do Sul, Alceu Collares, e um prefeito do PT, Tarso Genro, e isso ainda antes da mudança de “almas” do Partido dos Trabalhadores, cujo marco é 2002. O contexto é, assim, já neoliberal, já sentindo-se os “efeitos adversos” iniciais desse processo histórico, com uma situação de crise instaurando-se logo nesse início. Ao mesmo tempo, o contexto nacional é balanceado com o contexto mais direto de domínio da esquerda pré-lulista, ainda “mais de esquerda”, digamos, mas, ao mesmo tempo, ainda sem a promessa lulista de dar forma política aos interesses do subproletariado.

Tendo em mente esse contexto, faz bastante sentido o clima caótico mencionado acima, assim como também faz muito sentido a ubiquidade dos moradores de rua e a própria perspectiva de nosso narrador, que passa, ele mesmo, muito tempo como alguém sem casa, trabalho ou família. Simultaneamente, é interessante notar que estamos muito no início do processo de neoliberalização brasileiro e que, mesmo assim, o romance parece bastante avançado em termos de

características pós-modernas. Devemos nos perguntar, diante desse dado, o quanto não há de descompasso entre forma e contexto aqui. Em outros termos, devemos nos perguntar se não é possível que o pós-modernismo surja, nesse romance de Noll, com um quê de vanguarda. Se ele não antecipa, assim, uma realidade que seria a nossa apenas um pouco no futuro. Se isso é verdade, entretanto, temos algo bastante único em jogo, já que a própria definição do pós-moderno, para Jameson especialmente, mas também para outros autores, se dá por um contraste com o moderno, esse sim marcado por movimentos de vanguarda. A vanguarda, em certo sentido, não seria mais possível no interior do pós-modernismo.

Nosso contexto, contudo, talvez seja único o suficiente para justificar tal acontecimento estético. O balanço entre a neoliberalização violenta e a existência de uma esquerda forte talvez proporcione uma terra fértil para que surja algo desse tipo. Em certo sentido, assim, o que estaria em jogo seria uma mistura *sui generis* de disforia e euforia, ou, melhor dizendo, uma mistura de uma antecipação dos problemas da realidade neoliberal e de um olhar que ainda enxerga uma possibilidade de futuro diverso. O transbordamento para o surreal, assim, surgiria como uma marca da impossibilidade de resolução da tensão entre essas duas forças. Diante da impossibilidade de dizer se o futuro será bom ou terrível, rompe-se o tecido mesmo da realidade, dando luz a algo que, no todo do mundo capitalista, é, ao mesmo tempo, antecipação do futuro e símbolo do que já é passado. Nesse sentido, talvez ainda exista, em *Harmada*, algo da separação entre signo e referente que Jameson (1997, p. 117) enxerga no modernismo. Ela convive, contudo, com a separação entre significante e significado própria do pós-modernismo. Temos, assim, em síntese, tanto o jogo aleatório dos significantes pós-moderno quanto a força utópica e crítica moderna.

Em outros termos, conseguimos observar uma mistura entre aquela lógica moderna que aponta para o futuro, que como que projeta uma progressão na qual o porvir parece amplo de possibilidades, e a lógica pós-moderna que quase extingue o tempo, fazendo tudo se parecer com um presente eterno e desconectado do passado e do futuro. Ficamos entre o êxtase da invenção e a consciência da falsidade daquilo que se está inventando. Entre a libertação dos padrões sociais e a loucura ou a animalização. Tudo surge sob o signo da contradição. Positivo e negativo no mesmo movimento. Tem-se a força de um orgasmo e, simultaneamente, o tom de um simulacro pornográfico. O corpo é tanto o espaço dos desejos mais

profundos quanto o mero reflexo dos corpos vistos na televisão. Imagem e realidade, sonho e pesadelo.

Vale lembrar, nesse sentido, a leitura que Theodor Adorno faz do Surrealismo. Para o autor, seria um erro ler o movimento a partir do vínculo com os sonhos, como uma espécie de ilustração da teoria freudiana. No lugar disso, deveria-se focalizar seus procedimentos artísticos, que estariam centrados na montagem, na “justaposição descontínua das imagens” (Adorno, 2003, p. 137), que, assim, remeteria, “por meio do espanto, a algo de familiar” (p. 138), algo das experiências infantis. Além disso, se se quisesse superar conceitualmente o Surrealismo, segundo ele, deveria-se retomar não a psicologia, mas sim esses procedimentos.

Ora, se somente se pode comparar com o Surrealismo de fato os dois momentos analisados acima, a justaposição descontínua de imagens parece ser um procedimento presente no livro como um todo. É claro que a montagem é também um procedimento pós-moderno, próprio do jogo aleatório dos significantes de que fala Jameson. Mas, se podemos falar em uma mistura entre padrões modernos e pós-modernos no livro, talvez esse jogo aleatório também apresente algo da montagem nos moldes comentados por Adorno.

Nesse sentido, vale também retomarmos um comentário do autor a respeito da utopia moderna:

O que se experimenta como utopia permanece algo de negativo contra o que existe, embora lhe continue a pertencer. Central nas antinomias actuais é o facto de que a arte deve e pretende ser utopia, e tanto mais decididamente quanto a relação real das funções impede a utopia; e que ela, porém, para não trair a utopia pela aparência e pela consolação, não tem o direito de ser utopia. [Adorno, 1993, p. 45]

A utopia de que fala Adorno é a utopia de um mundo reconciliado, que superou o capitalismo. Ela parece impossível e, simultaneamente, é como que antecipada pelas formas estéticas, ainda que apenas de forma negativa, indiretamente utópica. Parece que temos algo desse nível a operar em *Harmada*. Quando o narrador narra e atua, quando transa na forma de um animal e quando encontra, supostamente, Pedro Harmada, existe uma força utópica presente. O todo do romance é, digamos, distópico, sua narrativa é falhada, cheia de impossibilidades, mas, em alguns momentos, essa tendência distópica é rompida, e justamente seu contrário transparece.

Para seguir com essa leitura, talvez contrariando um pouco o próprio Adorno, mas não tanto, recorro à psicanálise. Por todos os lados, vemos repetições no romance. Frisei, anteriormente, a perna machucada, mas também temos o olho machucado, a bola, que aparece no início e no fim da narrativa, e a criança, que também surge no início e no fim do livro. O ato de deitar na terra também pode ser descrito como uma repetição, ainda que de tipo diverso: é uma repetição ativa por parte do narrador.

Nos detenhamos ao primeiro tipo de repetição. Trata-se, é certo, de uma repetição que fere a realidade, como se algo mais forte que o princípio da lógica estivesse agindo no texto. Não estamos propriamente no nível do sonho, não deixamos de todo os parâmetros do verossimilhante, mas eles são, certamente, tensionados. Aqueles que conhecem a produção de Freud certamente se lembrarão de sua exposição no ensaio intitulado *Além do princípio do prazer* (Freud, 2016, publicado originalmente em 1920), onde o autor formula a ideia de que tenderíamos a repetir situações traumáticas. E se lembrarão, também, da relação simbólica entre a perda dos olhos e a castração (Freud, 2021), relação que, certamente, também pode ser feita com a perda ou a lesão da perna. Juntamente com a aparição das crianças, somos remetidos à cena edípica e, ao mesmo tempo, à tentativa frustrada do narrador de constituir uma família.

A perna machucada, diga-se de passagem, também nos remete à cicatriz de Odisseu, o errante por natureza, que busca retornar para casa. Faz-se relação, assim, também com a busca em falso presente no romance. Busca-se algo sem saber exatamente o quê. Caminha-se sem saber exatamente para onde. O máximo que se consegue encontrar são pontos de chegada mínimos, pequenos momentos de prazer em um todo desprovido de sentido.

A repetição do ato de deitar na lama parece dizer respeito a outra lógica, talvez inversa. Refiro-me, seguindo com Freud, ao “sentimento oceânico” de que fala o autor no ensaio intitulado “O mal-estar na civilização” (Freud, 2010, publicado originalmente em 1929), aquela sensação de eternidade e de união do indivíduo com seu entorno que existe para o bebê lactante e que não se extingue completamente depois desse momento. É claro que, para Freud, a ideia não tem um peso utópico, e que estou modulando-a aqui. Não uso as noções do autor exatamente como ele as usa, mas sim de modo adaptado. Nosso protagonista, ao deitar-se na lama sem roupas, deve estar buscando este sentimento de unidade

perdido, que ele não encontra, por exemplo, na religião, apesar de ela dar as caras no livro. Também é fundamental notar o quanto isso talvez esteja relacionado à sua transformação em animal: ambos os acontecimentos apontam para um retorno a uma forma de vida “primitiva”, ligada a impulsos distanciados do julgamento do Super-eu cultural. A liberdade que, com a civilização e a sublimação dos instintos, diminui, nesses momentos, torna-se novamente ilimitada.

O próprio narrador comenta que ele busca, com o deitar-se na lama, o que ele chama de “placidez”:

eram imagens que sabotaram de alguma forma uma certa, como dizer, placidez, isto, placidez que eu vinha procurando nos últimos meses, depois daquilo que me ocorrera tempos atrás, quando então resolvi explorar esta região aqui à procura disto, disto que acabei de chamar de placidez. [Noll, 2013, p. 16]

Termo que tem por sinônimos “serenidade” e “tranquilidade”, “placidez” é, certamente, uma palavra menos comum e mais rebuscada. Existe quase uma poeticidade aí, como ocorre também com o já mencionado “rutilância”, o que ajuda a construir a imagem mesma daquele sentimento de calma muito específico que o protagonista procura.

Buscando a materialidade por trás desses processos psicanalíticos presentes no romance, não será difícil relacionarmos tanto a compulsão à repetição quanto o tipo bastante particular de perseguição do sentimento oceânico com os processos sociais pós-modernos ou neoliberais. Diante do enfraquecimento e da rapidez de transformação das relações sociais, resultado indireto, como vimos com Harvey (2008), da redução do tempo de giro, tanto a repetição traumática dessa perda quanto a busca compensatória de uma relação globalizante surgem como respostas. Ao mesmo tempo, é interessante notar o quanto parece haver de utópico nesses processos, e o quanto a força do segundo movimento na obra talvez aponte, também utopicamente, para um mundo liberto do trabalho. Em outras palavras, o fato de nosso protagonista não ter um emprego constante, que li, até o momento, disforicamente, como sintoma da crise do mundo do trabalho no capitalismo tardio, também está no romance em chave eufórica, como a utopia do mundo sem trabalho.

Outra formulação utópica certamente encontra-se na cena final de *Harmada*, aquela envolvendo Pedro Harmada, como já mencionei e agora aprofundo. Diante de um mundo cada vez mais inundado por lógicas globais, distanciadas

especialmente do aqui e agora dos indivíduos, um mundo em que, como disse Jameson (1990, p. 349), “a verdade da experiência já não coincide com o lugar em que ela ocorre”, a unidade de um lugar consigo mesmo, com sua história e com sua mitologia traz algo de idealizado. A existência de Pedro Harmada no presente aponta para esse tipo de unidade, ainda que ela somente se dê, como vimos, pela via do absurdo, apontando, assim, para uma impossibilidade de resolução.

A importância desse nome, Pedro Harmada, nos leva ainda a algo fundamental do romance de Noll que ainda não comentei: o fato de que nosso protagonista nunca é nomeado. Em diversos sentidos, esse fato indica que ele não se constitui plenamente como um sujeito. E isso também ocorre tanto no sentido negativo, disfórico, quanto positivo, que tenho chamado, dialogando com Adorno, de utópico. No primeiro sentido, temos uma ideia de falta. O protagonista não consegue chegar a constituir-se como sujeito. Faltam-lhe elementos que se esperaria de um ser humano “normal” para tal. No segundo sentido, temos uma ideia de sobra. Resta no personagem algo que encontraríamos somente no bebê ainda não organizado em torno de um eu auto-idêntico. Resta algo daquele sentimento oceânico comentado anteriormente, de uma identificação do eu com elementos que entendemos como externos a ele. Ele é, em síntese, tanto menos que um eu, que um indivíduo, quanto mais que um eu, dependendo da forma como se observa o todo do livro.

Nesse sentido, se, no protagonista, não encontramos propriamente um eu, não seria disparatado afirmarmos que em Pedro Harmada está um Outro. Não deixa de ser interessante constatar que, no lugar de tornar-se sujeito de seu desejo, o protagonista termina seu percurso com um encontro arrebatador com essa figura que, dentro do romance, tem um papel simbólico e histórico importante, fundamental. Ao mesmo tempo, mantendo a relação com a psicanálise, outro nome para esse final que chamei de surreal seria o psicótico, o delirante. Mais uma vez, retornamos à lógica esquizofrênica, ainda que em um sentido bastante novo e original. Simultaneamente, outra posição que poderia ser definida para Pedro Harmada é a de Real, de trauma não simbolizado, que, justamente por identificar-se como tal, produz repetições. É a simultaneidade dessas duas posições no romance que identifico como disfórica e eufórica, sem uma resolução entre as duas. E a opção pela via da não resolução talvez seja o mais interessante de *Harmada*. Em

*Inferno Provisório*, como veremos, opta-se por resoluções — provisórias e múltiplas, mas resoluções.

A respeito da utopia, podemos, ainda, a fim de afinar a leitura aqui proposta, olhar de forma mais crítica para essa ideia. Para China Miéville (2017), por exemplo, a utopia pode facilmente apresentar-se como parte da ideologia, como discurso utilizado justamente para aprofundar a violência de classe e a destruição do mundo. Um exemplo muito significativo dado pelo autor é a “Força Verde” que expulsa o povo Guarani da floresta em nome de um projeto de ação climática financiado pela Chevron, General Motors e American Electric Power. Outro exemplo é como o pensamento ecológico pode levar a um malthusianismo truculento. O autor chega até mesmo a afirmar que não podemos pensar a utopia, que só poderíamos pensá-la colocando-a em prática. Algo similar ao que diz Günther Anders (2013) a respeito dos “utopistas invertidos”: não seríamos mais, a partir da realidade da bomba atômica, capazes de pensar a realidade que produzimos.

Concordo com a ideia de que a utopia pode servir à ideologia. Quanto à impossibilidade de pensar a utopia, creio se tratar de um exagero teórico. Talvez no que diz respeito à bomba atômica, isso seja verdade. Trata-se de algo de proporções tão enormes que não conseguimos conceber. Mas será que isso pode ser expandido indeterminadamente? Não estaríamos ignorando ou olhando enviesadamente para múltiplas formas de expressão, estética ou não? É verdade que nosso pensamento pode estar tão colonizado pela totalidade existente que pode ser difícil sequer imaginar algo radicalmente diferente, mas isso significa que não podemos tentar? Não seria a própria crítica a essa totalidade uma forma de utopia? Não seria a arte em geral, por envolver mundos outros, uma forma de utopia? Defendo, na verdade, que Marx foi o maior utópico que já tivemos, por sua crítica radical às lógicas operantes na sociedade capitalista. Sua obra projeta, mesmo que de modo indireto, um outro mundo possível. O mesmo ocorre com Adorno, crítico radical da indústria cultural e da administração do mundo pela forma mercadoria. Existe, talvez, uma ligação íntima entre a distopia e a utopia, entre o friso do absurdo de nossa condição e o imaginar que uma realidade melhor é possível. No terreno da arte, é difícil não ver os movimentos de vanguarda, as experimentações estéticas, por exemplo, como um tipo de projeto utópico. A utopia é algo muito mais amplo do que pode, a princípio, parecer. Trata-se, defendo, de algo fundamental para o pensamento materialista. Devemos tomar cuidado para que nossas utopias não

sejam ideológicas, mas sim justamente uma crítica da ideologia, mas pensar utopicamente é importante. Afinal, é verdade o que Miéville diz aqui: “Má esperança e desespero ruim são mutuamente constitutivos” (MIÉVILLE, 2017). O privilégio que ele dá à utopia é, ele mesmo, ideológico, pois tanto utopia quanto distopia podem ser utilizados conservadora ou progressivamente.

Resta nos perguntarmos se o uso da utopia e da distopia em *Harmada* é conservador ou progressista. Universo fortemente rebaixado, esvaziamento da forma romanesca, ausência fundamental de sentido, desconexão entre o ser e o mundo e até mesmo entre o ser e o próprio ser, ubiquidade da atuação, da falsidade e da provisoriedade: tudo isso pode ser visto como elementos distópicos no romance. Radicaliza-se a lógica da totalidade social contemporânea, o que acaba por revelá-la no seu íntimo. A princípio, assim, algo fundamentalmente anti-ideológico. Quanto à utopia, temos o êxtase da atuação e da mentira, que se combinam com certa agonia, a libertação dos sentidos e a posição de Pedro Harmada. Especialmente no caso da atuação, seria possível argumentar que temos algo conservador, que transforma a lógica dos tempos em algo eufórico, mesmo que apenas parcialmente. Pelo que venho argumentando, entretanto, o que é fundamental no livro é justamente a combinação de distopia e utopia. Nenhuma das duas opções parece possível isoladamente. E essa lógica, como tenho tentado apontar, encontra elementos que a fundamentam na realidade social. Nesse sentido, a combinação feita pelo romance é não ideológica, progressista. A escolha por uma coisa em detrimento da outra é que seria regressiva nesse caso, nublando as possibilidades e impossibilidades da realidade. Trata-se, em certo sentido, de um movimento dialético, que combina o que precisa ser combinado, criando um composto complexo e intrincado.

É claro que um pouco do que explico, aqui, a partir do contexto histórico de publicação do livro em parte poderia ser explicado pela própria posição de João Gilberto Noll no mercado literário brasileiro. Muito bem estabelecido que estava em 1993, o autor gozava de uma liberdade que certamente vemos expressa no livro. Isso pode, inclusive, explicar um pouco das diferenças entre o romance de Noll e aquele de Ruffato. Entretanto, creio que essa explicação não exclua a outra, que venho privilegiando. Por um lado, é claro que a posição de um autor (tanto no mercado quanto a de classe) tem suas implicações; por outro, essas implicações estão necessariamente subordinadas àquelas da realidade histórica mais ampla.

Podemos, contudo, também tirar uma reflexão diversa desse fato. Noll gozava de liberdade considerável no mercado editorial e, mesmo assim, o produto dessa liberdade não consegue se dar como uma obra completamente eufórica e nem, por outro lado, como uma obra completamente disfórica. É possível que fosse, inclusive, desejo do autor, inicialmente, seguir uma dessas vias, mas o romance acontece de outra forma, em uma mistura *sui generis* desses dois estados que desemboca em um surrealismo um tanto “torto” e inesperado.

Mais uma volta no parafuso, entretanto, e poderia-se dizer que a liberdade do autor explica a publicação de um romance “torto” como é *Harmada*. É verdade que, fosse o autor alguém com uma posição menos sólida, talvez um romance tão *sui generis* e com uma resolução tão curiosa não fosse visto como passível de publicação. Aceito essa leitura, mas, novamente, ela não exclui a outra explicação, a histórica, mas apenas deve ser combinada a ela a fim de chegarmos a uma interpretação mais completa.

Em resumo, assim, temos que *Harmada* pode ser lido como um romance bastante pós-moderno. Até mais pós-moderno do que seu contexto social, a princípio, justificaria. Por isso, ele acaba desembocando em uma convivência bastante peculiar de pós-modernismo e utopia, pós-modernismo e vanguarda, fato que “se resolve” sem se resolver, deixando em suspenso as tensões ao transbordar para um surrealismo embotado. Observando com mais calma seu contexto, contudo, a motivação vem à tona: a combinação de início de neoliberalismo e esquerda forte dá as bases para a mistura de disforia e euforia, de lógicas modernas e pós-modernas.

## 2.5. MÍNIMOS, MÚLTIPLOS, COMUNS: BREVE EXCURSO PELA NARRATIVA CURTA

Chamo de excursão a presente seção e numero-a com um “2,5” pois a proposta não é exatamente a de uma leitura exaustiva, com o mesmo fôlego da anterior, de *Harmada*, ou da posterior, de *Inferno Provisório*. Ela vem, além disso, no sentido de complementar a análise de *Harmada*. Trata-se de algo mais ensaístico, buscando-se testar a validade do que venho observando para além do romance em específico, além de ampliar as ideias a partir da matéria dos microcontos de Noll.

As narrativas curtas presentes em *Mínimos, Múltiplos, Comuns* foram publicadas originalmente na *Folha de S. Paulo* entre agosto de 1998 e dezembro de 2001, com a proposta de serem textos com, no máximo, 130 palavras. Se, por um lado, Wagner Carelli (Noll, 2015, pp. 21-5) está correto ao acentuar o caráter de totalidade do conjunto de textos, do livro, é certo que ele também exagera e reifica um pouco as coisas. Poderíamos até mesmo contrapor a esse dado da totalidade o fato de os “romances mínimos” de Noll parecerem, em algum nível, resistir à leitura corrida, um após o outro. Eles não só pedem a releitura, mas, sugestivos e intrincados que tendem a ser, solicitam o tempo da reflexão. O fato de terem sido publicados separadamente e de serem narrativas fechadas certamente contribui com essa interpretação, que dá mais peso ao caráter de totalidade dos textos em separado. Esse fato contribui, certamente, com a possibilidade de se destacar narrativas para uma análise cerrada, como farei a seguir, ao mesmo tempo em que o caráter de totalidade do livro possibilita que essa análise cerrada possa dizer algo também sobre o conjunto, sobre o livro como um todo.

Falarei em maior profundidade a respeito da significação das narrativas curtas e sua relação com a dificuldade (não impossibilidade, é claro) de se produzir romances em sua forma clássica no interior do processo de neoliberalização no capítulo sobre *Inferno Provisório*, mas já adianto que o mesmo vale para *Mínimos, múltiplos comuns*. Vamos além aqui, contudo, visto que não temos o mesmo fôlego da construção realista proposta por Ruffato, nem a mesma continuidade entre narrativas, com a reaparição de personagens e lugares.

Os personagens de Noll, a propósito, raramente têm nome, e a curteza dos “contos” sequer proporciona o tempo para que se constituam como pessoas completas. Temos, na verdade, alguma proximidade com a tessitura dos sonhos,

que apenas delineiam os contornos de pessoas e coisas, mais indicando do que propriamente construindo-os em sua totalidade. Assim como os sonhos, também, as narrativas têm algo de pequenos flashes, algo, nesse sentido, que os aproxima mais do instantâneo da fotografia que de filmes.

Algo de urgente também é próprio da narrativa curta, como veremos com as situações-limite de Ruffato, e aqui isso é radicalizado. Ao mesmo tempo, Noll não faz, de modo geral, escolhas óbvias. Não temos somente um compilado de pequenos choques, como poderia facilmente ser o caso. A violência dá as caras, assim como as grandes viradas narrativas, mas a urgência não toma propriamente a forma do golpe fácil, que renderia, por isso, poucos e rasos comentários.

Começemos, enfim, nossa análise das narrativas. Foram escolhidas cinco que parecem especialmente interessantes e significativas. E, como se tratam de pequenos textos, citarei-os em sua totalidade, antes de cada comentário. Começemos com “Ardor”:

Todos corriam para o lugar do acidente. Havia um grito no meio da fumaça. Todos pela rua em direção ao ponto daquilo que ninguém queria perder. Ofegantes e famintos para descobrir se havia culpado ou se tinha sido só o acaso o detonador de tudo. Pois eu estava ali, criança, mirrado entre adultos, sem enxergar nada do ocorrido. No meio de um vozerio ingrato, de exclamações confusas. Sem conseguir ver nem entender coisa nenhuma. Me vazei do ambiente, a esmo. Aproveitando para me liberar dos clamores daquela freguesia. Fumando meu primeiro cigarro, agachado entre as ramagens do parque Farroupilha. Me atrapalhando, engasgando com a brasa na língua. A incandescência logo esfriando no trajeto pelo esôfago. Em segundos, a ardência já bem apagada na lembrança. [Noll, 2015, p. 97]

Um acidente é vivenciado ainda na infância e narrado em primeira pessoa pelo protagonista da narrativa, mais a partir da reação dos adultos ao acontecimento do que propriamente pelo acontecimento em si. Também por conta da reação dos adultos, ele consegue sair “de cantinho” e fumar seu primeiro cigarro no parque Farroupilha, em Porto Alegre.

A referência a um espaço da cidade de Porto Alegre não se limita a este microconto em específico, sendo algo comum no livro. Ao mesmo tempo, também temos referências constantes a outros lugares do mundo, inclusive com a aparição de personagens que não são brasileiros. Neste caso, contudo, estamos em Porto Alegre.

Aparentemente sem conexão entre si, o acidente e o cigarro se misturam a partir da repetição da fumaça. Pode-se facilmente dizer que o ato de fumar aparece

como figuração do amadurecimento, e, dada a relação estabelecida a partir da fumaça, também o acidente se relaciona com esse momento. Aproveitar-se do acidente para fumar, em outras palavras, aparece como momento de transição, como divisor de águas, e algo do acidente é carregado para o ato de fumar. Se os textos do livro podem ser chamados de “romances mínimos”, este talvez possa ser caracterizado como um mínimo romance de formação.

Como um poema, essa narrativa (também outras, mas não todas do livro) se aproveita dos sons da língua para a criação de sentidos, ainda que de forma bastante sutil. Podendo facilmente passar despercebida, a seleção de palavras constrói a cena também pela escolha sonora. (Assumo, nesse caso, inclusive, o risco da superinterpretação, dada a sutileza da coisa, mas, mesmo que não seja intencional, isso está na forma, pode ser apontado e contribui com a significação do texto.) “Havia um grito no meio da fumaça”: com a força da plosiva e do tepe, “grito” se destaca entre nasais e fricativas, como o próprio grito se destaca no meio da fumaça. “Engasgando com a brasa na língua”: as plosivas velares reproduzem o engasgo, enquanto que a plosiva bilabial, o tepe e a fricativa alveolar vozeada em “brasa” contrastam com a liquidez do “l” em “língua”.

No centro de tudo na narrativa, está a espetacularização, digamos, de um acontecimento violento e traumático. E isso não ocorre com a mediação da televisão, por exemplo, como poderia ser o caso, mas na realidade de fato, no cotidiano. O real violento se transforma em imagem, e isso aparece como elemento central da formação do protagonista, que relembra a cena presumivelmente já na vida adulta.

Ora, violência espetacularizada não deixa de ser uma boa síntese para o neoliberalismo ou para a pós-modernidade. Por um lado, temos a erosão da solidariedade de classe, que faz com que os laços sociais positivos se enfraqueçam; por outro lado, o jogo de imagens no qual a aparência solapa a realidade também se coloca. E isso dá não só em exploração de classe naturalizada, em si algo que pode ser caracterizado como violento em alguns sentidos, mas também em violência pura e simples, como indica Robert Kurz (2002), por exemplo, em sua leitura dos massacres em escolas como acontecimentos típicos dos tempos pós-modernos, fruto indireto da concorrência generalizada. Não temos apenas um mínimo romance de formação, assim, mas um mínimo romance de formação pós-moderno. Uma forma de relação social tipicamente pós-moderna se apresenta para o protagonista

na infância, que começa a internalizá-la, processo representado pelo ato de fumar o cigarro.

O termo “ardor”, que dá título à narrativa, inclusive, é um termo bastante ambíguo. Lembra queimação e ardência, mas também desejo. Pode referir-se, assim, tanto àquele que queima quanto àquele que se deleita com o espetáculo do acidente ou ao menino que fuma.

Ao mesmo tempo, a já comentada não aderência do livro ao choque torna mais interessante a narração desse momento de violência espetacularizada. O foco na infância, em alguém que ainda está internalizando a lógica social, proporciona distanciamento. Olhamos para a situação parcialmente de dentro e parcialmente de fora, em posição limiar. Que o acontecimento violento não seja narrado em si mesmo é, certamente, algo digno de nota. Ele acontece “na sala ao lado”, digamos.

E não seria, afinal, essa a única forma “correta” de narrar um acontecimento violento, como uma presença ausente? Falando da violência, Slavoj Žižek (2014) chama atenção para o quanto se espera certa incoerência na narração do trauma pela pessoa traumatizada. Na ausência dessa incoerência, tenderíamos a desconfiar da veracidade dessa narração. Algo similar talvez esteja presente aqui: para representar a violência, o narrador precisa prescindir da narração realista da violência. O que, diante da espetacularização dessa violência, não deixa de ser um movimento radicalmente inverso, que contrasta com o que se passa. Nesse sentido, o ato de fumar o cigarro talvez também possa ser entendido de modo diverso, justamente como uma espécie de paródia da ação do restante dos personagens. Enquanto todos correm para ver o espetáculo violento, o protagonista pára, fuma e pensa sobre as coisas.

Desse modo, enfim, parece que temos, nessa narrativa, algo um tanto parecido com o que vimos em *Harmada*, apesar de as coisas estarem um tanto diluídas: os problemas dos tempos se colocam, mas outro tipo de perspectiva ainda parece possível. A regra figura a partir da violência espetacularizada, mas, mesmo que apenas na infância, ou no tempo limiar da adolescência, ainda se pode encarar o acontecimento de outro modo. Ainda se pode parar e pensar, enquanto os outros se deleitam com a violência — algo em si mesmo violento.

Vale destacar, ainda, que não temos aqui a poetização difusa e excêntrica de *Harmada*, mas uma poetização concentrada, que forma uma unidade perfeita. Existe uma força da narrativa curta, sintética e cuidadosa com as sonoridades da língua

que não existe ou que existe de forma diversa no romance estranho de Noll. Existe, também, uma espécie de coerência que está ausente em *Harmada*, marcado, como vimos, por uma proliferação de encontros que não enchem mais. Aqui as bifurcações são poucas, mas importam e constroem um todo coeso e consistente, que não deixa de lembrar um poema de fato.

Observemos, a seguir, “Idílio”:

À beira da calçada, pensava se valeria mesmo a pena fazer a última visita a um amigo sem memória. Chovia. Os carros passavam e lhe mandavam lama — rajadas de humilhação que lhe faziam bem, como se assim pudesse se imolar um pouco para o amigo que nem o reconhecia mais. Esse homem à beira da calçada ia mudar de país. Em palpitação caminharia pela passarela que conduz ao avião e só sairia dele na cidade coberta de neve. Todo molhado, resolveu ver o amigo. Este abriu os olhos, ensaiou algo feito um sorriso. A enfermeira disse que ele voltaria à tona, sim. E afastou-se. O homem que ia embora para o frio desamarrou-o das grades do leito, deixou-o nu, ele próprio despiu-se. Deitou-se ao lado. Perdeu também a consciência — e o voo, a viagem... [Noll, 2015, p. 129]

A viagem para fora, provavelmente, do Brasil, e para um lugar com neve, marcando uma diferença radical com nosso país, interrompida pela queda do personagem em um estado de inconsciência, como seu amigo. Duas situações muito diversas se colocam como possíveis, mas ambas distanciadas do cotidiano do cidadão brasileiro comum: a mudança para o exterior e a perda de contato com a realidade. As duas marcam uma desconexão com o lugar onde se está, seja por uma via socialmente aceita como normal ou não.

A situação de liminaridade, inclusive, está posta desde a posição do protagonista ao caminhar, “à beira da calçada”, elemento que inicia a narrativa. Ele está, em outras palavras, entre a rua e a calçada, entre o Brasil e o estrangeiro, entre a consciência e a inconsciência. O mesmo se repete, antecipatoriamente, com a passarela que conduz ao avião, lugar onde ele caminha “em palpitação”.

A relação do sujeito com o espaço se dá pelo tato, seja no caso da neve, da água ou da lama. Neve e lama parecem estar em extremos opostos, uma representando o desejo da vida no exterior, a outra, a humilhação através da qual o personagem imola-se para seu amigo. “Imolar”, inclusive, é um termo um tanto curioso. Lembra o sacrifício e, de algum modo, antecipa a situação final do protagonista. Voltar “à tona” é também uma construção linguística curiosa. Lembra a imersão na água, dentro da qual se vai do fundo à superfície, ou algo similar. Traz, mais uma vez, uma experiência tátil, ainda que metaforicamente.

Com a nudez ao final, o domínio do tátil retorna, e, ao mesmo tempo, contrasta com o que vinha ocorrendo até então, já que agora não há mais a roupa separando o indivíduo do seu entorno, nem, tampouco, as amarras que o prenderiam à cama — que tem “grades”, lembrando, assim, uma prisão. A situação de estar nu no hospital, inclusive, não deixa de remeter à infância, e, mais especificamente, ao nascimento. Trata-se de um renascimento, talvez. E um renascimento compartilhado, como em um estranho berçário de adultos.

A relação que o protagonista tem ao início do microconto, que talvez poderia ser algo a prendê-lo ao país, está fragilizada, quase desfeita, apesar da possibilidade de que o amigo volte ao normal. Ao final, algo quase sobrenatural se dá, e a relação recebe nova vitalidade. A situação de amizade com alguém que não lembra de você, diga-se de passagem, certamente é uma boa imagem literária da já comentada situação pós-moderna dos laços sociais frágeis. E o final da narrativa parece apontar, utopicamente, para uma religação com o outro, ainda que a partir de uma desconexão do mundo. Existe uma ambiguidade aí, uma posição que é, simultaneamente, de conexão profunda e de desligamento total. Uma posição que não deixa de remeter àquela do indivíduo que se desfaz na massa, para lembrar a análise que Walter Benjamin (1994) faz de Baudelaire: existe um rebaixamento, um apagamento de si, mas também algo que lembra o alto da droga, uma espécie de êxtase de experimentar a posição da mercadoria.

O nó central do texto parece estar no ato de perder a consciência em si: o protagonista deseja a inconsciência ou simplesmente não pode evitá-la? A impossibilidade de responder a essa pergunta mantém em suspenso a conclusão da narrativa. E o sorriso do amigo do protagonista somente aprofunda isso, já que fica entre a expressão de felicidade e o signo de reconhecimento, entre a alegria de estar fora do mundo e a demonstração de que ainda está conectado a ele em algum nível. O título, “Idílio”, também ajuda a manter essa dúvida, uma vez que ele pode se referir tanto ao lugar de destino frustrado do protagonista, onde há neve, quanto à situação em que os dois acabam ao final, ambos nus. O termo é plurívoco o suficiente para dizer respeito, em primeiro lugar, a um texto curto qualquer; em segundo lugar, a um texto bucólico ou utópico; e, em terceiro lugar, a uma relação íntima entre duas pessoas. E também não sabemos se se trata de um título “sincero”, digamos, ou irônico, dado que não sabemos se a situação deles está sendo encarada como desejável na perspectiva de nosso protagonista ou não.

Sendo a situação desejada ou indesejada, contudo, desbancamos em algum nível para o surreal ou para o fantástico — ou porque estamos diante de uma doença mental contagiosa ou porque o protagonista pode escolher perder a consciência. Lembrando que estivemos, com *Harmada*, próximos do surreal, sem desbancar propriamente para esse campo a não ser em momentos-limite, essa situação se torna especialmente interessante.

Vejamos como se dão as coisas em “Sítio”:

Quando ele termina de consertar o abajur, desponta entre os dois uma breve hesitação, dessas sem tempo de se formar com nitidez. Ele vai à janela, como se verificasse um latido. Ela se aproxima dos livros, alisa uma lombada. Quer povoar a cabeça com alguma coisa que sempre apenas se avizinha, tarda. Despedem-se. E saem. Ela, pela porta da frente. Ele, pela da cozinha. Caseiro do sítio, vai para o canil dar banho nos cães. Ela entra no escritório uma hora depois, meio aflita. Liga para lá. Pergunta se não esqueceu os documentos na varanda. Ele tira a identidade dela do bolso. Responde que vai ver. Cava um buraco. Enterra os documentos, um a um. Ela espera. Um avião passa baixo, estremece as vidraças. Ela espera, ainda. Sente um calafrio, a cega necessidade de fugir. [Noll, 2015, p. 139]

Começamos com uma “breve hesitação”, algo quase imperceptível, e terminamos com uma incógnita, um acontecimento com grande significado, mas pouca explicação. Temos “ele” e temos “ela”, indivíduos inespecíficos que vão, aos poucos, tomando alguma forma. De início, contudo, tendemos a imaginar que pode se tratar de um casal, ou, talvez, de candidatos a um futuro casal.

Ele vai à janela, “como se verificasse um latido”: não temos, assim, um latido de fato, temos um latido fantasma, a impressão da reação a um latido, que, na verdade, é outra coisa, não se sabe exatamente o que. Ela “quer povoar a cabeça com alguma coisa que sempre apenas se avizinha, tarda”. Mais uma vez, temos algo vago, que não se sabe o que é, mas já temos uma especificidade um pouco maior, pois sabemos que ela quer alguma coisa que não consegue. Não quer, porém, uma coisa ou mesmo um acontecimento, mas apenas um pensamento, como se tivesse uma vontade que não consegue colocar em palavras.

Cada um sai por uma porta e, enfim, ficamos sabendo quem são essas pessoas. Ele é um caseiro do sítio, ela, provavelmente, a dona do lugar. Ele vai para o canil dar banho nos cães. Se, antes, tínhamos um cachorro fantasma, que não existia de fato, agora sim temos cachorros de verdade. E para além das posições sociais dos dois, temos também um padrão relacionado a essas posições: ele se

relaciona com o abajur, com a rua, com a porta dos fundos e com os cães; ela, com os livros, a porta da frente e o escritório.

Com os documentos, o verdadeiro acontecimento central do microconto se coloca: ela os busca, ele os esconde. E esconde fazendo um buraco na terra, como um cão. A imagem do animal caminha da referência distante e irreal para a presença real e, enfim, a metáfora que diz algo íntimo sobre “ele”, e, indiretamente, sobre sua relação com “ela”.

Antes, tínhamos a proximidade com algum estranhamento difícil de explicar; agora, temos a distância que permite a dissimulação e o engano. Como se trata da identidade dela, estamos lidando com sua individualidade, com quem ela é, ou, no mínimo, parece ser para o mundo. E ele esconde a identidade, embotando, portanto, essa relação entre a individualidade dela e o mundo, ao menos parcial e provisoriamente.

O avião que passa baixo e causa tremor nas vidraças remete à viagem, o que se confirma pelo calafrio que ela sente e, finalmente, pela menção direta à sua necessidade de fugir. Essa viagem surge como uma espécie de desejo avassalador, que causa um estremeamento não só na personagem, mas no seu mundo de modo literal. Como o protagonista de “Idílio”, ela sente necessidade de deixar o lugar onde está, e uma necessidade profunda, incontornável, que está sendo encarada como uma fuga.

A ausência dos documentos prejudica essa viagem, e imaginamos que possa ser isso que “ele” quer, ainda que não saibamos propriamente por que. Simultaneamente, o sumiço parcial e momentâneo da identidade como que duplica a viagem, providenciando uma espécie de fuga do mundo, ainda que indesejada. Indesejada e desejada ao mesmo tempo, talvez. Trata-se, provavelmente, de uma versão mais realista e verossimilhante da inconsciência de “Idílio”.

Com o enterrar dos documentos, ainda, é possível ler uma espécie de vingança de classe. Não ficaria de graça, assim, a aproximação do personagem de um cão: existe alguma violência aí, e ela é dirigida à empregadora. Ao mesmo tempo, é significativo que o “troco” não venha na forma da participação em um movimento proletário organizado, mas de uma retaliação ínfima e meramente simbólica.

Estamos, assim, em um mundo de ações reduzidas, propriamente neoliberal. Uma personagem quer fugir e não consegue. Outro, recorre a uma desforra

mesquinha. Trata-se de um universo de fundo falso similar ao de *Harmada*. Não parece haver saída para ninguém, sendo os únicos pontos de fuga uma pequena vingança, facilmente desfeita, e uma conseqüente desconexão simbólica da realidade, também facilmente desfeita e que daria, enfim, na tal fuga que a personagem tanto almeja, essa sim uma saída um pouco maior, ainda que também limitada ao universo privado.

Analisemos, agora, “Astúcia”:

Na feira ele não viu as frutas. No largo em frente inauguravam a estátua da bailarina. Um homem pedia, apontando para o bronze, que não esquecessem sua “lição alada”. Ele vinha à margem das compras. Da feira lhe ficara apenas uma sacola de palha, alguém soltando efusivo o preço das bananas a quem precisasse de “potássio para dar adeus às cãibras”... Ele entrara no círculo dos adoradores da diva. Certa mulher parecia uma irmã da homenageada: olhava dolorida o canteiro de violetas com cara de recém-plantadas. Ele poderia fazer da manhã o que quisesse. Mas tudo lhe parecia bem naquela roda. Bastava ficar ao sol, junto da espécie de seita, sem o vislumbre de um programa que a pudesse manter ali nem por mais dez, 15 minutos... [Noll, 2015, p. 249]

Em terceira pessoa, a narrativa nos fala do envolvimento do protagonista na observação da estátua de uma bailarina. Temos a feira, espaço cotidiano de compra e venda menos prestigioso que um shopping, por exemplo, de onde surge um resquício de fala: “potássio para dar adeus às cãibras”. A esse resquício, com um quê de discurso de autoridade reformulado na linguagem popular visando a venda, contrapõe-se outro pedaço de fala, que menciona a “lição alada” da bailarina. Há algo de poético aí, ou de pseudo-poético, talvez. Uma tentativa de produzir algo poético que não alcança um sucesso completo e acaba um tanto inferior, marcada como está por uma espécie de hiper-correção, com termos mais rebuscados do que seria propício.

Não temos, assim, digamos, um discurso completo ao qual poderíamos nos segurar. Temos restos de discursos, discursos parciais e incompletos. O discurso parcial que diz respeito à bailarina, contudo, tem poder de seduzir o protagonista e de dar força de giro ao texto. A repetição do “I”, inclusive, empresta vigor ao pequeno texto, que acaba por contrastar com a ausência de cuidado maior com os sons da fala do vendedor de bananas, que inclui termos que soam mal aos nossos ouvidos, como “potássio” e “cãibras”, duas paroxítonas com origens que não estão no latim nem no grego.

Temos uma espécie de jogo de duplos aí, com as duas falas que tentam convencer o ouvinte e tomar sua atenção. “Atenção”, a propósito, é um termo importante aqui. Em tempos pós-modernos, a atenção se torna uma forma de extrair lucro dos sujeitos mesmo no que seria, a princípio, seu tempo de ócio, de não-trabalho, e tudo se transforma numa espécie de espetáculo, como formulou Debord (1997). Talvez seja disso que se trata aqui: dois espetáculos concorrentes. E o da bailarina vence o mais trivial, do pregão de rua improvisado e um tanto mal concebido.

Com a mulher que “parecia uma irmã da homenageada”, também temos uma espécie de duplicação, mas de outro gênero. A realidade duplica a arte, provendo a tudo um ar onírico, surreal. A tessitura do real da diegese se mostra, mais uma vez, própria dos tempos do espetáculo. Simultaneamente, prejudica-se a singularidade da estátua, já que ela deixa de ser única, e dá-se a ela um poder quase místico, como se ela transformasse o mundo ao seu redor, e tudo fosse, aos poucos, tomando suas feições.

O que coloca a narrativa em movimento, estando em seu centro, parece ser justamente a força desse espetáculo específico que é a exposição da bailarina. O ajuntamento efêmero de pessoas em torno da obra de arte aparece com uma vitalidade rara, que fisga o protagonista. É como se, momentaneamente, uma ligação íntima se desse entre ele e as pessoas no seu entorno, e a partir de um objeto que está entre o artístico e o oficial, entre o elevado e o rebaixado. Em um ínfimo instante, uma conexão profunda com o outro se torna possível.

“Astúcia”, termo que nomeia o microconto, é tão rico em sentidos quanto os títulos anteriores. Remete tanto à capacidade de enganar alguém quanto à de não se deixar enganar pelos outros. O protagonista, assim, talvez não esteja se deixando enganar pelo vendedor de bananas enquanto, simultaneamente, deixa-se enganar pelo anunciante da estátua. Ou, por outro lado, é possível que ele saiba que está sendo enganado e, mesmo assim, goze a situação em que se encontra. Finge ser enganado, ou deixa-se, por gosto, enganar.

Pode ser, assim, que estejamos diante de alguém que sabe da falsidade da situação em que se encontra, mas que, mesmo assim, encontra uma possibilidade de desfrutar profundamente das coisas. Mais uma vez, temos uma situação ambígua em jogo. “O mentiroso mentiu para si mesmo”, para retomar Debord (1997, p. 13). Estamos em um mundo de coisas não-vivas, mas sabemos disso. Não há nada

escondido, ou, melhor dizendo, as coisas estão e não estão escondidas. E gozamos de nossa situação, mesmo que, no fundo, ela seja terrível, um beco sem saída. Noll formula literariamente essa situação de forma bastante complexa e intrincada.

Vejamos, por fim, como as coisas se dão em “Marilyn no inferno”:

Ele caminhava por uma avenida de Los Angeles, fazendo hora. Aliás, tem ocupado o tempo só buscando fazer hora. Veio de muito longe para um compromisso. Mas, até agora, a estada não passa de uma introdução fantasma. Se vê de repente numa espécie de pátio entre edifícios. “Não é um cemitério nanico?” Acreditem: ali, a minúscula sepultura de Marilyn Monroe! Ele toca. Aturdido, pede intercessão à lápide: “Que o encontro aconteça logo!” Para poder voltar sem tardança a este ponto, aqui. Este, onde ele tira o sapato farejando chuva. Este momento, onde poderá ficar, assim... [Noll, 2015, p. 257]

No lugar da Porto Alegre de “Ardor” e dos espaços inespecíficos de “Idílio” e “Astúcia”, agora temos a cidade americana de Los Angeles. O protagonista está lá a trabalho mas, curiosamente, encontra-se em um tempo limiar entre o trabalho e o ócio, sintetizado na “introdução fantasma” mencionada, mas ainda mais indefinida, já que é posterior a ela.

O espaço é não só urbano, mas “hiper-urbano”, digamos. E Los Angeles surge diretamente relacionada aos símbolos de Hollywood, mais especificamente à estrela Marilyn Monroe, que vem, pelo nome, com uma força de nasais e de erros retroflexos. Trata-se de uma das pessoas da indústria do entretenimento cuja imagem ficou mais conhecida e repetida ao redor do mundo. Mais uma vez, assim, estamos lidando com a imagem e com o espetáculo, e de uma forma radicalizada.

Curiosamente, contudo, não estamos diante da imagem vivificada de um artista, mas justamente de uma lápide, símbolo de sua morte. Da “introdução fantasma” passamos à imagem fantasmática de fato. O título da narrativa, inclusive, remete ao de um filme de terror.

Talvez pudéssemos falar em um incômodo freudiano agindo aqui, não se aproximasse o texto tanto de um fascínio curioso com o local que está em seu centro. Interessante, também, o quanto a imagem fantasmagórica diz menos respeito aos resquícios animistas da infância, com os duplos e as fantasias de onipotência, e mais à indústria cultural. Jameson (1997) já falara na colonização do inconsciente no capitalismo tardio, e parece que estamos diante de algo nesse sentido. No lugar do incômodo como analisado por Freud, então, temos uma espécie

de incômodo mediatizado e rebaixado, já desprovido do choque e envolto, no lugar disso, em uma aura de mercadoria.<sup>11</sup>

Não se trata de qualquer mercadoria, contudo, mas de uma espécie de mercadoria suprema, dotada, ao que parece, de poderes mágicos — ao menos é o que pensa nosso protagonista. Retornando a Benjamin e às massas, lembremos o que autor diz sobre a relação de Victor Hugo com as sessões espíritas:

O contato com o mundo dos espíritos que, sabidamente, atuou em Jersey com igual profundidade sobre sua vida e sobre sua obra, era, antes de tudo, e por mais estranho que possa parecer, o contato com as massas, que, sem dúvida, faltava ao poeta no exílio. Pois a massa é o modo de existir no mundo dos espíritos. [Benjamin, 1994, p. 59]

A transformação do sujeito em mero número, que o aproxima da mercadoria no interior da massa, aparece, aqui, como algo literalmente fantasmagórico. O fantasma, assim, pode ser relacionado ao processo de reificação. Ele pode remeter ao processo através do qual os sujeitos se transformam em imagens de si mesmos, processo esse que é intensificado na pós-modernidade. Parece ser disso que se trata aqui.

É importante o dado de que o protagonista da história quer voltar ao local da lápide, e que ele tira os sapatos “farejando chuva”. Não é, certamente, por acaso que “farejando” nos remete às ações de um animal. Estamos diante de um processo de animalização, e que, também não por acaso, lembra o que ocorre em *Harmada*, seja com o ato de se lambuzar de lama, seja com a transformação factual do personagem principal em uma fera.

A narrativa faz, assim, de um elemento do mundo pós-moderno o seu inverso. De um clichê da sociedade de consumo, passamos a uma relação de libertação dos sentidos e dos instintos mais atávicos do ser humano. Fica, aqui, contudo, a dúvida

---

<sup>11</sup> Um ponto de comparação interessante nesse caso é o romance *Barba Ensopada de Sangue*, de 2012. Menos bem acabado formalmente que as formas em análise aqui, ele parece ter sido construído sobre algo que chamaria de um *incômodo ameno*. O grosso do romance constitui-se de um cotidiano embebido em um sentimento permanente de mistério. Mas, mesmo quando não há o mistério propriamente dito, as descrições se revestem de um tom curioso, pouco afim à regularidade, dada a condição do protagonista de não conseguir reconhecer rostos (prosopagnosia) e o fato de ele estar em uma cidade litorânea fora do período de veraneio. Mais que um cotidiano sério como aquele que interessou Franco Moretti (2003), estamos diante de algo próximo do dia-a-dia desconfortável e cheio de “coincidências” que encontraríamos em um filme de terror dos anos 1990 ou 2000. Mantêm-se o enchimento e o cotidiano, mas divorciados do sério. Temos, assim, um estranhamento que parece produzir um novo tipo de prazer narrativo, não mais compatível com a regularidade da vida burguesa oitocentista, mas com o mundo financeirizado e em processo de uberização dos anos 2010.

se ainda se trata de uma utopia, como no romance analisado, ou se, no lugar disso, temos um mero gozo com o que ainda se pode gozar. Retomando a figura do trapeiro, talvez estejamos diante de um aproveitamento dos restos do mundo da imagem. Apesar de tudo, o sujeito ainda goza, por menor que seja seu espaço para tal. Mas não goza de modo alienado, negando a realidade negativa, mas apesar dessa realidade.

Vimos, assim, com os microcontos de *Mínimos, Múltiplos, Comuns*, algo similar ao que vimos com *Harmada*, romance de cinco anos antes. Os universos narrativos giram, em boa medida, em falso, mas, ao mesmo tempo, parece haver uma pequena saída utópica, seja na forma de um distanciamento do mundo rebaixado, de uma conexão íntima com outras pessoas ou de uma libertação dos sentidos. Essa utopia, contudo, parece menor que a do romance. Ela vem menos na forma de uma emancipação do mundo dado e mais na forma diminuída de um prazer possível. Goza-se, por vezes, apesar de o mundo inteiro ir no contraponto do gozo. Goza-se não porque existe algo por que ou em favor do qual se pode gozar, mas porque a necessidade de gozar é tamanha que ela não pode senão transbordar em gozo, por mais ordinário e ignóbil que seja esse gozo.

Ao mesmo tempo, contudo, é interessante que as narrativas não se espojem nesse gozo rebaixado. Não é como se ele viesse revestido de um verniz reluzente: ele vem como o que é, um gozo *desesperado*. Como no negativo fotográfico que vimos em *Harmada*, os microcontos dão a ver a realidade não só como ela se parece cotidianamente, mas naquilo que está nela, mas que, geralmente, tende-se a não ver porque está mascarado. Um tipo de realismo, talvez, próprio a um tempo no qual o neoliberalismo ganhou uma face um pouquinho menos sombria que aquela dos anos Collor, mas no qual, simultaneamente, ele parece ter vindo para ficar, estando as saídas menos disponíveis. É como se a nova realidade se assentasse aos poucos, e os caminhos que levam para além dela fossem se fechando.

Falamos, ainda, a respeito de *Harmada*, em elementos modernos misturados a elementos pós-modernos, e temos algo similar em jogo aqui. Na verdade, os microcontos de Noll parecem ainda mais modernos que o romance. Lá, tínhamos um jogo esquivo no qual a narrativa era constantemente sabotada por si mesma, e os elementos modernos se limitavam a um quê de vanguarda e a uma força utópica. Aqui, temos o princípio unificador da proposta de 130 palavras, uma unidade de

sentido mais clara e consistente e até mesmo uma certa semelhança com textos de Baudelaire e de Rimbaud, seguindo-se, portanto, algo de vanguarda. A utopia, contudo, como mencionado, está diminuída. Poderíamos falar, talvez, em uma mistura de um conteúdo pós-moderno com uma forma moderna, o que é, certamente, algo de interesse. É claro que não há como separar conteúdo e forma de todo, e, portanto, também há certo conteúdo moderno, por um lado, e certa forma pós-moderna, por outro, mas a separação é, ao menos nesse caso, parcialmente possível.

Isso possivelmente também nos diga algo a respeito da relação entre a forma dos microcontos de Noll e o contexto do governo FHC. Talvez estejamos observando como uma consciência estética enformada antes do estabelecimento do neoliberalismo reage a esse estabelecimento. A princípio, com *Harmada*, quando os caminhos ainda parecem mais abertos, abraça-se em parte a lógica pós-moderna, com a sobrevivência de elementos modernos que se contrapõem a essa lógica e resistem a ela; mais tarde, com os caminhos mais fechados, radicaliza-se os elementos modernos como resposta possível ao contexto mais pós-moderno. Outra forma de ler as coisas seria dizer que o contexto menos caótico e mais sólido da era FHC em comparação à era Collor torna novamente possível uma forma mais moderna, mesmo que o conteúdo precise ser mais pós-moderno. Combinações e recombinações de linguagens disponíveis a um escritor como Noll.

Valem, ainda, algumas palavras a mais sobre enchimentos, questão que comentei em minha leitura de *Harmada*. Lá, disse que é como se tivéssemos o semblante de enchimentos sem que os enchimentos conseguissem, de fato, se colocar. Aqui, o caso parece ser que não temos mais enchimentos. O inaudito passa ao centro das narrativas, e o cotidiano desaparece completamente. “O cotidiano se emancipou”, disse Moretti (2003, p. 11) sobre o romance do século XIX. Agora, o cotidiano parece ter sido solapado. O acontecimento que foge ao natural volta a ser o que importa contar, talvez justamente tanto porque a vida passa a parecer artificial, no sentido do espetáculo que comentamos, quanto porque não há normalidade a se narrar, não há um cotidiano consistente e sólido.

Esse cotidiano se devia, em diversos sentidos, ao mundo do trabalho. Era ele que proporcionava consistência e repetição, possibilitando os enchimentos. Se esse mundo do trabalho começa a ruir (ainda que não se desfaça completamente, é claro, já falamos sobre isso), também os enchimentos começam a perder o sentido e a

parecerem, eles mesmos, ilógicos. As bases de um realismo como o do século XIX ou mesmo o do romance de 30 brasileiro, assim, se desfazem. Um acontecimento ilógico ou surreal, por consequência, passa a ser “mais realista” (no sentido de nos dizer mais sobre a nossa realidade de hoje, ou, ao menos, do tempo de escrita dos “romances mínimos” de Noll) do que um acontecimento cotidiano, invertendo o jogo. Vejamos como isso se dá no romance de Ruffato, onde o realismo parece voltar à cena, ao menos em parte.

### 3. INFERNO PROVISÓRIO: UM REALISMO POSSÍVEL

“Romance composto de cinco volumes, *a priori* independentes, mas que possuem interligações” e que “tenta subsidiar a inquietação do homem brasileiro perante a transformação de uma sociedade agrária para uma sociedade pós-industrial no Brasil atual”, nos termos do próprio autor, Luiz Ruffato (2006, p. 159), *Inferno Provisório* foi publicado entre 1998 e 2011 e recebeu uma “edição definitiva” (Ruffato, 2016, p. 13), reescrita e reestruturada em um volume único, em 2016. Essa será a forma analisada no presente capítulo, ficando a leitura dos volumes em suas versões originais para uma oportunidade posterior.

Ruffato é de Cataguases, Minas Gerais, nascido em 1961, quinze anos depois de João Gilberto Noll. Diferente de Noll, tem origem popular, tendo como pai um pipoqueiro semianalfabeto e como mãe uma lavadeira de roupas analfabeta. Segundo o autor<sup>12</sup>, ambos sabiam da importância da educação para o futuro de seus três filhos, mas não havia livros em casa. Conseguiu uma vaga no ótimo Colégio Cataguases pela boa vontade do diretor da escola à época, que o conheceu ao comprar pipocas de seu pai. Lá, fez da biblioteca seu refúgio e começou a ler por conta da bibliotecária e da timidez. Também diferente de Noll, Ruffato ainda não estava consagrado quando começou a escrever os livros que formariam, posteriormente, *Inferno Provisório. Histórias de Remorsos e Rancores* é somente seu segundo livro, publicado em 1998, e seu primeiro de prosa. O autor havia começado sua carreira literária duas décadas atrás, com o livro de poemas *O Homem que Tece*, de 1979, que já apresenta como temática a classe trabalhadora, mas ainda sem a força de linguagem que vemos no romance em estudo aqui. Manteve um hiato de vinte anos, que claramente trouxe grande avanço estético. Ao mesmo tempo, contudo, a consciência de totalidade de *Inferno Provisório* ou, ao menos, os planos claros de constituição desse todo, parecem vir somente em 2005, após, portanto, *Eles Eram Muitos Cavalos*, de 2001, romance que lhe rendeu grande reconhecimento público, o Troféu APCA e o Prêmio Machado de Assis da Fundação Biblioteca Nacional.

*Inferno Provisório*, de saída, percebemos que se trata de um projeto não só amplo e de fôlego, mas com pretensões, digamos, *realistas* bastante claras:

---

<sup>12</sup> A principal entrevista consultada, no caso de Ruffato, pode ser encontrada em: <<https://revistas.ufg.br/sig/article/view/44867/25074>>. Visita em 18 out. 2023.

acompanhar a formação do proletariado brasileiro a partir da década de 1950, indo do interior de Minas Gerais à cidade grande do Rio de Janeiro e de São Paulo. Diante dele, nos perguntamos: quais as saídas encontradas pelo narrador de *Inferno Provisório* para lidar com as tensões que o tempo lhe impõe? Como ele narra o povo, esse que seria, manifestamente, o grande sujeito de suas narrativas? De que tipo de realismo se trata? O inferno em questão é provisório na visão de quem? E por que esse mundo está sendo chamado de inferno? Sem pretensões de esgotar o debate, buscarei apontar possibilidades de leitura ainda pouco exploradas pela crítica.

Notamos, com pouco esforço, que o tamanho do projeto e as pretensões realistas não exatamente excluem a atomização narrativa, que surge também como marca do livro. Ele é composto, enfim, de pequenos fragmentos, similares a contos, que compartilham personagens e estão ligados entre si, mas cuja estrutura narrativa é relativamente fechada, contendo início e fim dentro de si mesma (ainda que a história de alguns personagens seja retomada em narrativas posteriores à primeira em que aparecem). Se é que se trata de um romance, trata-se de um romance fragmentado, em blocos. E isso tem sido lido por parte da crítica, em veia benjaminiana, como uma forma que rompe com o *continuum* da história, com a narrativa do progresso, e que constrói a partir de escombros e de fluxos plurais.<sup>13</sup>

Esse movimento certamente está presente e nos ajuda a explicar parte do funcionamento formal do livro. Contudo, é difícil não questionar se ele não estaria, também, relacionado ao contexto neoliberal, em que se torna difícil o próprio projeto realista a que o romance se propõe. Diante da impossibilidade de um romance em seus moldes “clássicos”, a forma se estilhaçaria em pequenos recortes, como em uma série de TV antológica ou nos chamados filmes *hiperlink*, como *Happy Endings* (2005), *Amores Perros* (2000) ou *Magnólia* (1999), em que narrativas diversas se cruzam, sem que qualquer delas tome o centro da forma ou que a câmera se alongue muito na sua representação.

E isso poderia ser notado, também e especialmente, na posição do narrador, que, no lugar de uma terceira pessoa estável, apresentaria-se em um discurso indireto livre que, para Gabriel Estides Delgado (2019) e outros, adere à linguagem

---

<sup>13</sup> Os trabalhos de Marcelo Antonio Ribas Hauck (2013) e Tânia Pellegrini (2020) podem ser citados como exemplos.

popular e cria uma narrativa plural, nos moldes, poderíamos dizer, do “coro semirreal de falantes populares” encontrado por Spitzer (1956) no romance *Os Malavoglia* (1881), do escritor italiano Giovanni Verga. Trataria-se, assim, de uma linguagem que se aproximaria da “conversa fiada”, e de um narrador que como que sumiria na própria narração, tomando a posição de um deus invisível.

A fim de testar essa aproximação e seguir, simultaneamente, para outras leituras, observemos alguns momentos do livro de Ruffato, a começar pelo trecho inicial de “Uma fábula”, narrativa que abre o romance:

André, André pequeno, Andrezim, parto difícil, até o último respiro a tia Maria Zoccoli suava ao lembrar: dos que chegaram pelas suas mãos e vingaram, o pior, nasceu sentado, embora doessem-lhe quantos nascidos!, abortos horrendos, monstros, aleijados, anjinhos semeando o lado de trás, o das bananeiras, das casas das fazendolas nos derredores de Rodeiro, quantos! Andrezim não, vicejou, quase afadigando de vez a Micheletta velha, mulher efêmera, sempre dessangrada, azul-clara de tanta brancura, atrofiada na cama, doente todo ano, embarrigada, esvaindo a mocidade pelos baixios, vinte anos de gravidezes, um estupor, treze rebentos — oito filhas-mulheres —, espigados, cabelos algodão tão louros, bochechas avermelhadas engordando vestidos de bolinhas, caras apimentadas enchendo calções esgarçados. [Ruffato, 2016, p. 17]

Frase longa, que, na versão do livro consultada, toma dez linhas e meia, esse início parece se aproximar, de fato, bastante da fala, e de uma fala popular. “André, André pequeno, Andrezim”: como quem fala e, percebendo que seu interlocutor pode não entender de quem se trata, modifica o modo como lhe faz referência, esse narrador certamente está próximo do “coro semirreal de falantes populares” comentado. A presença de termos como “lembrar”, “vingaram”, no sentido de “sobreviveram”, e “dessangrada”, ainda, corrobora essa ideia. Com exceção, talvez, de “efêmera” — que, diga-se de passagem, está utilizada de modo curioso: o que quer dizer exatamente? —, sequer notamos que pode haver uma voz letrada a comandar o trecho, que se aparenta bastante ao funcionamento da linguagem que se esperaria da narração de um caso.

A frase posterior, porém, ainda no mesmo parágrafo, inicia-se com: “Prático, o Pai, o Micheletto velho, costumava pascentar os nenéns [...]”. Seguem os termos populares, com “pascentar” no lugar de “apascentar”, mas o narrador em terceira começa a transparecer. Além disso, “o Pai”, em maiúscula, constrói sobre a ideia de fábula indicada no título e, partindo do início aparentemente realista, fixado em um tempo e em um espaço concretos, suspende um tanto a narrativa.

O que se segue é a narração da formação da família Micheletto, numa “barroca enquistada meio caminho de Rodeiro para a serra da Onça” (Ruffato, 2016, p. 17), terras adquiridas com esforço pelo Pai, que, depois de sete meses sozinho, caça “a eva que iria povoar aquele mundo virgem de vozes” (Ruffato, 2016, p. 18) até encontrar Chiara Bettio, que viria a ser a mãe da família — “mãe” sem maiúscula, assim como “eva”. Então, surge o problema da prole: muitas filhas mulheres. Uma delas, a mais velha, envolve-se com um vendedor ambulante que passava pela região, sendo, então, puxada pelos cabelos, enlaçada com uma corda e, por fim, morta a tiro pelo Pai. A mãe, por sua vez, passa a ser trancada num quarto, chamada de “Louca” — agora sim, com maiúscula —, até que falece. Enfim, o narrador nos aproxima novamente de André, o filho homem que planeja ir a Ubá, “dizem que cidade grande, de amplas modernidades” (Ruffato, 2016, p. 22), mas que vai adiando a viagem, até que seu irmão o apresenta a Salvador, que diz que vai precisar muito deles para algo que vai fazer, e a narrativa termina.

Voltando à linguagem, percebemos que segue a combinação de fala popular com alguns elementos de uma linguagem mais escolarizada e próxima da linguagem padrão. Nos momentos mais acertados desse conjunto, temos construções como “asas imensas na senjeiteza dos modos” (Ruffato, 2016, p. 18) e “diáspora dos sobrantes” (Ruffato, 2016, p. 21), trechos que produzem poeticidade justamente a partir da combinação dos dois registros. Nos menos acertados, temos falas como “adjuntório feminil” e “sitiou-se na fazendola, homiziado entre os animais” (Ruffato, 2016, p. 21), trechos nos quais parece que não se dá conta de fazer a síntese, e sobra formalidade. Aparecem, ainda, termos como “engenharia”, “obsessão”, “faina convulsiva” (Ruffato, 2016, p. 18), e “infortúnio” (Ruffato, 2016, p. 19), todos de uma linguagem escolarizada, marcando a posição do narrador. Ao mesmo tempo, figuram termos mais ou menos rebuscados que poderiam ser utilizados por pessoas da narrativa, como “industrial” (Ruffato, 2016, p. 18) ou “apóstatas” (Ruffato, 2016, p. 19) — pensando que se fala na prática de frequentar a igreja, esse segundo se torna possível.

Para além da origem italiana e pobre, mas com alguma posse, e da violência patriarcal evidente no “mito de formação” que o livro nos apresenta, fica clara, já nessa primeira história, a presença de uma espécie de *liminaridade*: André não quer estar onde está, mas também não consegue sair. E a resolução da fábula não é bem uma resolução: o que Salvador fará? Algo ilícito? Seria o início da transformação de

André em uma figura mais próxima da de seu pai, que, sabemos, é violentíssimo, muito temido e não matou somente sua filha? Dar ao personagem que nos possibilita esses questionamentos o nome de “Salvador”, certamente, envolve alguma ironia do narrador.

Analisando os “contos” que se seguem, notamos que essa sensação de liminaridade permanece e segue acompanhada da violência e do trauma, enquanto que essa espécie de “fábula irônica” dá lugar a uma busca maior por realismo (no sentido, aqui, de tentativa de representação mais direta de uma realidade social), sem, contudo, levar embora de todo os elementos simbólicos. Em “A mancha”, por exemplo, Marquinhos, filho de Bibica, mulher pobre e ex-prostituta, com Antônio Português, dono da *Mercearia Brasil*, casado e que não assume a criança, morre em frente ao estabelecimento, atropelado. Há um quê de realismo, assim, mas também uma tendência à alegoria. A mancha de sangue deixada pelo acidente fica lá até que, “quando ninguém mais lembrava do Marquinhos, ela sumiu” (Ruffato, 2016, p. 31), e temos, assim, um retorno parcial ao nível da fábula. Em termos de linguagem, termos como “aturdido” (Ruffato, 2016, p. 25) convivem com palavras como “arrupiou” (Ruffato, 2016, p. 26), mas, de modo geral, uma espécie de meio termo provisório parece ter sido encontrado, e já não encontramos o excesso de formalidade apontado anteriormente. Além disso, temos momentos de discurso indireto livre, como em “Já devia de ter cumprido a promessa de ir a Aparecida do Norte, mas quede jeito, meu deus?” (Ruffato, 2016, p. 30), e também trechos em que adentramos o fluxo de pensamento dos personagens, especialmente Bibica, marcados com *itálico* para diferenciar do restante do texto.

Em “A decisão”, Vanim, espécie de malandro falhado, larga o trabalho na fábrica na esperança de conseguir emplacar como cantor, engana o radialista da cidade dizendo ter o número de gente da Rádio Tupi que queria o contratar e que ele próprio teria sido convidado a gravar no Rio, e, enfim, abandona a cidade e a mulher, pegando um ônibus para o Rio com dinheiro emprestado do dono do botequim. Um “Em súmula” (Ruffato, 2016, p. 32), logo no início da narrativa, causa alguma estranheza, mas, fora isso, a linguagem parece bastante equilibrada. Dando-se privilégio ao diálogo, com travessões, porém, a voz do narrador de terceira aparece menos, o que talvez explique esse equilíbrio. Mas a fala das personagens também aparece como citação direta dentro dessa voz, e com uma proximidade e uma

ausência de aspas tal que chega a parecer com um discurso indireto livre, por exemplo, no trecho “Por mais que insistisse, A Zazá não pregou o olho, coitada, gemeu a noite inteira de dor de dente, não o deixaram bater o ponto” (Ruffato, 2016, p. 36). Além disso, agora parece que deixamos de todo o nível da fábula, aproximando-nos mais de um realismo de fato. Ainda se mantém, contudo, o clima de “rua sem saída”: o protagonista se vê obrigado a enganar sua esposa e empenhar seus pertences para seguir seu sonho, não tendo qualquer certeza de que seu plano dará certo.

Já em “Cicatrices”, vemos seu Miguel, que costumava ganhar a vida usando sua carroça para fazer carretos na Estação, preocupado e insone, sem saber o que fazer agora que somente vagões de minério passariam por ali, e não mais os de cargas diversas que tornavam esse trabalho possível. Descobre, além disso, que tem problemas de saúde, do coração. Começa, porém, a focar no time Botafogo, do Paraíso, onde moram, e, assim, retoma uma paixão de tempos. O final, bastante curioso, focaliza seu filho, Peninha, que, indo urinar em uma das viagens do time, encontra pessoas perdidas perguntando se estão em São Paulo. Temos, assim, mais uma situação de “rua sem saída” e de liminaridade, mas uma que não é de todo perdida, encontrando-se pontos de fuga. A linguagem novamente apresenta tensões entre uma fala mais popular e outra mais escolarizada. Já no primeiro parágrafo, temos tanto “garrou a levantar desoras” quanto “deambulava pelo quintal” (Ruffato, 2016, p. 140). Um trecho em especial merece atenção:

E assim enviesou quatro cantos, mão para a boca, envergonhado, endividado, a família espichando, planos anormais bicavam suas ideias, formicida, largar-se no mundo, até, demonstrando que Ele não desampara os seus, o cunhado descobri-los alojados de favor numa garagem na Vila Reis, doentes, desmilinguidos e, arrastava-se insolucionada a pendenga, desde o passamento do Justi velho, incendiando inimizades e maledicências e quiproquós, com ameaços de morticínio e advogado de doutor de anel no dedo, cunha interposta entre a outrora amorosa parentalha, cobiça por terras mal amanhadas no derredor de Rodeiro, pátria de voçoroca e mata-pasto, cupim e caninana, pedra e pó olvidando estarem de mal, estipular a boa-nova, Creusa, minha irmã! minha irmã! (abraços, lágrimas) Quanto tempo, meu deus! Necessitava da sua concordância, fim dessa coisa ruim... Ajeitamos um acerto. Compro o seu pedaço! Não de muita valia, mas se for pra enterrar essa história... O que precisa é de voltar tudo como antigamente, isso que importa.

Mais uma vez, temos as citações diretas que se aproximam de indiretas livres, somente marcadas por maiúsculas. Em “planos anormais bicavam suas ideias,

formicida, largar-se no mundo”, o pensamento do personagem insurge-se na fala do narrador, sem qualquer separação e logo depois de um termo como “anormais”. “Desmilinguidos” aparece próximo de “insolucionada”. Além disso, a frase se estende por diversas linhas, ficando até mesmo difícil seguir o que está sendo dito, como se acompanhássemos um fluxo de pensamento.

Temos, como já se pode começar a notar, espécies de *situações-limite* no centro da maior parte das narrativas. E, em textos como “O segredo”, “Aquele Natal inesquecível” e “O profundo silêncio das manhãs de domingo”, nos aproximamos de personagens que praticam a violência, o que nos lembra a leitura de Antonio Candido (1989), que, em 1979, já falava em uma tendência a textos curtos focalizando atos violentos e diminuindo a distância social que antes existia nas formas estéticas, priorizando a primeira pessoa — ainda que essa última característica não esteja presente aqui, e retornarei a essa questão. Um livro como *Eles eram muitos cavalos*, de 2001, parece aderir mais facilmente e com menos mediações à violência, aproximando-se mais de um Rubem Fonseca, mas também aqui ela está presente. Na primeira narrativa, “O segredo”, “o Professor” pensa na própria morte e delira, após ter, ao que parece, mandado matar a si mesmo depois de não conseguir quem matasse Silvana, filha de sua empregada doméstica falecida, que vivia com ele e se tornou um problema depois de ele ter lhe contado um segredo e de ter sido pego por ela a espiando enquanto tomava banho. Ele imagina um grande julgamento no qual a cidade inteira fala contra ele e, por fim, é colocado em uma cruz. Tudo nos é narrado como que em *flashes* fora de ordem cronológica, o que torna difícil saber exatamente o que está acontecendo, e o que é realidade e o que imaginação. O “conto” é mais comprido que o padrão do livro, e o personagem principal tem origem pobre, mas conseguiu chegar a uma posição social confortável, ainda que, segundo o próprio, isso somente tenha lhe trazido infelicidade. Não temos, aqui, a tensão linguística que temos acompanhado, o que pode ser explicado justamente por essa posição social mais alta do protagonista: a linguagem é constantemente escolarizada. E temos também um grande trecho entre aspas — nunca fechadas — no qual o próprio personagem nos fala, lembrando seu passado pobre no que talvez seja o segredo de que fala o título e o final do livro.

Em “O profundo silêncio das manhãs de domingo”, Baiano, um faz-tudo sem emprego fixo, analfabeto e pai de Cláudio, menino estudioso, mata o filho afogado e

se enforca depois de ser deixado pela esposa. Novamente convivem uma linguagem mais escolarizada e outra menos, aparecendo tanto termos como “apoplético” (Ruffato, 2016, p. 166), quanto outros como “desensofrido” (Ruffato, 2016, p. 165). Construções mais poéticas, como a do título ou “borrado pela névoa branca que cobria o mundo” (Ruffato, 2016, p. 164), privilegiam a norma culta. Já construções em versos, quebrando o padrão da prosa, parecem surgir tanto em momentos em que se fala em atos violentos quanto em trabalho (e não é o trabalho também um tipo de violência?). O afogamento, por exemplo, é descrito em trechos que quebram não só o padrão da prosa, mas até mesmo o padrão poético, com o termo “submergiu” (proveniente da norma culta, diga-se de passagem) figurando com uma letra por linha. É como se certos acontecimentos não pudessem ser expressos por construções comuns, transbordando para esses outros tipos de composições.

Em “Aquele Natal inesquecível”, de pouco mais de duas páginas, por sua vez, a violência fica somente sugerida como possibilidade ao final: Fernando, menino que trabalha como caixeiro temporário em um armazém, ganha um canivete-suíço como presente de Natal do chefe e, chegando em casa, descobre que a mãe apanhara mais uma vez do pai bêbado. Apesar da distância social entre o narrador escolarizado e o protagonista popular, a linguagem tende à norma padrão, com poucas escolhas fugindo a essa lógica, e dentro de falas separadas por aspas. Vemos termos como “hesitantes” e “insondável” (Ruffato, 2016, p. 157), por exemplo, e somente um “quentou” (Ruffato, 2016, p. 159).

Com o decorrer do livro, porém, esse tipo de trama, que gira em torno da violência, torna-se menos frequente, enquanto que passam a dominar narrativas de rememoração em que o presente parece um tempo esvaziado e, com relação ao passado rememorado, imperam a melancolia da impossibilidade do retorno, da solução das tensões que ficaram irresolvidas e também da melhora de vida, tendo a esperança, aparentemente, se desfeito e ficado lá atrás. São exemplos disso “Amigos”, “Carta a uma jovem senhora”, “Haveres” e “Vertigem”. São narrativas em que aumenta o distanciamento com relação à violência e ao choque do trauma, restando uma desilusão com a vida e com o mundo.

Em “Amigos”, Luzimar, trabalhador de uma manufatura em Cataguases, tenta, sem dinheiro, dar um jeito de comprar um presente de Natal para a esposa, quando encontra Gildo, amigo de juventude que agora mora em São Paulo e que, de início,

oferece-se para ajudar na compra do presente, mas que acaba humilhando Luzimar por ele não ter conseguido subir na vida ou se mudar dali. A linguagem tende mais à norma padrão, com construções poéticas como “risos vagalumeiam a noite” (Ruffato, 2016, p. 249), e os diálogos se dão com separações entre aspas ou com travessões. Além disso, uma frase mais ao fim marca uma posição quanto ao lugar: “o homem passa um pano imundo no balcão” (Ruffato, 2016, p. 249). Essa perspectiva é de Luzimar, que, depois da conversa com Gildo, olha com maus olhos o contexto em que vive, atentando aos seus problemas, ou do próprio narrador de terceira?

Em “Carta a uma jovem senhora”, Aílton tenta escrever uma carta para Laura, por quem foi apaixonado e nunca conseguiu esquecer. Tenta contar isso e também dizer que encontrou Jacinto, antigo namorado dela, e que descobriu que ele mentia que estava viajando pelo mundo. Diz que gastou a “vida tentando encontrar algo que se perdeu lá atrás e que nem mesmo sabia o que era” (Ruffato, 2016, p. 276), e que não encontrou, “em momento algum, nada que me interessasse de verdade” (Ruffato, 2016, p. 277). Joga fora, porém, todas as cartas que começa e, por fim, rasga o papel com o endereço e o telefone da moça. A linguagem é equilibrada, sem muitos termos de fala popular e, ao mesmo tempo, sem palavras rebuscadas demais. Casos fora da curva são sutis, como “não conformo”, no lugar de “não me conformo” (Ruffato, 2016, p. 277). Além disso, sem muito friso, temos momentos de indireto livre, como em “não é isso ainda...”, por exemplo, que vem logo depois de um “*Não...*” em itálico, marcando ser um pensamento (Ruffato, 2016, p. 273).

Em “Haveres”, dona Juventina vive solitária, sem a presença dos filhos e com vontade até mesmo de voltar com o ex-marido para viverem a velhice juntos, não fazendo isso por conta da opinião alheia. A tensão entre fala popularesca e termos rebuscados retorna, convivendo palavras como “indeláveis” e “abnegado” com “come-dorme” e “escarafunchava” (Ruffato, 2016, p. 290). É como se, tão logo o narrador se aproxima da linguagem popular, esse movimento tivesse de ser contrabalanceado por um movimento contrário. Apesar disso, algumas escolhas linguísticas distinguem-se por um motivo diverso nessa narrativa: em “a vista desajuda” (Ruffato, 2016, p. 289), “seus haveres” (Ruffato, 2016, p. 290) e “opressão no peito” (Ruffato, 2016, p. 291), temos uma mistura curiosa de linguagem requintada e popular, quase como hiper-correções a transbordarem do pensamento da protagonista para a fala do narrador, em um sutil e intrincado jogo de linguagem que se aproxima mas talvez não seja exatamente um indireto livre. Que “haveres” dê

nome à narrativa certamente nos indica que algum nível de consciência dessas escolhas está presente no escritor, ainda que não se possa (e talvez seja, na verdade, desnecessário) precisar qual. Retornarei a essa questão do indireto livre mais tarde.

Em “Vertigem”, Amaro, já de idade, separado e longe dos filhos, volta ao Beco do Zé Pinto, onde morava, em busca de pistas sobre onde estaria Margarida, mulher de quem gostava. Sofrendo de uma vertigem que os médicos não conseguem explicar, tem crises constantes. Acaba encontrando Margarida internada em um hospital, sofrendo “dos nervos”. Ela, primeiramente, pensa se tratar de um homem que chama de Ferreira, provavelmente seu marido já falecido, e, quando percebe não ser ele, começa a gritar por socorro. Mais uma vez, as escolhas linguísticas cambaleiam entre o rebuscado e o popular, indo o popular um pouco menos longe que em outras narrativas. Termos como “circunvagueiam” (Ruffato, 2016, p. 314) e “intangível” (Ruffato, 2016, p. 315) fazem par a construções como “mais pior” e “picumãs amorcegados no teto” (Ruffato, 2016, p. 315). Já construções poéticas, aqui, são feitas em linguagem mais cotidiana, como em “o visgo do passado impregnando sua roupa” (Ruffato, 2016, p. 314) e “descendo o poço escuro do antes”.

Voltando à voz narrativa mais geral do romance, é, certamente, digno de nota o fato de que *existe somente uma história com narrador propriamente em primeira pessoa em todo o livro*: “O ataque”, em que o narrador é um menino que, no verão de 1972, pensa ouvir no rádio que a cidade de Cataguases seria bombardeada em fins de dezembro pelo exército alemão, sendo diagnosticado com esquizofrenia, largando a escola e passando a cavar um buraco debaixo de sua cama. “Aquário” é a única outra narrativa que chega perto disso — mais perto que a já comentada “O segredo”, em que uma primeira pessoa aparece entre aspas. Nela, seguimos Carlos e sua mãe Nica em uma viagem de carro de Cataguases a Guarapari, e é como se o narrador em terceira dividisse a voz com Carlos: acompanhamos a viagem em terceira pessoa e as memórias de sua vida em primeira, entre parênteses. Seu pai, que era violento e batia em sua mãe quando ele era criança (o mesmo pai de “Aquele Natal inesquecível”, inclusive; sabemos graças ao nome dos irmãos de Carlos), acaba de morrer, e ele decide levar a mãe para passear, com algum esforço no convencimento. Por meio de suas memórias e dos diálogos com ela no carro,

descobrimos que sua história ecoa a de vários outros personagens do livro, uma vez que, jovem, deixou Cataguases em direção a São Paulo, pedindo carona. Alcança uma posição social um pouco melhor que a dos pais, trabalhando em uma oficina de autopeças, casa-se com a filha do seu chefe, tem um filho com ela e, percebendo-se um estorvo, longe do parceiro ideal — “Mariana precisava de ter a seu lado alguém que entendesse a vida como um empreendimento, não eu, que me surpreendia só em saber que meu coração ainda pulsava” (Ruffato, 2016, p. 258), diz —, vai embora para nunca mais ver os dois.

Observando os dois casos, certamente surpreende a distância entre eles, parecendo difícil encontrar um denominador comum que explicasse a primeira pessoa. Vejamos mais de perto como se dá a narração de “O ataque”, focalizando o trecho final da história:

Com uma talhadeira, demarquei no cimento debaixo da minha cama um quadrado de quarenta centímetros. Com a cavadeira, alimentei o buraco. De começo, explodiram calos de sangue, o serviço só avançando guiado pelas mãos mumificadas; à noite, latejavam os músculos, incendiava a cabeça, enjoava o estômago, roíam os rins, rilhavam os dentes. [...] Quando reparei os dois metros de fundura, empunhei um enxadãozinho e cavuquei lateralmente, dia e noite, endiabrado, corpo bobo, maquinal, até esculpir um aposento pequeno, metro e vinte de altura, hum de largura, hum de comprimento. Aí, a enfeitação: calços de madeira para amparar o teto, taubas para forrar o chão, uma extensão de força, meu colchão de capim, meu trabesseiro de pena. Uma tampa de latão cerrava a boca do buraco.

Na folhinha, dezembro dobrado ao meio. [Ruffato, 2016, p. 156]

Misturando termos como “mumificadas” e “maquinal” com “taubas” e “trabesseiro”, grafados com marcação de pronúncia popular ou popularesca, a narração mais confunde que resolve a posição do personagem. E, para além desses termos que, aparentemente, não fecham, a narrativa nos soa muito sóbria e verossímil, de modo que chegamos a nos perguntar se o narrador não teria, de fato, ouvido o que pensou ouvir (algo, talvez, à moda da transmissão de *Guerra dos mundos* nos Estados Unidos de 1938 pela rádio CBS, que teria assustado muitas pessoas, pensando que se tratava de uma invasão alienígena real). Mas o caso é que a única narrativa totalmente em primeira pessoa do livro vem de um narrador não confiável.

Com “Aquário” as coisas são bastante diferentes. Trata-se de uma das narrativas de rememoração citadas anteriormente, em que poucas ações ocorrem no presente e o foco está nas tensões e problemas do passado, que o inundam. Mas, novamente, o narrador em terceira compartilha a história com a voz de Carlos, da

qual não temos motivos para duvidar mais que da sua. É claro que se poderia “resolver” a questão dizendo se tratar, simplesmente, de uma entrada do narrador em terceira na consciência de Carlos, que está rememorando sua vida. Mas isso resolveria, de fato, muito pouco, porque a entrada do narrador na consciência de um personagem é algo que acontece diversas vezes no livro, sem que se passe, como ocorre nesse caso, a uma primeira pessoa constante.

Temos, assim, um narrador cambaleante no livro. *É como se a inteligência ficcional reavaliasse, seguidamente, a própria posição e distância em relação aos indivíduos narrados*, modificando o foco, a profundidade de campo e a alternância entre objetiva e subjetiva, para retomar a aproximação com o cinema. E a subjetiva de fato parece nunca ser possível: na única instância em que ela tenta se apresentar, não sabemos se podemos ou não confiar no narrador, e é possível até mesmo que parte das palavras venham da voz do narrador em terceira, que, à primeira vista, estaria ausente ali. E para nós, leitores, isso se traduz em uma certa sensação de vertigem na transição de uma narrativa para outra, já que não podemos esperar que a posição do narrador se mantenha a mesma. Em muitos casos, além disso, essa vertigem não se apaga mesmo no interior de uma única narrativa, como é o caso de “O ataque”, mas também da já citada “O segredo”, em que somos aproximados da paranóia e do delírio do protagonista antes de conhecer os fatos que o levaram até aquela situação — e nem mesmo chegamos a conhecer esses fatos de todo, já que não sabemos exatamente qual o segredo.

Em certo sentido, poderíamos dizer que se trata de um *narrador dialético*. Mobilizando e modulando Davi Arrigucci Jr., Paulo Eduardo Arantes define a dialética como um “volteio crítico”, um “movimento de rotação diversificando os planos de visão” e uma “flutuação deliberada em torno do objeto, registrando-lhe as faces sucessivas” (Arantes, 1992, p. 11). Estamos diante de algo semelhante com *Inferno Provisório*. O narrador aproxima-se e distancia-se repetidamente do mundo narrado, varia seu ângulo de visão na busca constante pela melhor forma de enquadrar seus personagens.

Mas ele o faz justamente porque parece estar diante de uma impossibilidade: apreender sua matéria como totalidade a partir de um ponto de vista constante é algo que está bloqueado para ele. Não necessariamente, contudo — e isso é crucial —, está bloqueado para todo mundo em todas as épocas. Noll conseguiu dar forma a um mundo de um ponto de vista constante. Trata-se de um ponto de vista que gira

em falso, como vimos, e por projeto, não de um ponto de vista íntegro e uno consigo mesmo, mas ainda assim ele é constante. Ruffato é como que empurrado para a construção de um narrador dialético por necessidades materiais, que podem ser e ainda serão explicadas concretamente aqui.

Falar em ser “empurrado”, contudo, é importante frisar logo, não implica retirar de cena a agência do escritor. Ruffato somente escreveu o romance que escreveu porque é um bom escritor, porque foi capaz de encontrar uma resposta interessante (não uma resposta “correta”, porque isso não existe) para os problemas do seu tempo histórico. Outro escritor poderia facilmente ser “empurrado” da mesma forma e ignorar esse empurrão, dando forma a uma perspectiva constante, ou poderia, por outro lado, sentir o empurrão e ser levado por ele a fazer algo similar ao que faz Sílvio Romero, “rifando doutrinas e posições” por conta de “uma espécie de desgaste instantâneo por falta de atrito com a realidade” (Arantes, 1992, p. 13). Existe uma diferença fundamental entre uma perspectiva que é cambaleante porque leva a sério seu objeto, que precisa que ela seja assim, e uma perspectiva que é cambaleante simplesmente porque não consegue se decidir entre os caminhos disponíveis. Ruffato dá uma resposta dialética a um problema que exigia uma resposta dialética, aí está sua originalidade.<sup>14</sup>

Retomando a ideia do coro de falantes populares, enfim, podemos dizer que sim, ele existe aqui, mas sua existência parece estar tensionada por todos os lados. Para começar, os personagens do livro não chegam exatamente a constituir um coletivo real. Partilham vivências, explorações e traumas, mas alguém sempre quer ir embora, construir vida em outro lugar e, mesmo quando realmente vai, raramente consegue se estabelecer e encontrar felicidade no interior de outro grupo de pessoas. Abundam famílias e amizades desfeitas e, se algo se mantém sempre contínuo, é, certamente, o sentimento de isolamento e de solidão. Em segundo lugar, o recém explorado narrador cambaleante, que, mais que manter uma relação permanente e invariável com a voz desse coro, como que gira em seu entorno, procurando a melhor combinação linguística e a melhor forma de enquadrá-lo, que

---

<sup>14</sup> Se, com *Harmada*, foi possível aproximar sua forma daquela de um artista como Makalister, com *Inferno Provisório* podemos encontrar algumas relações com Racionais MC's. Pode-se dizer que se tratam, nos dois casos, de projetos realistas, e também os Racionais empreendem uma dicção que se reformula continuamente, ainda que de forma diversa do que ocorre com Ruffato. Interessante, também, lembrar que o lulismo parece constituir um desafio à forma que o grupo vinha construindo, dado que foram levados a um grande hiato na sua produção depois de *Nada Como um Dia Após o Outro Dia*, de 2002.

nunca chega. Por fim, a atomização no presente traumático ou na dupla presente esvaziado/passado de tensões irresolvidas apresentam também um impasse.

Ainda sobre esse narrador cambaleante e sua relação com o coro, vale comentar mais detalhadamente a mistura entre fala escolarizada e fala popular que venho apontando e o fato de que, como afirmado anteriormente, ela não chega a constituir exatamente um indireto livre, existindo algumas diferenças de importância. Para Mikhail Bakhtin (2006, pp. 181-2), no indireto livre ouvem-se “ressoar as entoações de duas vozes”, herói e autor (narrador) se exprimem conjuntamente. Existe uma identificação do narrador ao herói, ao mesmo tempo em que ele conserva sua posição autônoma, não se dissolvendo completamente em sua atividade mental (Bakhtin, 2006, p. 191). Misturam-se empatia e distanciamento (Bakhtin, 2006, p. 195).

Para Franco Moretti (2003, p. 27), o indireto livre se torna “uma espécie de quintessência estilística do romance europeu” no século XIX, o “século sério”. Ele tende a aparecer em momentos próximos a grandes reviravoltas narrativas e a representar “a voz do contrato social firmado, a voz do indivíduo socializado” (Moretti, 2003, p. 29). O jogo já está ganho, a voz do indivíduo já foi adestrada, e, assim, não há mais necessidade de didatismo. O indireto livre, pode, assim, deixar “um espaço livre à voz individual [...] mas ao mesmo tempo mistura e subordina a expressão individual ao tom abstrato e suprapessoal do narrador” (Moretti, 2003, p. 29).

Para James Wood (2017, p. 11), por sua vez, com o indireto livre nós “vemos as coisas através dos olhos e da linguagem do personagem, mas também através dos olhos e da linguagem do autor [narrador]. Habitamos, simultaneamente, a onisciência e a parcialidade”. Interessante para nós, especialmente, são os casos que o autor aponta de indireto livre quase invisível ou inaudível, como no exemplo “Ted olhava a orquestra por entre lágrimas idiotas” (Wood, 2017, p. 10), em que apenas a escolha da palavra “idiotas” indica que a perspectiva do personagem está posta. Outro exemplo de interesse é “Era a mesma sensação de segurança que lhe inspirava Clara Matilda, a qual estava no céu e, no entanto — constrangedoramente —, também estava em Kensal Green, onde elas duas foram ver sua pequena e mal-amanhada sepultura” (Wood, 2017, p. 12), onde o “constrangedoramente”, segundo Wood, é da personagem Maisie, uma criança. Interessante também é aquilo que o autor chama de “estilo indireto livre não identificado”, caso que se

aproxima do coro de falantes populares que temos comentado, no qual a voz de um ou mais de um personagem se apodera silenciosamente da narração em terceira pessoa.

Começando por Bakhtin (2006), podemos constatar que ressoam, sim, nos casos que tenho apontado em *Inferno Provisório*, as entoações de duas vozes (ou mais). Não sei se se pode dizer, contudo, que o narrador conserva sua posição autônoma. O que parece ocorrer é que a própria posição do narrador se constitui a partir da integração de parte do vocabulário popular ao seu vocabulário. Não é exatamente (ao menos não sempre) que o personagem fale dentro da voz do narrador, mas sim que a própria voz do narrador se modifica na tentativa de englobar esse personagem.

No caso da leitura de Moretti (2003), notamos que não se trata, em *Inferno Provisório*, da voz de um contrato social firmado. Justamente o que não está disponível ao narrador é um contrato firmado. Ele se esforça, na verdade, por estabelecer um contrato, somente conseguindo contratos temporários, provisórios, o que acaba por desfazer, é claro, a própria ideia de contrato. Mais que subordinar a expressão individual dos personagens ao seu tom abstrato e suprapessoal, o narrador molda esse tom abstrato e suprapessoal às suas vozes, tornando-o, assim, menos abstrato e suprapessoal.

Já com Wood (2017), o caso do “pano imundo” (Ruffato, 2016, p. 249) se aparenta ao das “lágrimas idiotas”, mas não o restante dos exemplos. Mesmo o “estilo indireto livre não identificado” não dá conta do que acontece no romance de Ruffato, já que a voz dos personagens não se apodera de todo da voz em terceira, mas sim essa voz em terceira se molda à deles de maneira parcial e provisória, em mutação permanente.

A literatura sobre o indireto livre, assim, não consegue explicar *Inferno Provisório*. Talvez se pudesse argumentar que temos, nesse caso, algo próximo, ainda que diverso, do “estilo indireto livre não identificado” de James Wood, mas não parece ser exatamente esse o caso. Já que o fato de interesse é justamente o quanto a voz narrativa tateia uma linguagem que ela não parece ser capaz de encontrar, creio ser de algo diverso que se trata.

Retornemos, nesse momento, ao contexto de produção do livro, e à relação entre ambos, a fim de explicar melhor por que ocorre o que ocorre no romance. Ora,

*Inferno Provisório* se apresenta como uma retomada ficcionalizada da formação do proletariado brasileiro; boa parte de seus personagens, contudo, pode ser facilmente identificada como subproletária. São pessoas que vivem como a hora permite, sem emprego fixo ou com empregos nos quais não só não se veem possibilidades de crescimento, mas se sabe que sumirão num futuro próximo. E aqueles que conseguem alcançar uma posição um pouco mais confortável têm famílias ou amigos que, em sua maioria absoluta, não tiveram a mesma sorte. Não surpreende, assim, a instabilidade do coro de vozes populares. E tampouco surpreende a posição cambaleante de nosso narrador: em um tempo em que, primeiro, imperam políticas neoliberais, mas, ao mesmo tempo, a tomada de uma direção diferente com relação a elas parece possível para a esquerda organizada, e, depois, os interesses do subproletariado são englobados por um projeto político, deixando-se, contudo, a primeira possibilidade de lado, estranharia-se uma narrativa do (sub)proletariado brasileiro que mantivesse uma posição narrativa constante. Uma relação equilibrada entre narrador e coro popular, presumindo-se que não se trate de uma forma fundamentalmente ideológica, no mal sentido do termo, decerto só é possível se a proximidade/distância real, na materialidade histórica, entre intelectualidade e “povo” envolve uma constância.

No caso de *Inferno Provisório*, o narrador em terceira, representante de uma intelectualidade de esquerda, narra um inferno cuja provisoriedade ele mesmo parece ora crer real, ora não. E, sejamos francos, pode muito bem ser que parte do coro semirreal do livro (falar na parte de um coro já é uma contradição em termos, mas a contradição, nesse caso, é posta pela própria relação narrativa/matéria narrada) chame sua situação de “inferno”, mas o termo “provisório” é desse narrador.

Interessante lembrar, aqui, o trabalho de Homero Vizeu Araújo (2008), que, cruzando a já comentada análise de Candido sobre a narrativa curta e em primeira pessoa com o trabalho de Roberto Schwarz, aponta para o quanto a tendência encontrada por Candido coincidiria com o fim do ciclo desenvolvimentista e com o colapso do populismo no Brasil, estando relacionado a esse movimento:

Digamos, então, que o romance da velha guarda pressupunha o narrador em terceira pessoa. À exceção de Clarice Lispector e, talvez, de Cony (e a crise autoral de Cony está ligada a isso). Érico, Ligia, Jorge Amado e Callado trafegam na terceira pessoa, o que equivale a um ponto de vista mais ou menos estável, que vinha sendo testado na literatura brasileira, reelaborando Eça de Queiroz e naturalistas em geral, pelo menos desde a

fornada dos prolíficos anos 30. Ora, este ponto de vista entra em crise, provavelmente porque era o ponto de vista do surgimento do país industrializado, o país burguês e progressista mais ou menos integrado da promessa getulista que surfou no otimismo juscelinista e se estrepou na crise do populismo e do nacionalismo desenvolvimentista dos 60. [Araújo, 2008, p. 92]

Araújo (2008, p. 90) indica, assim, a existência de um “romance nacional desenvolvimentista”, que enunciaria as possibilidades e as contradições desse ciclo a partir de um ponto de vista narrativo relativamente estável proporcionado, justamente, por sua existência. Inseridos num tempo de dissolução desse mundo, bons autores já consolidados, como Érico Veríssimo e Clarice Lispector, colocariam essas tensões para dentro do romance em livros como *Incidente em Antares* (1971) e *A Hora da Estrela* (1977), enquanto autores que se estabeleciam nesse momento, como Loyola Brandão e Rubem Fonseca, partiriam para o tipo de escrita analisado por Candido, mais imediatista, em certo sentido, porque prescindem do mesmo ponto de partida mais distanciado e mais estável.

Ora, o que ocorre com *Inferno Provisório* é que o narrador em terceira se torna novamente possível, mas, ao mesmo tempo, agora ele é problemático. Seu ponto de vista existe mais uma vez, mas ele não consegue mais ser “mais ou menos estável”. Ele é, na verdade, bastante instável, como temos visto. O que, como tenho tentado apontar, tem a ver com a realidade histórica do lulismo, que traz uma nova “promessa”, digamos, mas uma promessa que, de saída, nota-se que ele não consegue realizar plenamente. Trata-se de uma promessa imiscuída na tal “ambiguidade congênita” (Antunes, 2005, p. 20), o que a forma do romance de Ruffato captura ao não escolher ou não conseguir seguir pela linha de um ponto de vista mais estável.

Nesse sentido, narrativas como “Vertigem” ganham uma significação mais expressiva quando analisadas em vista do todo do livro. Nela, tanto a vertigem que o protagonista sente e que os médicos não entendem quanto a loucura da mulher que ele busca talvez sejam expressão de um sentimento mais geral de mal-estar que, em alguns momentos, coagula-se. Em vista da impossibilidade de estabelecimento de uma síntese definitiva ou mesmo durável por parte do narrador, o mais apropriado parece ser justamente a manifestação de um desconforto, sentimento que a voz representante de uma intelectualidade de esquerda consegue compartilhar com o coro popular.

De modo similar, tanto em “Vertigem” quanto em “Carta a uma jovem senhora”, talvez a busca sem sucesso pelo ser amado expresse um sentimento mais geral de solidão e de isolamento social. A dificuldade do protagonista de “Carta a uma jovem senhora” de escrever para a mulher que ama, ainda, pode ser uma espécie de sedimento da dificuldade de síntese do narrador do romance como um todo. Diante da dificuldade de encontrar uma voz, a narração de um personagem com dificuldade de escrever torna-se um meio lógico de enunciação.

Assim, o livro termina com “Outra fábula”, que, diferentemente da primeira, parece bastante realista e também bastante distante do coro, narrando com grande proximidade de foco a situação de Luís Augusto, que já havíamos conhecido em narrativa anterior e que agora é um dos que “subiu na vida”, mas a custa de suas relações e de qualquer sensação de pertencimento a uma coletividade. Terminando antes de adentrar, narrativamente, o período lulista (formalmente, como vimos, ele está no livro), o último parágrafo do romance é o seguinte:

Imerso entre milhares de calções e camisetas numeradas, sob um calor de mais de trinta graus, aguardando o sinal para o início da largada da Corrida de São Silvestre, na tarde do último dia de 2002, tudo, tudo isso Luís Augusto buscava esquecer. [Ruffato, 2016, p. 406]

Para além da posição de classe do subproletariado no interior do processo de neoliberalização brasileiro, desse modo, também nos interessa, na interpretação do romance, aquilo que Cynthia Cruz (2021) chamou de “melancolia de classe”: o sentimento de não mais pertencer à classe de suas origens, mas de também não pertencer inteiramente a nenhuma outra. Esse sentimento persegue os personagens do romance de Ruffato, sempre presente. Por mais que se consiga o que se espera (mudar-se, subir na vida), nada parece suficiente, e o passado ainda parece, apesar de tudo, melhor que o presente. Mesmo para um personagem como Gilmar, de “A demolição”, que consegue sair de Cataguases e virar jogador de futebol, jurando nunca mais voltar à cidade, as coisas não acabam tão bem: acidentando-se em jogo, acaba a carreira aos vinte e oito. Mais que isso, contudo, é significativa a lembrança que retorna quando fica sabendo que a antiga casa será destruída: o colega de jogo da infância, mais pobre e sem base familiar, que deixaram preso no porão quando foi buscar uma bola. Como uma espécie de incômodo freudiano — não deixa de ser significativa a imagem do porão, facilmente relacionável ao inconsciente —, o

passado retorna, apesar de tudo, com o peso da culpa, como uma mancha que não se consegue apagar.

Apesar disso, não deixa de surpreender a visada histórica de fôlego do romance. Vemos personagens surgirem e ressurgirem em momentos diversos de sua vida, formando, apesar de tudo, um tipo de totalidade. Rever os mesmos lugares (o Paraíso, o Beco do Zé Pinto, o Cine Edgard) nos causa uma sensação de mundo conhecido, de realidade palpável. Acompanhamos a conversão de alguns à religião evangélica, a mudança de outros, deixando suas origens pobres em direção aos centros urbanos, e, ainda, as situações sem saída encontradas por outros. Em uma narrativa como a de “Era uma vez”, ainda, por exemplo, somos apresentados a um quadro complexo de posições sociais. Nela, tem centralidade Guto, que, visitando São Paulo, primeiro enfrenta tudo e todos com muita timidez, encontrando um mundo estrangeiro para ele, e, depois, bêbado, coloca para fora seu sentimento de raiva. Diversas tensões encontram-se, dando luz a um nível de realismo considerável. Mesmo assim, contudo, o quadro está subordinado às lembranças descontínuas e imprecisas do protagonista, que encadeiam-se como cenas de um filme fragmentário. Mais surpreendente ainda talvez seja o caso de “Zezé e Dinim”, que apresenta de maneira bastante totalizante a vida de dois personagens, ainda que também de modo fragmentado, constituído de pequenos recortes que desafiam a compreensão.

Se existe uma força fazendo efeito no sentido de dificultar o realismo no romance, assim, existe outra no sentido de possibilitá-lo ao menos em parte, ao menos em uma forma embotada. A combinação de neoliberalismo com esquerda forte, primeiro, e, depois, lulismo, cria o chão histórico para essa combinação curiosa, de modo que lembra, mas, ao mesmo tempo, diferencia-se fortemente do que encontramos na utopia de *Harmada*. Combina-se a visão de vidas inteiras com a frequente construção que embaralha os acontecimentos no tempo, dificultando a compreensão. O realismo forma a fotografia, mas algo esfumaceia os rostos e os lugares.

Comparado a um romance como *Ragtime* ou a um filme como *Blade Runner* ou *Asas do Desejo*, exemplos de Jameson e Harvey de obras pós-modernas, impressiona o realismo de *Inferno Provisório*, mesmo com esses limites. No lugar de “significantes da fantasia extraídos de vários ideologemas para formar uma espécie de holograma” (Jameson, 1997, p. 50), temos uma totalidade que, mesmo que

fragmentada, convence em sua representação. Referências à realidade histórica são sutis o suficiente para não soarem como clichês e referências a outras obras são raras — a “sapaiada batucando foi-não-foi-foi-não-foi” (Ruffato, 2016, p. 326) em “Sem remédio”, conversando com Bandeira, e os títulos de discos do Pink Floyd em “Zezé e Dinim” se sobressaem.

Inspirados em minha leitura de *Harmada*, poderíamos nos perguntar se existe utopia no romance de Ruffato. O título, com seu “provisório”, certamente aponta, de saída, para uma resposta positiva, mas ela se confirma? Ora, a conclusão geral dos “contos” é bastante negativa, pendendo muito mais para o “inferno” que para o “provisório”. A epígrafe, poema de Jorge de Lima, também já aponta para uma conclusão negativa, com seu “já estavam podres no tronco / da árvore de que as tiraram.”. Um elemento que pode ser lido como utópico talvez seja o próprio realismo que venho apontando. O movimento que o romance coloca em marcha, no contexto neoliberal, tem algo de um trabalho de Sísifo. O livro quer enxergar o subproletariado como coletivo e falar sobre e com ele, por mais que isso se mostre, no fim, extremamente difícil, com diversos limites. A voz narrativa engendra, de novo e de novo, sínteses provisórias, cada uma utópica à sua maneira. E talvez o mais utópico de tudo sejam os momentos de construções como “asas imensas na senjeiteza dos modos” (Ruffato, 2016, p. 18), que apontei como acertados anteriormente. Momentos em que a síntese parece suficiente, por mais que ela não se mantenha de pé conforme o romance segue.

Há que se levar em conta, ainda, a possibilidade de que o governo Lula esteja sendo encarado como o fim do inferno provisório do qual fala o livro. É claro que os livros que comporão, futuramente, o romance começaram a ser publicados antes do início desse governo, ainda em 1998, mas isso não necessariamente descarta essa possibilidade. O texto em que Ruffato explica a proposta do todo é de 2006 e mesmo que, digamos, o coletivo de textos tenha sido chamado de *Inferno Provisório* antes disso, o fato não desfaria a possibilidade de essa relação ter sido feita posteriormente. É difícil apontá-la com certeza, mas é também bastante difícil descartá-la com certeza. Mesmo que ela, porventura, não estivesse na cabeça do autor, é certo que tende a estar na cabeça do leitor. Num caso ou em outro, contudo, como temos visto e seguiremos vendo, a forma do romance desmente ao menos parcialmente essa utopia, apontando, talvez mesmo contra o próprio autor, limites do

lulismo. Teríamos, assim, em outras palavras, uma espécie de ingenuidade que o próprio romance desfaz.

“Paisagem sem história” talvez nos ajude a entender melhor a relação entre o primeiro tipo de utopia que apontei, o do realismo do livro, e o segundo, o do lulismo. A narrativa inicia-se descrevendo um quarto, que, aos poucos, desvela uma personagem, Cidinha, que perdeu a mãe ainda jovem, foi maltratada pelo pai e trabalha como prostituta. O “sem história” do título, assim, curiosamente é negado, pois há uma história. Vejamos como começa o “conto”:

Uma morna aragem visita o fim de tarde do quarto escancarado, despenteando suavemente a solidão de uma frágil teia. Assustada, a minúscula aranha expele um invisível fio, por onde escorrem abdome e pernas, exilando-se por detrás do forro úmido esverdeado de um guarda-roupa coxo, preto verniz deitado em angico, por cujas portas esbandeiradas entrevê-se aquilo que um dia foram fotografias recortadas com capricho de revistas, Amiga, Contigo, Grande Hotel, Sétimo Céu, coladas nas folhas de madeira, e arrancadas à força por alheias mãos descontroladas. De quem, aquele sorriso melancólico? E aquela testa? O olho que nos mira, romântico? Quem, o casal do qual apenas restaram braços entrelaçados? E a moça sentada sobre o capô de um Gordini vermelho? Manchas de papel perfazendo inúteis desenhos incompreensíveis. Lantejoulas enfeitiçam noturnos vestidos ornamentais, encarcerados no silêncio. Sapatos, salto alto e baixo, mergulhados na confusão do móvel, jacaroam entre camisolas e anáguas e roupas de sair e de ver deus, trabesseiros e lençóis e cobertas. [Ruffato, 2016, p. 71]

Com uma espécie de ultra-realismo, a história se inicia focalizando uma aranha. “Despenteando suavemente a solidão de uma frágil teia” é trecho com poeticidade notável, inclusive com repetição de sons de “s”. Diante dos recortes de revistas, o narrador se pergunta pelos detalhes já ausentes, como quem realmente não sabe deles. Ainda assim, ele sabe de que revistas são os recortes, algo que um observador comum dificilmente distinguiria, e seus títulos ajudam a historicizar a narrativa. Até “jacaroam”, termo para o qual sequer encontramos resposta em uma pesquisa no Google, a linguagem é rebuscada e escolarizada. “Trabesseiros”, grafado como se fala, quebra de vez com esse padrão, dando início a uma mistura de registros.

Mais à frente na narrativa, quatro retratos são descritos. O narrador monta, a partir deles, uma história: “A menina depois moça agora jovem mulher tem os cabelos espichados a henê, esgar debochado de quem acostumou, lanterna na mão, a revolver, paciente, ruga por ruga, as horas intermináveis da Ilha” (Ruffato, 2016, p. 71). Que se trata da mesma pessoa nos retratos é fato que um observador

comum talvez pudesse concluir, mas o “revolver, paciente, ruga por ruga, as horas intermináveis da Ilha” é algo que somente alguém com conhecimento da personagem poderia nos dizer.

No que se segue, esse padrão se desenvolve, inclusive com outra personagem sendo citada por nome, dona Zulmira. O nome de outro, não sabemos exatamente: “O menino, Lucimar? Luzimar? Luizmar?” (Ruffato, 2016, p. 72). De uma visão externa à narrativa, nos aproximamos da visão da própria personagem dos retratos, e temos, ao que parece, agora sim um indireto livre que adentra suas lembranças. Um pouco mais adiante temos o seguinte trecho:

Para todo o sempre permaneceria ali, sob a cama, estirada na frescura do cimento, fugitiva do abafor, Essa mania... Você acaba pegando um troço... uma tuberculose... uma pneumonia..., (Quem fala? Dona Janice, inda há pouco? Valdira? Baianinha? A mãe, na infância?), não a atormenta o batuque no telhado, propagandeando a chuva tardã. Desentocou, cerrou as folhas da janela, escancarou o guarda-roupa, catou uma coberta, enrolou-se, esparramando sobre o colchão de capim, trabesseiro abraçado às orelhas, olhos arregalados, braços enrodilhado as pernas fletidas, o corpo tremeluzindo suores, trovões espatifando pelos lados da Rua, e os relâmpagos, meu deus!, coriscando o céu [Ruffato, 2016, pp. 72-3]

Com a parte entre parênteses, é como se o narrador tentasse adentrar o pensamento da personagem e conseguisse apenas parcialmente, recuperando a lembrança mas não o agente. Alternativamente, o narrador pode ter domínio completo sobre os pensamentos da personagem, e é ela quem mistura as falas de pessoas diferentes. E com “meu deus!”, temos um indireto livre novamente.

A paisagem nos leva quase automaticamente à história nessa narrativa, como se o espaço estivesse impregnado com a vida da personagem e uma simples foto pudesse nos dar acesso a suas lembranças. Retornando a Moretti, podemos dizer que temos o mesmo “vínculo entre seres humanos e coisas concebido como uma necessidade” (Moretti, 2003, p. 24) que ele nota em Balzac. Em um tempo no qual, como vimos com Jameson (1990, p. 349), “a verdade da experiência já não coincide com o lugar em que ela ocorre”, impressiona a descrição de um espaço que leve tão espontaneamente a uma vida. E impressiona, também, o quão sutilmente o narrador vai de uma posição externa a uma posição que vê o mundo de dentro da cabeça de nossa protagonista.

Certamente há algo de utópico aí, e essa utopia provavelmente somente é possível porque, como afirmei em título de seção anterior, nosso pós-modernismo é

um lulismo. Existe algo fundamentalmente diverso na experiência pós-moderna brasileira, marcada por uma esquerda forte, primeiramente, e, mais tarde, por Lula no poder. Se a pós-modernidade é marcada por uma espécie de desrealização, o lulismo tensiona essa força, ainda que não a extinga — se porque não pode ou porque não quer é outra questão. Em outras palavras, ele cria o chão histórico que possibilita que se tente um movimento realista, ao mesmo tempo em que não permite que ele se dê de modo completo.

Vale, ainda, diante dessa narrativa, retornarmos e nos perguntarmos o quanto de descrição existe no romance, o quanto de “enchimentos”, para voltar a um tema que temos comentado, a partir de Moretti (2003). Observando novamente o texto que abre o livro, “Uma fábula”, é curioso notar o quanto a história que finaliza o livro, focalizada em André, inicia-se somente quando já estamos próximos do seu fim. Está dado de saída que o “conto” será sobre André, é claro: já começamos com um comentário sobre o seu parto e temos momentos de indireto livre em que aparece sua perspectiva, como em “quantos anos tinha então?, dois?, três?” (Ruffato, 2016, p. 18). O grosso do conto, contudo, não é exatamente sobre André, é mais sobre seus pais, especialmente o pai, Micheletto velho. Narra-se seu trabalho para adestrar suas terras para a construção da casa e sua reação ao envolvimento da filha com um cometa, além da posição da mãe, Chiara Bettio, presa no quarto. É interessante, inclusive, que tenhamos justamente o trabalho sendo narrado, coisa que é foco para Moretti. Vejamos como se dá o trecho em que isso aparece:

Estreou derrubando árvores e alastrando fogo nos tocos, puxando água de uma mina com engenharias de bambus-gigantes, marretando pedras para soldar as bases do corpo da casa seis-cômodos, as mãos febris de calos, os ombros empapados de sangue pisado. Aprumou paredes na amarração de caibros e cumeeiras, recobrir o teto, tijolos e telhas-cumbuca trazidos em lombo de burro da olaria do Antônio Spinelli para industrializar aqueles fins de tudo. E, presidiário de sua obsessão, comeu sete meses de sua vida na ampla solidão do paraíso, labutando de antes do sol espantar a roncaria da madrugada até os dedos formigarem de sono, pois urgia o tempo: á luz de lamparinas caprichava na carpina — mesas, banquetas, baús, bancos, guarda-roupas, guarda-comidas. Quando deu por finda a faina convulsiva, compareceu, fosse uma visão, na Rua, socado dentro de um terno-gravata marinho mandado feitiar no Singulani, asas imensas na senjeiteza dos modos, pés escalavrados no pelourinho da bota rinchando de nova, de casa em casa da colônia caçando a eva que iria povoar aquele mundo virgem de vozes. [Ruffato, 2016, p. 18]

Temos o trabalho, sim, e um trabalho feito todo por uma pessoa, com domínio sobre a totalidade da coisa, digamos. Um trecho que lembra as análises que Moretti

faz de *Robinson Crusoe*. Ao mesmo tempo, é importante atentar ao fato de que temos a narrativa da violência com relação à filha e à esposa de Micheletto velho, descrita como louca, acontecimentos que não poderiam estar mais distantes da “civilidade das boas maneiras” (Moretti, 2003, p. 7) de uma Austen, estando mais próximos do inaudito que da regularidade. Trata-se, talvez, da regularidade irregular da periferia do capitalismo. É difícil falar em sério, ainda que exista uma tendência à descrição. Temos enfiamentos, mas não exatamente. Mais, talvez, que em *Harmada e Mínimos, Múltiplos, Comuns*, mas bem menos que nos romances do século XIX.

Já uma narrativa como a já comentada “Era uma vez” é só enfiamentos, ainda que também com poréns. O centro da ação está no protagonista Guto e na sua relação com os primos Nílson e Natália, que acaba em uma tensão quando ele fica bêbado e expõe seu sentimento de rebaixamento, mas o “conto” está cheio de pequenos acontecimentos, narrativas sobre o passado de personagens secundários e descrições. Em dado momento, por exemplo, temos o seguinte:

Nílson conduz Guto  
 aclives declives tumultuadas ruas avenidas buzinas motores carros  
 motocicletas caminhões ônibus fumaça  
 gente gente gente  
 sacos de lixo sítiam calçadas esburacadas  
 bicicletas-de-carga  
 recostados em camburões fardas alardeiam fuzis revólveres cassetetes  
 mendigas mãos misericórdiam misérias  
 urgentes baratas desviam-se afobadas  
 casas botequins edifícios lanchonetes bancas de jornais bares ambulantes  
 uma hora e meia escoas pés enregelados  
 Jardim da Saúde, Vila da Saúde, Vila Gumercindo, rua Loefgreen, rua Santa  
 Cruz, rua Visconde de Guaratiba [Ruffato, 2016, p. 230]

Como essa descrição, temos uma anterior do quarto de Nílson, com seus pôsteres de futebol, de mulheres e de música. É interessante, contudo, o quanto as descrições na narrativa estão influenciadas pela perspectiva de Guto, que vê tudo com um misto de incômodo e maravilhamento. Temos cotidiano, assim, mas um cotidiano visto com olhos de fora, que só é narrado porque é estranho, diferente. Por mais que Guto acabe se mudando para São Paulo, acontecimento que inicia a história, existe um estranhamento com aquele mundo, que marca seu olhar de adolescente e, conseqüentemente, a narrativa. É curiosa, inclusive, uma frase como “Guto sofreu o desejo de afastar-se e seu *silêncio bovino* constrangeu-os” (Ruffato, 2016, p. 219, grifo meu): como nos exemplos exemplos de indireto livre invisível de

Wood (2017), as palavras grifadas colocam em jogo a perspectiva de Guto, ainda que os termos utilizados dificilmente venham diretamente dele, mas sim do narrador ele mesmo.

Uma história como “Amigos” também parece cheia de cotidiano. Na noite de Natal, Luzimar precisa comprar um presente para Soninha, quando acaba encontrando o antigo amigo Gildo, que agora vive em São Paulo. Tratasse-se o romance de Ruffato de um romance menos *sui generis*, a narrativa poderia facilmente ser um enchimento entre outros. Não é o que acontece, contudo: ela ganha centralidade consideravelmente maior pelo fato de ser uma história em si mesma, fechada. Poderia-se, talvez, argumentar que temos uma emancipação do cotidiano (Moretti, 2003, p. 11) ainda maior que aquela observada por Moretti, já que os acontecimentos corriqueiros tomam o centro de uma narrativa. Não se pode deixar de notar, contudo, que também aqui há um desconforto no centro de tudo. Os acontecimentos cotidianos narrados não estão embebidos exatamente em normalidade e regularidade, mas em uma tensão que vai aumentando e que estoura ao final, com a fala de Gildo humilhando Luzimar.

Já em “A demolição”, que focaliza Gilmar, irmão de Gildo, temos algo similar a “Uma fábula”, já que o acontecimento central da narrativa, que dá a chave de tudo, chega apenas na parte quatro, a parte final. Temos, assim, talvez, enchimentos, mas que são envolvidos pelo acontecimento final, marcado pelo inaudito. Como já comentado, temos aqui algo próximo do incômodo freudiano, podendo-se dizer que o desconforto que estava presente nas narrativas recém comentadas se adensa, fazendo-se mais intenso.

Diferentemente, assim, de *Harmada*, em que tínhamos semblantes de enchimentos, e de *Mínimos, Múltiplos, Comuns*, em que não tínhamos nem isso, temos um retorno parcial e limitado do enchimento em *Inferno Provisório*. São enchimentos, mas existe algum distanciamento ou algum desconforto, algo não exatamente regular, meio fora do eixo. Uma mistura de cotidiano e inaudito, talvez. Um realismo desrealizado, para usar um paradoxo que, creio, justifica-se.

Em termos dos limites do realismo do romance, a propósito, vale retornarmos mais uma vez a “Zezé e Dinim”. Não é interessante que a narrativa mais formalmente *sui generis* do livro, construída a partir de blocos de texto colocados lado a lado, cada um construindo a história de um dos protagonistas, ambos sendo narrados desde o nascimento, seja também a única narrativa em que lidamos com a

ilegalidade? E não é interessante, também, que essa seja a última narrativa do livro antes de “Outra fábula”? Apesar de o romance falar no aumento da violência urbana em alguns momentos, e de indicar que, conforme o tempo passa, o Beco do Zé Pinto se torna um ambiente onde vivem pessoas ainda mais marginalizadas que seus antigos moradores, não temos outros protagonistas que possam ser identificados como bandidos. Temos crimes, é claro (assassinatos, inclusive), mas não a bandidagem propriamente dita. E é interessante que se tratem, em “Zezé e Dinim”, de “bandidos falhados”, que cometem um crime e logo vão para a cadeia. A ilegalidade parece ser o limite da voz narrativa do romance. Os diferentes níveis de combinação de fala escolarizada e fala popular, com diferentes distâncias entre si, não parecem capazes de lidar com isso. Até mesmo a loucura parece mais fácil de abarcar. Quando ela aparece, o narrador precisa narrar a vida inteira dos personagens, deixando para o crime um espaço ínfimo de texto. Além disso, ele precisa recorrer a referências musicais externas à diegese do “conto” para abarcar a história. Apesar disso, a bandidagem parece, ao mesmo tempo, ser uma das conclusões lógicas da narrativa, aparecendo como aparece, logo ao final de (quase) tudo.

Vale retomar, aqui, a leitura do realismo de Zola empreendida por Salete de Almeida Cara (2009). A autora enxerga, em comum entre Zola e Marx, uma “imaginação historicamente situada” (p. 11) e capaz de apreender a negatividade da matéria comentada. Marx teria enxergado uma “aristocracia financeira” presente já em 1948, e Zola teria abarcado elementos que auxiliam na reconstituição dos germens do estágio financeiro do capital. Como características do romance de Zola, Cara (2009, p. 14) elenca a ausência do romanesco, a desvalorização da intriga, o interesse pela existência dos homens comuns, o distanciamento do narrador e a abolição dos juízos. Zola abandona a ação dramática não por artificialismo, como criticou Lukács, mas porque suas personagens “já não podiam ser donas dos seus destinos” (Cara, 2009, p. 29). Ele retoma os procedimentos realistas de Flaubert, dá a ver pobres e ricos “sob as mesmas determinações histórico-sociais” e é o último da grande linhagem realista “ao mostrar o processo do anonimato e da abstração poderosa do mundo das mercadorias em seu momento de formação” (Cara, 2009, p. 30). Além disso, sua ficção não se limita a regras simplistas de escrita de um romance naturalista (Cara, 2009, p. 33) e ele tem um projeto crítico consciente das implicações formais da sua tarefa (Cara, 2009, p. 34).

O realismo zolaniano, contudo, teria encontrado seus limites com *La Débâcle*, romance que trata sua matéria regressivamente e de forma não problematizadora, com conivência e disfarce (Cara, 2009, p. 16), apesar das tendências progressistas do escritor. Segundo Cara (2009, p. 18),

os melhores romances de Zola deram conta do modo como o progresso ia incluindo e excluindo seus pobres, de como podia fazer enriquecer (ou não) os indivíduos, e de que modo o trabalho estaria (ou não) se constituindo enquanto caminho emancipatório. No entanto, a etapa do desenvolvimento capitalista e das relações sociais e de classe apartava o escritor francês da ação revolucionária do operariado, que o movimento da Comuna escancarou abalando a própria sustentação da comédia ideológica de costume.

Em *La Débâcle*, narrador e personagens são alienados, há “fatalidade da ação justificada por patologias hereditárias, mecanicismo na concepção de espaço e tempo, mescla explícita de pretensão documentário e fábula moral” (Cara, 2009, p. 39). O todo é esfacelado e as partes são reificadas (Cara, 2009, p. 44), ainda que o narrador vá “largando pelo caminho alguns restos indesejáveis, que não irrompem como forma do romance” (Cara, 2009, p. 45). Sua posição é esquiva e calculada, ele evita temas incômodos (Cara, 2009, p. 56) e existe uma “má-consciência narrativa” (Cara, 2009, p. 65) em jogo, mas o processo deixa restos pelo caminho, que o leitor pode colher e analisar.

Diferente do realismo de Zola, o de Ruffato parece menos interessado na análise conjunta de ricos e pobres e mais na situação específica do segundo grupo. Seus personagens também não podem ser donos dos seus destinos, mas isso não impede o foco de estar na ação, dada a curteza das narrativas. E, como vimos com “Paisagem sem história”, mesmo a descrição de espaços leva quase instantaneamente a acontecimentos importantes da vida dos personagens. Existe uma força da História com “h” maiúsculo, digamos, ainda que essa força acabe um tanto embotada no final. A respeito do distanciamento do narrador, notamos que essa distância é relativa e está em transformação constante. Além disso, os “restos indesejáveis” não são deixados pelo caminho sem irromper como forma do romance, mas viram, eles mesmos, a forma que se está construindo.

Comparado a um romance como *Harmada*, assim, *Inferno Provisório*, no lugar de deixar em suspenso as tensões, sem resolução senão pela via do surreal, da presença arrebatadora do Real ou de um Outro, resolve-as provisoriamente, como

quem monta e desmonta um castelo com blocos de construir, de novo e de novo, ainda que mantendo parte importante do plano da obra. Essas resoluções temporárias têm seus limites, mas o jogo de montagem e desmontagem carrega, em si mesmo, uma força realista que, no fim, acaba sendo mais forte do que poderia ser a escolha de uma dessas montagens como definitiva.

## CONCLUSÃO

*Harmada, Mínimos, Múltiplos, Comuns e Inferno Provisório*: ainda que com menor rendimento em termos de páginas no caso do segundo, tentei construir um arco que vai do primeiro ao último livro, com algumas continuidades e algumas quebras importantes. Quanta mudança um curto período de tempo pode carregar?, nos perguntávamos ao início de nossa introdução, e a resposta é: bastante. De Collor a Lula, temos elementos que seguem e elementos que praticamente viram de cabeça para baixo, com consequências de grande relevância para as formas estéticas em análise.

Vimos, com os dois primeiros livros, que havia uma tendência que podemos chamar de *desrealização*. O enchimento torna-se ilógico e sai de cena. Mesmo as bifurcações, no primeiro caso, são esvaziadas. A própria ideia de realidade começa a ser tensionada: os mundos construídos parecem um tanto falsos, um tanto espetacularizados, um tanto instáveis. O universo neoliberal não parece assegurar uma base sólida sobre a qual as formas possam se constituir, tanto quanto ele não parece mais assegurar uma base sólida para a vida das pessoas no mundo real.

Em *Harmada*, a narração parece dominar o narrado, como se o ato de contar uma história viesse antes da própria história a se contar. A narrativa em si é como que improvisada, e a diegese do romance como que tremula, sem conseguir estabelecer-se senão de modo um tanto debilitado, sabotada pela sua própria lógica. Os personagens agem de maneira ilógica, como se fossem (mas não sendo exatamente) esquizofrênicos. O protagonista parece não ter pleno domínio de si mesmo, agindo como se existisse uma barreira entre sua mente e seu corpo. O próprio universo narrativo, em certo sentido, é esquizofrênico. Uma vida “normal” não parece mais possível, sobrando somente um eterno tatear em busca de um cotidiano.

Saltos no tempo e no espaço, ainda, são constantes. Algo que, em um filme, talvez fosse lido como comum, como mero signo de que as coisas não estão acontecendo umas depois das outras, mas sim com espaços entre si, no romance causam estranheza, dando a impressão de que o mundo narrado tem um funcionamento estranho, incontinuo, quebrado (o que certamente acaba constituindo um obstáculo para a adaptação para o cinema).

A matéria narrada, por sua vez, é rebaixada, cheia de elementos como a mendicância, roubos e galos de rinha. Ausente está a fixidez de uma vida concentrada no trabalho e na família nuclear. Não é exatamente difícil conseguir um emprego e formar uma família, contudo. É difícil manter-se em um papel, no lugar de mudar constantemente o “personagem” que se está incorporando momento a momento. O que talvez esteja relacionado à fragilidade das carreiras fixas e à lógica dos bicos presentes no mundo neoliberal. Ao mesmo tempo, no universo construído pela diegese não parece haver nada a perder ou a ganhar: nada significa muito e a realidade neoliberal talvez esteja sendo parodiada.

Nos momentos mais acertados do romance, parece estar a atuação e a mentira. Algo de arrebatador está presente nas invenções, marcadas, simultaneamente, por uma falsidade, um rebaixamento, e por uma elevação. Misturam-se o menos íntegro e o mais sublime, como se ambos não pudessem ser separados.

Fora de esquadro no livro estão a transformação do protagonista em animal e a aparição de Pedro Harmada ao final. Transborda-se para o surreal, como se a lógica geral do romance, entre o possível e o impossível, se rompesse, dando luz a algo novo. O pacto ficcional, que já parecia frágil, é substituído por um novo pacto, em que mais coisas são possíveis.

Tudo isso parece poder ser explicado pelo contexto social do romance, publicado no início do governo Itamar Franco, pouco depois do impeachment de Collor. Combinam-se um contexto nacional catastrófico com uma esquerda forte, sendo impossível decidir-se entre um futuro bom e outro terrível. Diante dessa impossibilidade, nasce uma mistura entre pós-modernismo e modernismo, distopia e utopia. A própria diegese se rompe diante da impossibilidade de apontar um caminho uno.

Combinado a isso, temos repetições. Pernas e olhos machucados, bolas e crianças apontam para a castração, para a cena edípica e para a frustração na constituição de uma família. O ato de deitar-se na lama, por sua vez, também repetido no decorrer do romance, aponta para um sentimento oceânico, um sentimento de unidade entre o ser e seu entorno. Ambos os tipos de repetições parecem surgir como respostas a um mundo em que o tempo de giro se reduz e as relações sociais se tornam mais frágeis e se transformam constantemente.

No final do romance, enfim, temos mais uma formulação utópica. Com Pedro Harmada, a verdade da experiência parece coincidir novamente com o lugar onde ela ocorre. Ao mesmo tempo, isso se dá na forma de um encontro arrebatador com o Outro, com o trauma não simbolizado. Utopia e distopia, novamente, então. O romance parece incapaz de escolher entre as duas coisas, o que talvez seja um de seus pontos de maior interesse.

Em *Mínimos, Múltiplos, Comuns*, os microcontos aproximam-se da tessitura dos sonhos, de flashes e do instantâneo fotográfico. Existe certa urgência em jogo, mas, simultaneamente, Noll não opta pelas escolhas óbvias dos choques fáceis.

Com “Ardor”, temos uma espécie de mínimo romance de formação. O acidente e o cigarro misturam-se como marcas de amadurecimento do protagonista. A narrativa tem algo de poético, com um grande cuidado na escolha das sonoridades das palavras. No centro de tudo, está a violência espetacularizada, mas essa violência ocorre “na sala ao lado”, não sendo narrada diretamente e existindo, assim, um distanciamento, um contraste com a espetacularização. Os problemas dos tempos estão aí, mas outra perspectiva parece possível.

Com “Idílio”, temos uma situação de liminaridade: o protagonista está entre a rua e a calçada, entre o Brasil e o estrangeiro, entre a consciência e a inconsciência. A nudez no hospital remete à infância, a um renascimento. A amizade com alguém que não se lembra de você remete aos laços frágeis da pós-modernidade, mas a narrativa também parece apontar utopicamente para uma religação com o outro. Não é possível responder se a inconsciência figura como algo desejado ou simplesmente uma inevitabilidade, e, ao mesmo tempo, como em *Harmada*, desbancamos para o surreal.

Com “Sítio”, temos a relação tensiva entre a dona de um sítio e o caseiro. De um latido fantasma, passamos para o canil e, enfim, para o personagem cavando a terra, como um cachorro. Ele esconde a identidade dela, fraturando simbólica e temporariamente sua relação com o mundo. Ela sente uma profunda necessidade de deixar o lugar onde está, e, de algum modo, ele lhe propicia essa fuga, ainda que de modo diverso do esperado. Seus atos ainda podem ser entendidos como uma versão limitada e mesquinha de vingança de classe. No geral, aponta-se para um mundo de ações reduzidas.

Com “Astúcia”, temos dois resquícios de falas em uma feira, um com cara de discurso de autoridade, e outro com um quê de pseudo-poesia. Ambos competem pela atenção do protagonista. Uma mulher se parece com a estátua, dando a tudo um ar onírico. No centro da narrativa, está a exposição da bailarina, que pode estar enganando o protagonista, ou, pelo contrário, ele pode estar se deixando enganar propositalmente. Temos, enfim, uma situação com alguma falsidade, mas que, apesar disso, ainda é gozada.

Com “Marilyn no inferno”, enfim, temos um espaço hiper-urbano e um símbolo vindo de Hollywood. Uma imagem fantasmagórica se apresenta, mas a ela está relacionado menos um incômodo freudiano e mais uma espécie de fascínio com algo vindo da indústria cultural, um incômodo rebaixado. E no centro desse incômodo está uma mercadoria suprema, dotada de poderes mágicos, o que nos remete à relação entre a multidão e os fantasmas. Por fim, temos uma animalização, o que lembra o que ocorre com *Harmada*, ainda que a utopia esteja reduzida.

Os microcontos de *Mínimos*, *Múltiplos*, *Comuns*, assim, trazem algo similar ao que traz o romance de Noll. Temos universos narrativos de fundo falso com alguma utopia. Mas aqui a utopia se transformou na forma mínima de um prazer possível. Há gozo, mas um gozo desesperado. Próprio de um contexto no qual o neoliberalismo parece ter vindo para ficar. Simultaneamente, a matéria dos microcontos é pós-moderna, mas sua forma é bastante moderna. Talvez se trate da reação de uma forma que nasce antes do neoliberalismo reagindo a esse neoliberalismo, talvez ele se deva ao contexto do governo FHC, menos caótico que a era Collor.

Já em *Inferno Provisório*, temos um projeto com pretensões realistas, mas também marcado por uma atomização narrativa que pode ser relacionada ao contexto neoliberal. Fala-se, na crítica, em um indireto livre que se aproxima de um coro de falantes populares, mas não parece ser exatamente disso que se trata. Temos, na verdade, uma combinação de fala popular com elementos de uma linguagem mais escolarizada, que denunciam a posição do narrador.

Nos “contos”, encontramos posições de liminaridade, em que pessoas querem sair de onde estão e não conseguem, ou conseguem e não se sentem realizadas. Encontramos, também, violência e trauma, espécies de situações-limite.

Em um segundo momento, as narrativas distanciam-se disso e aproximam-se de situações de rememoração com um presente esvaziado e desprovido de utopias.

Existe somente uma história com narrador propriamente em primeira pessoa em todo o livro, e, mesmo assim, existem marcas de um narrador de terceira ausente e também uma inconfiabilidade no narrador de primeira. Temos um narrador cambaleante no romance, que reavalia constantemente sua posição e sua distância com relação às pessoas que narra. Um narrador dialético por necessidade. O coro, por sua vez, existe, mas completamente tensionado, já que os indivíduos das histórias não formam propriamente um coletivo constante.

Simultaneamente, parece que não se trata exatamente de um indireto livre. O narrador não conserva sua posição autônoma, constituindo sua posição justamente por meio da integração de parte do vocabulário popular ao seu vocabulário. Não temos, também, a voz de um contrato social firmado, mas sim a ausência incômoda de um contrato sólido e fixo. A voz dos personagens também não se apodera completamente da voz em terceira, essa voz é que se molda à deles de maneira parcial e provisória.

Olhando para o contexto, notamos que, com o lulismo, as coisas mudam um pouco de cor quando comparadas a *Harmada* e *Mínimos*, *Múltiplos*, *Comuns*. O realismo volta a ser parcialmente possível (diga-se de passagem, hoje o realismo voltou a ser bastante hegemônico, e podemos nos perguntar por quê, ainda que responder a essa pergunta esteja além dos limites deste trabalho). Uma base sólida parece novamente disponível. Mesmo assim, contudo, ela se mostra nem tão sólida assim. O realismo é, simultaneamente, permitido e embotado de saída. O mundo do trabalho foi parcialmente revitalizado e reencantado, mas ele não pode voltar a ser o que era. Ele não provê mais a mesma solidez e constância.

Temos, em síntese, um narrador em terceira problemático, com um ponto de vista instável. Os “contos” expressam solidão e isolamento social próprios de uma melancolia de classe. Ao mesmo tempo, existe uma visada histórica de fôlego. O realismo é embotado, mas, ao menos em parte, ele é permitido. Existe utopia, justamente através desse realismo, e talvez também exista com relação ao lulismo, mas, nesse caso, essa utopia é desmentida pela própria forma do romance. Existem, também, encontros, mas cheios de incômodos e desconfortos. Uma mistura de cotidiano e inaudito.

O grande limite do realismo do romance, por sua vez, parece ser a criminalidade. Ela é uma conclusão lógica de parte das narrativas, mas não consegue ser abarcada pelo narrador cambaleante de terceira, com sua voz que se molda ao “coro desfeito” de falantes populares.

As formas que analisei, todas lidam de maneira complexa e não simplista com esse mundo em transformação, o que torna nosso debate mais interessante. Noll produz um negativo da realidade neoliberal, dando a ver traços nefastos dela que geralmente estão invisíveis, mas que a constituem no seu íntimo. Sua forma enxerga, além disso, em um primeiro momento, com *Harmada*, uma possibilidade utópica que não se sabe se se realizará, e que, na verdade, está em tensão com a realidade em geral, que é péssima. Por conta disso, a forma encontra um impasse irresolúvel, que se traduz em um transbordamento para o surreal. Mais tarde, com *Mínimos, Múltiplos, Comuns*, as utopias parecem fragilizadas, e somente resta um gozo desesperado diante de um mundo com poucas, quase nenhuma saída.

No caso de Ruffato, aquilo que, no primeiro Noll, provia as possibilidades utópicas, a esquerda forte, chega ao poder, mas a realidade que isso acarreta é complexa e contraditória. A utopia não exatamente se concretiza, ainda que a realidade se torne, em diversos sentidos, melhor. A posição do subproletariado parece central para entender o que se passa, e a forma construída pelo autor parece encarar de modo intrincado essa posição, tornando o próprio problema de como se relacionar com ela o nó central de todo o texto e acabando, assim, por dizer muito sobre o lulismo, que, como vimos com Singer (2012), pode ser entendido como o encontro da liderança de Lula com a fração de classe do subproletariado.

Como trabalhos futuros, possibilitados por este, temos a praticabilidade da ampliação do escopo, observando-se também outros romances/livros. Existem outros universos narrativos de fundo falso como o de Noll? Outras expressões da situação ambígua de caos neoliberal e esquerda forte? Outros romances que não ignoraram o empurrão para a construção de um narrador dialético no contexto Lula, diante da centralidade de um coletivo que não se constitui plenamente como tal, como o subproletariado, e que ganhou protagonismo sem, simultaneamente, se tornar exatamente um agente social? As possibilidades são amplas, e a nota em que comento *Barba Ensopada de Sangue* demonstra, espero, a produtividade do

movimento aqui iniciado. Vale, também, comentar que outra ideia surgiu a partir da escrita deste trabalho, ainda que tenha pouco a ver, de forma direta, com os problemas com os quais ele se envolve: a análise de formas estéticas que tenham, em seu centro, objetos. Penso em contos como “A Máquina Extraviada”, de José J. Veiga, “Os Objetos”, de Lygia Fagundes Telles, e “Hereditário”, de Amílcar Bettega, mas o conjunto tende a ser longo, e creio que o projeto tenha bases para se sustentar.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. **Notas de literatura 1**. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. 1ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Teoria estética**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1993. (Arte e Comunicação: 14).
- ALMEIDA, Ana Claudia Lima de; TOMAS, Maria Edinete. O homem pós-moderno em *Harmada*, de João Gilberto Noll. In: **Essentia**, Sobral, v. 16, n. esp., pp. 156-180, 2015.
- ALMEIDA, Philippe Oliveira de. Do Capitalismo tardio ao Pós-modernismo: a influência de Mandel sobre Jameson. In: **Temporal** - prática e pensamento contemporâneo, Brasília, v. 2, n. 4, 2018.
- ALONSO, José Antonio Fialho. O cenário regional gaúcho nos anos 90: convergência ou mais desigualdade?. In: **Indic. Econ. FEE**, Porto Alegre, v. 31, n. 3, pp. 97-118, nov. 2003.
- ANDERS, Günther. Teses para a Era Atômica. In: **Sopro 87**, abril/2013. Disponível em: <<http://culturaebarbarie.org/sopro/outros/anders.html>>. Acesso em: 15 jan. 2024.
- ANTUNES, Ricardo. **A desertificação neoliberal no Brasil (Collor, FHC e Lula)**. 2ª ed. São Paulo: Autores Associados, 2005.
- ARANTES, Paulo Eduardo. **Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira**: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- ARAÚJO, Homero Vizeu. Notas sobre “A nova narrativa”, de Antonio Candido: experimentalismo na narrativa e impasses do narrador romanesco depois do colapso do populismo. In: **Revista Letras**, Editora UFPR, Curitiba, n. 74, jan./abr. 2008, pp. 87-100.
- BAKHTIN, Mikhail. (VOLOCHINOV). Discurso Indireto Livre em Francês, Alemão e Russo. In: **Marxismo e filosofia da linguagem**. 12ª ed. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BARCELLOS, Tanya M.; KOCH, Mirian Regina; MAMMARELLA, Rosetta. Mudanças socioespaciais e estrutura social da Região Metropolitana de Porto Alegre: anos 1980 e 1990. In: **Cadernos MetrÓpole**, n. 6, pp. 79-103, 2º sem. 2001.
- BENJAMIN, Walter. **Walter Benjamin, Obras Escolhidas III**: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Tradução de J. C. M. Barbosa e H. A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989, pp. 199-215.

CARA, Salete de Almeida. **Marx, Zola e a prosa realista**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

CARVALHO, Laura. **Valsa brasileira: do boom ao caos econômico**. 1ª ed. São Paulo: Todavia, 2018.

CRARY, Jonathan. **24/7 – Capitalismo tardio e os fins do sono**. São Paulo: Ubu Editora, 2016.

CRUZ, Cynthia. **Melancholia of Class: A Manifesto for the Working Class**. Londres: Repeater Books, 2021.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **A Nova Razão do Mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal**. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

DAVIDSON, Neil. Crisis neoliberalism and regimes of permanent exception. In: **Critical Sociology**, v. 43, n. 4-5, ago. 2016.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELGADO, Gabriel Estides. A construção do narrador em *Inferno provisório*, de Luiz Ruffato: aderência programática ao Outro representado. In: **Fronteiraz - Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP**, n. 22, julho de 2019, pp. 23-39.

FOUCAULT, Michel. **Nascimento da biopolítica**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer**. Tradução de Renato Zwick. 1ª ed. Porto Alegre: L&PM, 2016.

\_\_\_\_\_. **O incômodo**. Tradução de Paulo Sérgio de Souza Jr. São Paulo: Blucher, 2021. (Série pequena biblioteca invulgar).

\_\_\_\_\_. O mal-estar na civilização. In: **Obras completas volume 18: O mal-estar na civilização e outros textos (1930-1936)**. Tradução de Paulo César de Souza. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 17ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

\_\_\_\_\_. **O neoliberalismo: história e implicações**. Tradução de Adail Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

HAUCK, Marcelo Antonio Ribas. **Migrações geográficas e textuais em Inferno Provisório, de Luiz Ruffato**. Tese (Doutorado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte, p. 151. 2013.

JAMESON, Fredric. **A cultura do dinheiro**: ensaios sobre a globalização. Tradução de Maria Elisa Cevasco e Marcos César de Paula Soares. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

\_\_\_\_\_. **Pós-Modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. Tradução de Maria Elisa Cevasco. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1997.

\_\_\_\_\_. Mapeamento cognitivo. In: **Revista Porto Alegre**. Tradução de Gabriel Tupinambá e Luisa Marques. 29 de julho de 2021. Disponível em: <<http://revistaportoalegre.com/mapeamento-cognitivo/>>. Visita em: 04 set. 2023.

KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão**: a atualidade das depressões. São Paulo: Boitempo, 2009.

KURZ, Robert. A pulsão de morte da concorrência: Assassinos amoque e suicidas como sujeitos da crise. Publicado na Folha de S. Paulo, 26/05/2002, com o título “A pulsão de morte da concorrência” e tradução de Luiz Repa. Texto adaptado à escrita de Lisboa e formatado de acordo com o original alemão. Disponível em: <<http://www.obeco-online.org/rkurz100.htm>>. Acesso em: 09 set. 2023.

\_\_\_\_\_. **O colapso da modernização**: da derrocada do socialismo de caserna à crise da economia mundial. Tradução de Karen Elsabe Barbosa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

MANDEL, Ernest. **O capitalismo tardio**. Tradução de Carlos Eduardo Silveira Matos, Regis de Castro Andrade e Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Os economistas)

MARX, Karl. **Capital**: A critique of political economy. Volume III. Tradução para o inglês de David Fernbach. Londres: Penguin Books, 1991. (Penguin classics.)

MEDINA, Mérida Herasme; SILVA, Antonio Braz de Oliveira. **Produto Interno Bruto por Unidade da Federação — 1985-1998**. Brasília: Ipea, out. 1999.

MIÉVILLE, China. China Miéville: os limites da utopia. In: **Blog da Boitempo**, 03/11/2017. Disponível em: <<https://blogdaboitempo.com.br/2017/11/03/china-mieville-os-limites-da-utopia/>>. Acesso em: 12 jan. 2024.

MORETTI, Franco. O século sério. Tradução de Alípio Correa e Sandra Correa. In: **Novos Estudos CEBRAP**, N.º 65, março 2003, pp. 3-33.

NOLL, João Gilberto. **Harmada**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

NOLL, João Gilberto. **Mínimos, múltiplos, comuns**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

OLSEN, Niklas. **The Sovereign Consumer**: A New Intellectual History of Neoliberalism. Londres: Palgrave Macmillan, 2019. (Consumption and Public Life)

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.

PELLEGRINI, Tânia. A refração do realismo em Luiz Ruffato: um inferno permanente. In: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 59, 2020.

RUFFATO, Luiz. **A revista Verde, de Cataguases**: contribuição à história do Modernismo. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

\_\_\_\_\_. **Inferno Provisório**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

\_\_\_\_\_. O que é Inferno Provisório. In: **Verbo de Minas**: Letras, vol. 6, n. 10, 2006, pp. 159-161.

SAFATLE, Vladimir. Ascensão e ascensão da plasticidade mercantil do corpo. In: **O Circuito dos Afetos**: Corpos Políticos, Desamparo e o Fim do Indivíduo. 2ª ed. 5ª reimpressão. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

SINGER, André. **Os sentidos do lulismo**: reforma gradual e pacto conservador. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SLOBODIAN, Quinn. **Globalists**: The End of Empire and the Birth of Neoliberalism. Cambridge e Londres: Harvard University Press, 2018.

SPITZER, Leo. A originalidade da narrativa de *Os Malavoglia*. In: **Revista Belfagor**, volume XI, fascículo 1, páginas 37-53, 1956. Versão traduzida por Heloisa Netto em 2013 e revisada em 2019.

VEDDA, Miguel. **Cazadores de ocasos**: La literatura de horror en los tiempos de neoliberalismo. Buenos Aires, Argentina: Editorial Las cuarenta y El río sin orillas, 2021.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: SESI-SP Editora, 2017.

ŽIŽEK, Slavoj. **Violência**: seis reflexões laterais. Tradução de Miguel Serras Pereira. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2014.