

A ESCRITA DO EU EM QUATRO MOMENTOS: *DOM CASMURRO*, *SÃO BERNARDO*, *A HORA DA ESTRELA* E *HOTEL ATLÂNTICO*

SILVA, Regina Céli Alves da

Associação Educacional São Paulo Apóstolo/ UniverCidade
reginaceli2011@gmail.com

RESUMO: Nos quatro romances mencionados, predominam as narrativas em primeira pessoa que, por serem realizadas em diferentes momentos, possibilitam-nos observá-las numa espécie de “linha temporal” da expressão literária brasileira, acompanhando, em perspectiva comparada, essa trajetória. Assim, no romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, publicado em 1899, flagramos uma inequívoca discussão sobre a memória e sua recomposição através da escrita; em *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, de 1934, observamos a tentativa de expor, na linguagem, as tramas complexas que se impõem ao sujeito que fala de si; em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, de 1977, voltamo-nos às indagações a respeito do eu que escreve e verificamos a atitude abissal de um narrador que se angustia diante da vontade de dar voz ao outro e a si mesmo; finalmente, em *Hotel Atlântico*, de João Gilberto Noll, 1986, acompanhamos uma voz narrativa em primeira pessoa que, ao alargar as fronteiras espaço-temporais, dá a entrever, na imbricação dos fatos, uma simultaneidade simulada de tempos e espaços. Sublinhamos ainda que, para empreendermos tal leitura comparada desses textos e suas especificidades em relação à escrita em primeira pessoa, contaremos com o auxílio teórico-crítico das reflexões de Roland Barthes, principalmente aquelas inscritas no *Roland Barthes por Roland Barthes*, uma vez que, neste texto, o autor, com sua maneira singular de expor as reflexões, discute, de viés, biografia e autobiografia, isto é: as escritas do eu.

PALAVRAS-CHAVE: Romances modernos; memória; imaginário

1- *Roland Barthes por Roland Barthes*: escrita do eu e imaginário

Neste artigo, quatro romances brasileiros, *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, *A hora da estrela*, de Clarice Lispector e *Hotel Atlântico*, de João Gilberto Noll, estão em evidência. Escritos em primeira pessoa do singular, com exceção de *A hora da estrela*, que também apresenta voz em terceira pessoa, esses romances estarão sob o foco de nossa análise justamente por serem “escritas do eu”. E, tendo sido publicados em épocas diferentes, 1989/1900, 1934, 1977 e 1989, respectivamente, permitem-nos traçar, numa espécie de linha temporal, as diferenças apresentadas em relação a essa categoria de expressão literária. Portanto, nosso objetivo se volta, fundamentalmente, para a observação das diferentes maneiras, em épocas distintas, das construções romanescas em primeira pessoa.

Para acompanhar essa trajetória, buscaremos em Roland Barthes o auxílio teórico-crítico, em um texto que, se o autor não discutiu explicitamente sobre (auto) biografia/escritas do eu, não o deixou de fazer, apenas tratou do tema da forma que sempre lhe foi peculiar.

No *Roland Barthes por Roland Barthes*, publicado em 1975, embora tenha sido produzido com o intuito de realizar um registro autobiográfico, elaborado por encomenda da *Éditions du Seul*, para a coleção *Écrivains de toujours*, o semiólogo não abandona sua “aventura semiológica”, ou, melhor ainda, o escreve tendo em vista a semiologia de seu próprio percurso existencial. E, da maneira que sempre lhe foi característica, põe em perspectiva o tema biografia/autobiografia. Sobre a maneira peculiar de relatar suas indagações, fala o amigo e admirador, Alain Robbe-Grillet:

[...] o pensamento conceitual poderia tremer, mas tremer em torno de um eixo fixo, isto é, ele tem necessidade de um núcleo de sentido sólido que vai impedi-lo de escorrer [...]. A estrutura do deslizamento é o oposto daquela, na medida em que vai continuamente abandonando as posições que dá a impressão de terem sido conquistadas. Desde os primeiros textos de Barthes, que me apaixonaram [...], observava esses deslizamentos. Em particular, sob a forma retórica de fragmentos de discurso [...]. (ROBBE-GRILLET, 1995, p.30-1)

Esse eixo fundamental assinalado por Robbe-Grillet é aquele que funciona em torno de uma ideia, fixando-a em “sentido sólido”. Barthes, ao contrário, procurou sempre, em esquiva, escapar à solidez, fazendo deslizar os sentidos. Quanto aos fragmentos, como estratégia de escrita, também no *Roland Barthes por Roland Barthes*, o autor os adota.

Da leitura, ficam-nos, principalmente, apontamentos sobre texto, escritura, discurso, diário, ensaio, teatro, analogia, doxa, arrogância, corpo, gozo, sexualidade, prazer, amor, imaginário e sobre língua/ linguagem. Para os leitores dos textos de Barthes, a presença de tais referências significa um relançar de olhos aos variados aspectos presentes em seu percurso reflexivo. Quanto à exposição, optamos pela transcrição parcial, ou integral, de fragmentos, para mostrar a grande tela onde, segundo Barthes, a leitura deve se realizar: o imaginário.

Nossa conduta se deve a duas ocorrências. Primeiro, Barthes, antes de iniciar a narrativa, registra: “Tudo isto deve ser considerado como dito por uma personagem de romance” (BARTHES, 2003, p. 11). A presença dessa reserva serve de alerta ao leitor. Por um lado, lê-lo como um romance, desfrutando-o, sem preocupação crítica, de análise; por outro, tomá-lo como um romance que se analisa sem perder de vista o constructo ficcional, o imaginário. Segundo, ao longo da leitura, percebemos que o termo (imaginário) torna-se de extrema importância para a compreensão do texto como um todo e, principalmente, para a compreensão do que o autor entende por biografia/autobiografia. Por isso, acolhemos momentos do livro em que o termo imaginário é, enfaticamente, nomeado.

A coincidência – [...] Quando finjo escrever sobre o que outrora escrevi, acontece, [...], um movimento de abolição, não de verdade. Não procuro pôr minha expressão presente a serviço de minha verdade anterior (em regime clássico, ter-se-ia santificado esse esforço sob o nome de autenticidade), renuncio à perseguição extenuante de um antigo pedaço de mim mesmo, não procuro restaurar-me (como se diz de um monumento). Não digo: “Vou descrever-me”, mas: “Escrevo um texto e o chamo de R. B.” Dispensio a imitação (a descrição) e me confio à nominação. Então eu não sei que no campo do sujeito não há referente? O fato (biográfico, textual) se abole no significativo, porque ele coincide imediatamente com este: escrevendo-me, apenas repito a operação extrema pela qual Balzac, em Sarrasine, fez coincidir a castração e a castratura: sou eu mesmo meu próprio símbolo, sou a história que me acontece: em roda livre na linguagem, não tenho nada com que me comparar; e, nesse movimento, o pronome do imaginário, “eu”, se acha impertinente; o simbólico se torna, ao pé da letra, imediato: perigo essencial para a vida do sujeito: escrever sobre si pode parecer uma idéia

pretensiosa; mas é também uma idéia simples: simples como uma idéia de suicídio. [...] (BARTHES, 2003, p. 70-1)

O imaginário – [...] O esforço vital deste livro visa à encenação de um imaginário. “Encenar” quer dizer: escalonar suportes, dispensar papéis, estabelecer níveis e, no final das contas: fazer da ribalta uma barra incerta. Importa pois que o imaginário seja tratado segundo seus graus (o imaginário é uma questão de consciência, uma questão de graus), e existem, ao longo desses fragmentos, vários graus de imaginário. A dificuldade, entretanto, reside no fato de não se poder numerar esses graus, como graus de uma bebida alcoólica ou de uma tortura.

Antigos eruditos acrescentavam por vezes, sabiamente, após uma proposição, o corretivo “incertum”. Se o imaginário constituísse um trecho bem delimitado, cujo embaraço fosse sempre seguro, bastaria anunciar cada vez esse trecho por algum operador metalinguístico, para se eximir de o haver escrito. Foi o que se pode fazer aqui para alguns fragmentos (aspas, parênteses, ditado, cena, redente, etc.): sujeito, desdobrado (ou imaginando-se tal), consegue por vezes assinar seu imaginário. Mas esta não é uma prática segura; primeiramente, porque há um imaginário da lucidez e porque, separando os níveis do que digo, o que faço não é, apesar de tudo, mais do que remeter a imagem para mais longe, produzir uma careta; em seguida, e sobretudo, porque, frequentemente, o imaginário vem a passos de lobo, patinando suavemente sobre um pretérito perfeito, um pronome, uma lembrança, em suma, tudo o que pode ser reunido sob a própria divisa do espelho e de sua Imagem: Quanto a mim, eu.

O sonho seria pois: nem um texto de vaidade, nem um texto de lucidez, mas um texto de aspas incertas, de parênteses flutuantes (nunca fechar parênteses é exatamente: derivar). Isso depende também do leitor, que produz o escalonamento de leituras.

(Em seu grau pleno, o Imaginário se experimenta assim: tudo o que tenho vontade de escrever a meu respeito e que finalmente acho embaraçoso escrever. Ou ainda: o que só pode ser escrito com a complacência do leitor. Ora, cada leitor tem a sua complacência; assim, por pouco que se possa classificar essas complacências, torna-se possível classificar os próprios fragmentos: cada um recebe sua marca de imaginário daquele mesmo horizonte onde ele se acredita amado, impune, subtraído ao embaraço de ser lido por um sujeito sem complacência, ou simplesmente: que olhasse.) (BARTHES, 2003, p. 121-2)

O recesso – Em tudo isto existem riscos de recesso: o sujeito fala de si (risco de psicologismo, risco de ênfase), ele enuncia por fragmentos (risco de aforismo, risco de arrogância).

Este livro é feito daquilo que não conheço: o inconsciente e a ideologia, coisas que só se falam pela voz dos outros. Não posso colocar em cena (em texto), como tais, o simbólico e o ideológico que me atravessam, já que sou sua mancha cega (o que me pertence propriamente é meu imaginário, é minha fantasmática: daí este livro). Da psicanálise e da crítica política, só posso dispor à maneira de Orfeu: sem nunca me voltar para trás, sem nunca as olhar, as declarar (ou muito pouco: apenas o suficiente para relançar minha interpretação na corrida do imaginário).

O título desta coleção (X por ele mesmo) tem um alcance analítico: eu por mim mesmo? Mas esse é exatamente o programa do imaginário! Como é que os raios do espelho reverberam, repercutem sobre mim? Para além dessa zona de difração – a única sobre a qual posso lançar um olhar, sem, entretanto, jamais poder excluir dela aquele que dela falará –, existe a realidade e existe ainda o simbólico. Quanto a este, não tenho nenhuma

responsabilidade (já tenho muito o que fazer com meu imaginário!): ao Outro, à transferência, e pois ao leitor. (BARTHES, 2003, p. 169-70)

Pelas passagens citadas, confere-se com Barthes o entendimento de que o texto, seja ele qual for, mas especialmente o romanesco (e, óbvio, aquele no qual falamos de nós mesmos), é sempre expressão do imaginário. Assim, tanto em relação à biografia quanto à autobiografia, estamos “condenados ao imaginário”. A compreensão desse termo, para Barthes, a princípio, vinha atrelada às reflexões de Bachelard, posteriormente, às de Lacan (BARTHES, 2003, p. 143). De antemão, portanto, ainda que o autor não discuta explicitamente o que entende por texto biográfico, ou autobiográfico, percebemos a relação que faz entre a escrita e o imaginário, sendo, pois, nesse campo, que a discussão se impõe. Devemos ler, segundo sua indicação, não apenas o seu texto, mas aqueles que se configuram como tal (biografias, autobiografias, romances) tendo em vista essa ocorrência.

E já que ele fornece a fonte de onde parte em sua compreensão sobre o imaginário, tomamos algumas palavras de especialistas que têm explorado a questão, especificamente quando citam Lacan. Condensamos alguns momentos das reflexões propostas por dois autores (Paul Gilbert e Kathleen Lennon), justamente nos trechos em que comentam as ideias de Lacan.

Lacan desenvolveu as ideias de Freud vendo explicitamente o Imaginário como uma etapa (momento) no desenvolvimento do ego, um momento que, então, permanece em jogo na vida posterior. As ideias-chave de Lacan, no caso, foram desenvolvidas numa dissertação: O estádio do espelho como formador do “eu”, como revelado na experiência psicanalítica. O estádio do espelho é a etapa do desenvolvimento em que um bebê se vê pela primeira vez em um espelho e torna-se fixado a essa imagem. É a primeira etapa no desenvolvimento do senso de eu da criança. [...] Para Lacan, o ato de identificação é uma manifestação de afeto. É um ato emocional, não um julgamento cognitivo. [...] Tais momentos de identificação imaginária persistem ao longo de toda a nossa vida como veículos da fantasia afetiva. O domínio imaginário, governado por afeto, prazer, conflito emocional etc., permanece como uma dimensão da identidade adulta. Essas identificações imaginárias, como com as fantasias de Freud, estruturam as nossas relações com o mundo. (GILBERT & LENNON, 2009, p.76-7)

Apreciemos, agora, o primeiro fragmento do texto de Barthes:

Ativo/reactivo – No que ele escreve, há dois textos. O texto I é reativo, movido por indignações, medos, desaforos interiores, pequenas paranóias, defesas, cenas. O texto II é ativo, movido pelo prazer. Mas ao escrever-se, ao corrigir-se, ao submeter-se à ficção do Estilo, o texto I se torna ele próprio ativo; perde então sua pele reativa, que só subsiste por placas (em minúsculos parênteses). (BARTHES, 2003, p. 55).

Barthes estabelece, nas primeiras linhas da narrativa, o vínculo com o imaginário, segundo as proposições lacanianas que vemos apontadas na citação anterior. Ele fornece ao leitor pistas para a leitura, enfatizando o domínio do imaginário como suporte sobre o qual está apoiado o texto. Assim, o afeto, o prazer, a dor, o conflito emocional, os desaforos interiores, as defesas, o corpo, a sexualidade, o gozo são encenados ao longo da sua obra, em geral, do *Roland Barthes por Roland Barthes*, em particular, e da sua trajetória existencial.

2- *Dom Casmurro*: discurso sobre a memória

Em *Dom Casmurro*, Bentinho/Dom Casmurro é personagem e narrador que, em primeira pessoa, revela momentos da sua história, desde a infância até a idade adulta, quando já é um senhor e se põe a escrever a obra. No primeiro capítulo, explica o que o levou a

escolher o título, Dom Casmurro, e, no segundo, fala sobre o livro, a idéia que lhe ocorreu para escrevê-lo. Nesse momento, presente da enunciação, ele declara que leva uma vida boa, apesar de estar sozinho, pois todos os personagens que irá citar no decorrer do texto já morreram. E o motivo para criar tal texto tem a ver com aquele que o levou a reproduzir no Engenho Novo a casa em que vivera e se criara na “antiga Rua de Matacavalos” (ASSIS, 1982, p. 178), qual seja, “atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência” (ASSIS, 1982, p. 178). No entanto, diferentemente da época da construção da casa, Bentinho, agora, demonstra ter plena consciência de que isso seria impossível, pois se “só me faltassem os outros, vá [...] mas falta eu mesmo, e esta lacuna é tudo” (ASSIS, 1982, p. 178). Por isso, trata logo de explicar que não é alguém melancólico ou desiludido que pegará da pena para contar a história, mas um homem que entende que a “certos respeitos, aquela vida antiga aparece-me despida de muitos encantos que lhe achei; mas é também exato que perdeu muito espinho que a fez molesta, e, de memória, conservo alguma recordação doce e faceira”. (ASSIS, 1982, p. 179)

A partir daí, o narrador desenvolve a narrativa, revelando os fatos de acordo com a ordem cronológica em que se deram. Faz uma apresentação das personagens: José Dias, o agregado que vivia em sua casa; tia Justina; tio Cosme; a mãe, dona Glória; Capitu, a menina que morava na casa vizinha à sua; o pai de Capitu. A seguir, Bentinho/ Dom Casmurro narra as polêmicas conversas, entre a mãe, o agregado e os familiares, sobre a promessa que dona Glória fizera, ainda antes de ele nascer, de fazê-lo padre; a ida para o seminário e o encontro e a amizade com Escobar; a saída do seminário; o ingresso na faculdade de Direito; os casamentos dele com Capitu e de Escobar com Sancha, amiga de Capitu; os ciúmes dele em relação à Capitu; a morte de Escobar; a intensificação do ciúme e a certeza da traição da esposa com seu amigo; a partida (exílio) de Capitu para a Europa junto com o filho, Ezequiel; a morte de Capitu e de Ezequiel.

Em linhas gerais, esses são os eventos escolhidos pelo narrador para compor a história. No entanto, ao registrá-los no papel, demonstra ter plena consciência de que são efeitos da memória e que, por isso mesmo, estão sujeitos às falhas, às emoções, à atualização, enfim, a todos os aspectos subjetivos inerentes ao percurso memorialístico. E essa compreensão acerca da memória e dos arranjos que ela irremediavelmente promove, faz com que o narrador, ao longo do relato, utilize, de forma insistente, os termos imaginação e fantasia. Trata-se, para ele de contar uma história que está sujeita aos “caprichos” da memória e do imaginário. Citamos adiante alguns momentos em que os termos imaginação e fantasia são destacados no texto.

No capítulo XXIX/O imperador, ao anunciar a vista do Imperador quando, um dia, retornava, de ônibus, do colégio para a casa, o narrador diz que teve ímpetos de pedir-lhe que intercedesse junto à sua mãe, convencendo-a de que deveria desistir de fazê-lo padre. Assim, imaginou uma cena inteira em que falava com o soberano e este, ouvindo-o e sentindo-se sensibilizado com seu problema, fora argumentar com dona Glória a fim de demovê-la da promessa. Ao fim da conversa imaginária com o monarca, Bentinho comenta:

Tudo isso vi e ouvi. Não, a imaginação de Ariosto não é mais fértil que a das crianças e dos namorados, nem a visão do impossível precisa mais que de um recanto de ônibus. (ASSIS, 1982, p. 213)

Em outro trecho, capítulo XL/ Uma égua, revela nova fantasia, dirigindo-se ao leitor:

Ficando só, refleti algum tempo, e tive uma fantasia. Já conheceis as minhas fantasias. Conteí-vos a da visita imperial; disse-vos a desta casa do Engenho Novo, reproduzindo a de Matacavalos... A imaginação foi a companheira de toda a minha existência, viva, rápida, inquieta, alguma vez tímida e amiga de empacar, as mais delas capaz de engolir campanhas e campanhas, correndo. Creio haver lido em Tácito que as éguas iberas concebiam pelo vento; se não

foi nele, foi noutro autor antigo, que entendeu guardar essa credence nos seus livros. Neste particular, a minha imaginação era uma grande égua ibera; a menor brisa lhe dava um potro, que saía logo cavalo de Alexandre; mas deixemos metáforas atrevidas e impróprias dos meus quinze anos. Digamos o caso simplesmente. A fantasia daquela hora foi confessar a minha mãe os meus amores para lhe dizer que não tinha vocação eclesiástica. (ASSIS, 1982, p. 230-1)

No capítulo XLIII/Você tem medo?, conversando com Capitu, a menina lhe pergunta se ele tem medo e Bentinho, admirado com a indagação, pergunta-lhe a que se refere, se ao medo de apanhar. Recebendo um sim como resposta, cogita de quem viriam as pancadas, o que o leva à seguinte fantasia: “Valha-me Deus! Vi de imaginação o aljube, uma casa escura e infecta. Também vi a presiganga, o Quartel dos Barbonos e Casa de Correção” (ASSIS, 1982, p. 235)

Essas e outras referências à fantasia e à imaginação fértil são explicitadas no decorrer da narrativa. Junto a isso, o narrador não deixa de, a todo o momento, lembrar que se trata de obra escrita ao sabor da memória e que, portanto, trata-se de um relato que deve ser lido com reservas.

Em interessante artigo, intitulado “Reflexões sobre tempo e memória em *Dom Casmurro* – a reconstrução da identidade”, a professora Ângela Garcia, ao analisar o texto machadiano sob o prisma memorialístico, afirma:

Tentar a recomposição de vivências anteriores é utilizar a memória como veículo que nos faça transitar entre passado e presente, que passam a não valer mais isoladamente. Logo, é trabalhar na chave da ambiguidade temporal, o que faz do ato de recordar uma operação complexa.

Primeiro, porque toda lembrança se funda na experiência passada, porém não a reproduz por inteiro nem exatamente como aconteceu. Registram-se apenas os fragmentos a que, subjetivamente, se imprime maior relevância, num procedimento que poderá ser utilizado no momento mesmo de sua operação.

Segundo, porque a reconstituição destes fragmentos não se dá passiva ou mecanicamente. Se assim fosse, resultaria do ato da recordação um painel caleidoscópico de momentos pulverizados, sem relação necessária entre si. Para que adquiram significação totalizadora e orgânica torna-se indispensável, portanto, sua ordenação. (GARCIA, 1985, p. 3-4)

A recomposição das vivências de Bentinho/Dom Casmurro se dá precisamente a partir daquelas experiências as quais ele imprime maior relevo, tanto que, ao iniciar o relato, retoma uma “célebre tarde de novembro” (ASSIS, 1982, p. 179), quando, ainda adolescente, na casa de Matacalvos, ao escutar sem querer uma conversa entre José Dias e sua mãe descobre o sentimento por Capitu. Até então, segundo suas recordações, ainda não se dera conta do que sentia pela menina da casa vizinha. O agregado, com sua malícia e língua afiada, ao insinuar para dona Glória que seu filho e Capitu eram mais do que simples companheiros de brincadeiras infantis, acabou por revelar (ou despertar) a Bentinho aquilo que ele próprio ainda não percebera.

As “identificações imaginárias” explicitadas na teoria lacaniana são atos de afeto; atos emocionais que “persistem ao longo de nossa vida como veículos das fantasias”, que “estruturam as nossas relações com o mundo”. Isso é o que apreciamos na leitura do romance machadiano. Tanto é assim que, ao iniciar a narrativa, Bentinho o faz pela tal tarde de novembro, quando “descobrirá” seu sentimento por Capitu. Escreve tudo o que tem vontade de escrever sobre ele mesmo e que acha embaraçoso escrever (ou que só pode ser escrito, como assinala Barthes, “com a complacência do leitor”).

Percebe-se, portanto, no texto de Machado a “discussão” que promove a respeito da “escrita do eu”, demonstrando, quanto a ela, compreensão lúcida. E, talvez por isso mesmo, não produz um texto melancólico, entristecido, mas um texto que exhibe a lucidez da voz narrativa, que conhece as implicações do imaginário e sua supremacia sobre o percurso existencial. Para esse narrador consciente não há penas a cumprir, apenas relatos a expor.

3- São Bernardo: escrita, análise e punição

São Bernardo é um romance narrado em primeira pessoa, por Paulo Honório, também personagem da história. Na verdade, trata-se de uma triagem na memória, em busca dos acontecimentos que, na perspectiva do narrador, são os que compõem, fundamentalmente, o percurso de sua existência. À medida que se debruça sobre suas lembranças, transpondo-as para o papel, aciona um processo analítico que o encaminha à descoberta de uma dimensão até então não penetrada: ele mesmo.

Assim, se no início do texto, o leitor se depara com um indivíduo vigoroso, enérgico, forte, barulhento, brigão, ao final, percebe que já não é mais o mesmo homem que expõe os fatos, pois aquele se transforma num sujeito solitário, sem forças, destituído do vigor que lhe era característico.

Essa mudança de ânimo na voz narrativa tem a ver, sobretudo, com a forma adotada para reconstruir os fatos, expondo-os em blocos que podem ser identificados, ao longo do texto, como: a decisão de escrever o livro; a conquista de São Bernardo; a conquista de Madalena e, por fim, a consciência da perda. Nos três primeiros, movido pela energia da ação e da conquista, Paulo Honório exhibe um caráter dinâmico, frio, ágil e direto. No entanto, quando começa a perceber o quanto o investimento meramente em necessidades materialistas o envolveu, sente o peso de suas brutais atitudes. Essa percepção acaba se transformando num sentimento profundo de perda em relação a tudo aquilo para o qual se tornou impenetrável: o contato mais ameno e humano com tudo e todos a sua volta.

A partir do momento, na escrita, em que ele passa a rever sua vida com a esposa, inicia-se um processo de transformação no narrador. E ele declara:

Emoções indefiníveis me agitam – inquietação terrível, desejo doido de voltar, tagarelar novamente com Madalena, como fazíamos todos os dias, a esta hora. Saudade? Não, não é isto: é desespero, é raiva, um peso enorme no coração. Procuo recordar o que dizíamos. Impossível. As minhas palavras eram apenas palavras, reprodução de fatos exteriores, e as dela tinham alguma coisa que não consigo exprimir. Para senti-las melhor, eu apagava as luzes, deixava que a sombra nos envolvesse até ficarmos dois vultos indistintos na escuridão. (RAMOS, 1984, p. 101-2)

Daí em diante, os fatos narrados perdem a nitidez; já não são mais relatados nem com energia nem objetividade. Paulo refaz o itinerário da época em que ainda vivia com a mulher e reconhece-lhe a bondade. Tudo aquilo que, durante o intervalo em que ficaram juntos, pareceu-lhe absurdo, desperdício, verificou depois, ao longo do processo narrativo, que era apenas uma grande bondade da parte dela.

Os acontecimentos que os envolveram retornam à memória: as brigas e incompreensões, os desacordos e o maldito ciúme que o levou a tomar atitudes absurdas, violentas e que acabou por arrastá-la à morte, tão insuportável tornara-se a vida a dois. Paulo o reconhece, mas sabe também que agora é tarde, não dá mais para voltar no tempo e a perda é já irreparável. No último capítulo, o narrador exhibe aberta e enfaticamente a consciência que tem do que perdeu, e diz:

Sou um homem arrasado. Doença? Não. Gozo perfeita saúde. [...] O que estou é velho. Cinquenta anos pelo São Pedro. Cinquenta anos perdidos,

cinquenta anos gastos sem objetivo, a maltratar-me e a maltratar os outros. O resultado é que endureci, calejei, e não é um arranhão que penetra esta casca espessa e vem ferir cá dentro a sensibilidade embotada. Cinquenta anos! Quantas horas inúteis! Consumir-se uma pessoa a vida inteira sem saber para quê! Comer e dormir como um porco! Como um porco! (RAMOS, 1984, p.180-1).

Dura é a avaliação (e a compreensão) de si mesmo a que chega Paulo Honório. A consciência de que se tornou um explorador por profissão, um “explorador feroz” (RAMOS, 1984, p.183), segundo suas próprias palavras, leva-o a entender que sua vida foi errada (RAMOS, 1984, p.183). Sua brutalidade, seu ciúme, sua falta de sentimentos, de sensibilidade e de compaixão, tudo está ligado, a seu ver, com o rumo adotado, com a tal profissão, que, além de tê-lo deixado assim, não lhe permitiu modificar. E conclui: “Estraguei minha vida, estraguei-a estupidamente” (RAMOS, 1984, p.184).

Ao decidir escrever o livro, Paulo Honório considera fazê-lo, a princípio, pela divisão do trabalho, repartindo tarefas com alguns conhecidos até chegarem à concepção final. A ideia anima-o a ponto de poder enxergar o texto pronto, publicado e com mil exemplares vendidos. No entanto, a empreitada não dá certo e ele desiste dela.

Chama-se a atenção para essa vontade de escrever que, enquanto estava atrelada a um motivo externo e, pode-se até dizer, capitalista, de se ganhar alguma coisa com o produto, não alcançou sucesso em ser levada adiante. Talvez, até, por ter começado de forma errada, afinal, a mentalidade capitalista, de venda, lucro e notoriedade, não se coaduna propriamente com a divisão do trabalho. Esta é coletiva, enquanto o capital é individualista, não admite solidariedade.

Mostra-se, portanto, ineficaz a primeira fórmula. Ineficaz e incompatível com a vida escolhida pelo autor da obra, uma vez que este não é homem, como fica bem claro ao longo do texto, de sentimentos socialistas, ao contrário. Um explorador de homens, que não os vê como tal, mas como bichos nascidos para servir ao senhor, para obedecer cegamente e aceitar o destino, é o que Paulo Honório é. E é esse homem, movido por uma força bruta, enérgico, senhor de terras e de servos, que inicia a produção textual, imprimindo nesta as marcas de sua personalidade “agreste”.

No entanto, a objetividade do narrador, selecionando fatos que considera de maior relevância, que caracteriza os primeiros momentos da narração, vai cedendo lugar à outra personalidade, muito menos dinâmica, que chega, ao final, como força represada, estagnada, encolhida e só. E, interessante é notar que, à medida que isso vai acontecendo, a narrativa ganha força literária, se adensa, pois, já no início, de forma inconsciente, o narrador estabelece um pacto artístico-literário, quando afirma ter ouvido novo pio da coruja e, de repente, começa a produção do texto, sem indagar se isso lhe traz algum tipo de vantagem.

Guardadas as implicações simbólicas suscitadas pela referência ao pio da coruja, observa-se que este aparece no texto como um sinal, um marcador da memória, algo que, por ter acontecido tantas vezes, em diversas ocasiões, acabou se tornando uma forte referência. Possivelmente, isso passou a ocorrer pelo fato de Paulo Honório também dispensar às corujas um tratamento cruel, uma vez que ele, sempre que desconfiava haver ninhos de corujas no forro da casa, mandava um empregado matá-las à paulada. Assim, o pio da ave torna-se uma marca, na memória, da personalidade violenta do narrador, tornando-se um incômodo, não o pio, mas a lembrança e a consciência de tanta crueldade que ele assinala.

É essa consciência atormentada que sente necessidade de escrever e quando o faz, finalmente, já não é mais movida por qualquer fator externo, mas sem indagar se isso lhe traria qualquer vantagem. Ato gratuito é como pode ser lido o impulso que o leva à escrita, vinculando-a ao domínio da arte e estabelecendo um pacto que, no início, se caracteriza como tentativa de resgate dos laços com a maneira anterior de viver, mas que, ao longo do processo,

ganha densidade, conferindo ao texto um teor artístico. Este escapa, portanto, de se transformar em mera “contação de causos”.

“Então para que escreve?” (RAMOS, 1984, p.11), pergunta o narrador a si mesmo e responde: “Sei lá”! (RAMOS, 1984, p.11). Escreve porque necessita, porque precisa compreender sua trajetória existencial, precisa encontrar sua identidade, aquela que, no princípio do relato, anuncia desconhecer. Não sabe quem é o pai nem a mãe; criou-se pelo mundo, recebendo apenas o auxílio da velha Margarida, a quem, por gratidão, leva para São Bernardo. Durante a elaboração do texto, vai ao encontro de si e, ao mesmo tempo, do ato da escrita como processo artístico. Por um lado, o caráter forte e objetivo cede lugar ao ser arruinado, consciente de que sua sede existencial pelas conquistas o conduziu a perdas irreparáveis, por outro, o narrador que dizia “não querer bancar o escritor” (RAMOS, 1984, p.11), revela-se preocupado com sua criação, pontuando diversos momentos da escrita com comentários acerca de seu método. Confere-se: “Reproduzo o que julgo interessante. Suprimi diversas passagens, modifiquei outras. [...] É o processo que adoto: extraio dos acontecimentos algumas parcelas; o resto é bagaço” (RAMOS, 1984, p.77-8).

O narrador mantém uma coerência entre o ato de escrever e a vida, pois, assim como fora objetivo em suas transações comerciais, também narrou de forma direta, objetiva essas mesmas experiências. No entanto, essa atitude se altera conforme vai compreendendo tudo o que fizera, seus erros, suas brutalidades. E, então, já não expõe mais os fatos da mesma forma; agora, os dados se confundem, as cenas se repetem, a objetividade anterior dá lugar à subjetividade, ao mergulho em si, e o mundo que o cerca passa a não ter mais contornos certos, como os limites das terras da fazenda que, de acordo com sua férrea vontade, iam sendo alargados. “O mundo que me cercava ia-se tornando um horrível estrupício” (RAMOS, 1984, p. 174), diz Paulo a propósito das transformações revolucionárias que ocorriam a sua volta e no mundo.

Quanto à repetição de cenas expostas no texto, cabe ressaltar que tem a ver com a busca dos fatos na memória e com a compreensão de que esta, quando solicitada, consciente ou inconscientemente, não pode ser recuperada de forma objetiva, numa ordem cronológica exata; ao contrário, a retomada dos acontecimentos pelo fio condutor da memória tende a ocorrer espontaneamente, sem grande obediência à vontade consciente. Observam-se três passagens semelhantes no texto:

Pouco a pouco me fui amadornando, até cair num sono embrulhado e penoso. Creio que sonhei com rios cheios e atoleiros. Quando dei acordo de mim a vela estava apagada e o luar, que eu não tinha visto nascer, entrava pela janela. A porta continuava a ranger, o nordeste atirava para dentro da sacristia folhas secas, que farfalhavam no chão de ladrilhos brancos e pretos. O relógio tinha parado, mas julguei que dormi horas. (RAMOS, 1984, p.163) Agora a vela estava apagada. Era tarde. A porta gemia. O luar entrava pela janela. O nordeste espalhava folhas secas no chão. (RAMOS, 1984, p.177) A vela está quase a extinguir-se. Julgo que delirei e sonhei com atoleiros, rios cheios e uma figura de lobisomem. Lá fora há uma treva dos diabos, um grande silêncio. Entretanto o luar entra por uma janela fechada e o nordeste furioso espalha folhas secas no chão. (RAMOS, 1984, p.188)

A primeira cena é descrita no capítulo trinta e um, e se passa na sacristia da igreja de São Bernardo, onde Paulo Honório permanece após ter aquela que seria a derradeira briga com Madalena. Ela vai embora e se suicida, ele fica e adormece; a segunda cena é descrita no capítulo trinta e quatro, quando Paulo pensa nas reviravoltas políticas e suas repercussões; a terceira se dá no último capítulo, o trinta e seis, marcado pelo presente da enunciação. Dois anos se foram, após a morte da mulher, os amigos já não o visitam para discutir política, pois,

com as modificações ocorridas, cada um tomou diferente rumo. O narrador está só com suas lembranças.

Em momentos diversos, as cenas repetem-se e tudo parece igual, como o relógio parado citado na primeira cena. E o narrador não sabe mais identificá-las. Julga que delira, enquanto o luar entra por uma janela fechada, o nordeste continua espalhando folhas no chão e ele sonha com rios cheios e atoleiros, que o fazem naufragar numa enxurrada de eventos sobre os quais já não pode, como antes, manter nenhum controle, nem mesmo (ou muito menos) sobre aqueles que se passam dentro das vielas da memória.

A técnica narrativa adotada, inconscientemente, por Paulo Honório, para recompor os episódios mais importantes de sua existência, revela-se como um processo analítico, a partir do qual ele acaba compreendendo, no ato de tentar organizar as idéias, coordenando-as e subordinando-as umas as outras, o que em sua vida deveria ter sido a oração principal: um convívio menos feroz consigo mesmo, com os outros a sua volta e, principalmente, com Madalena. Mas isso não aconteceu, pois foi sempre dominado pela vontade da conquista, pelo ganho material e pela desconfiança com que tratou a todos.

Infelizmente, para ele, o entendimento chegou tarde. Foi necessário perder Madalena para que, sentindo-se só, surgisse a vontade de preencher o tempo, levando-o, com isso, a buscar, na escrita, uma explicação para as sensações, até então estranhas, que experimentava. O pio da coruja é o sinal, na memória³, que aciona a engrenagem, fazendo com que, ao transpor para a linguagem as ocorrências mais significativas de sua vida, se lançasse na busca por respostas para aquele incômodo que não sabia definir. A resposta veio agreste e dura como sua própria vida e como o caráter e a personalidade por ele desenvolvidos.

Demonstrada a aventura analítica na qual o narrador mergulha, cabe ainda ressaltar, a guisa de conclusão, o teor crítico do texto. Graciliano Ramos aponta, através das atitudes de Paulo Honório, uma contundente e ferrenha censura à lógica capitalista, que tem se caracterizado por sua força predatória, fazendo ainda perdurar, na história do mundo, a exploração do homem pelo homem.

Sendo assim, Paulo encarna a figura do predador, que não pensa em algo mais além de conquistar patrimônio, rendimentos e poder. O sucesso na empreitada leva-o ao entendimento de que é melhor que os outros; para ele, ninguém presta, todos são bichos descartáveis; e, se vivem nas péssimas condições em que estão é porque o merecem, porque não são capazes e não querem viver de outra maneira. Mais do que um coronel, ligado à velha ordem agrária⁴, ele é o capitalista, preocupado em adquirir máquinas modernas para melhorar a produção e vendê-la em mercados cada vez mais amplos. Quando lhe interessa, porém, adota condutas menos modernas e bem conhecidas, principalmente nas regiões rurais, elaborando emboscadas para todos aqueles que ousem interpor-se em seu caminho de conquistas.

Mas, frente ao explorador cruel, Graciliano assume o *status* de criador e não permite que sua criatura fique impune, castigando-a com, talvez, a pior das penas: a tomada de consciência. Consciente, Paulo passa a se sentir responsável por tudo o que fez, passa a sentir o peso de seus atos arbitrários e lesivos e, no meio de tantos bichos, ele, segundo sua visão, o único homem digno, passa a se sentir só. Para realizar a punição atribuída ao narrador, em vez de transformar o texto em mera “contação de causos”, produzida por um homem solitário a fim de preencher o tempo, o criador o conduz a um encontro consigo mesmo, fazendo-o ver, através do espelho da linguagem, como, de fato, é e o que fez. Condena-o a viver, daí em diante, “agitado por emoções indefiníveis”, porém consciente de seus erros e, pior, consciente da impossibilidade de reversão.

4- A hora da estrela: vozes exiladas

Macabéa é a personagem em destaque de *A hora da estrela*. Mulher jovem, dezenove anos, nordestina, nascida em Alagoas, órfã, vem para a cidade do Rio de Janeiro, onde passa a

viver quase totalmente desvinculada da realidade que a cerca nessa cidade que, segundo o narrador, é “toda feita contra ela” (LISPECTOR, 1984, p.21). Dorme, acorda, respira, trabalha e come mal. Uma vida seca como o sertão de sua terra natal. Sem amigos ou parentes, vive só, num quatinho alugado onde residem outras quatro moças, que não mantêm qualquer laço de amizade ou companheirismo com ela. Trabalha como datilógrafa, mas não é capaz de executar o serviço com eficiência, mal dedilha as teclas e mal sabe escrever. Isso nos conta um narrador em terceira pessoa.

Não sabe nada sobre a vida, não tem conhecimento do mundo. Sente uma contínua e insistente dor de dente. O namorado que arruma, Olímpio, nordestino como ela, embora sem grande instrução, não consegue entabular um diálogo com a moça, pois os dois, mas principalmente Macabéa, não são capazes de conversar sobre qualquer assunto, a ponto de ela, por saber que ele trabalha em obra, sugerir que falem a respeito de parafusos. Ele, um operário como outros tantos milhares que vão para as grandes cidades servir de mão-de-obra, cheios de sonhos e vontade de vencer; ela, alguém que mal sabe apertar as teclas de uma máquina, alguém cujos sonhos, desejos, vontades parecem inexistentes.

O único momento da narrativa em que Macabéa esboça vontade própria, demonstrando certo conhecimento de sua condição miserável, é aquele imediatamente posterior à saída da casa da cartomante que fora visitar por insistência de Glória, sua colega de trabalho. Ali, ela sonha com o futuro, quer melhorar de vida, casar-se, ser rica.

A ida à casa da cartomante faz com que, por um minuto em sua vida, tenha consciência de sua situação existencial. Pela primeira vez, torna-se capaz de perceber o vazio que, até então, havia marcado sua trajetória. Essa conscientização está inscrita na sua vontade, agora, de ter uma vida melhor, cheia de sonhos para o futuro.

Em *A hora da estrela*, no entanto, a história de Macabéa é narrada por um narrador, Rodrigo S. M., em terceira pessoa que, ao longo do texto, assume a primeira, mas não para dar voz à protagonista, mas para dar voz a ele mesmo. Macabéa, ainda que não tenha perdido a propriedade da fala, não mantém (nem nunca mantivera), segundo afirma o narrador, qualquer profundidade linguística, isto é, ela é desprovida quase totalmente da linguagem, possuindo um vocabulário paupérrimo que lhe permite apenas parca comunicação, sem reflexão mais profunda. Daí ser tão destituída de tudo, vivendo apenas porque come, dorme e respira... mal.

A falta de consciência crítica em relação ao mundo e à sua própria existência se dá, então, devido à impossibilidade linguística, impedindo-a, mesmo que de forma confusa ou cheia de dúvidas, de vislumbrar, de tocar e até de construir uma personalidade, um eu com alguma profundidade. É um ser de superfície, vivendo em tela plana, sem alegria, sem tristeza, um bicho deposto de sua condição humana.

Por sua vez, o narrador de *A hora da estrela* tem acesso amplo ao código linguístico, transita pela complexidade da linguagem, sendo capaz de transpor para o papel suas dúvidas, suas agonias, suas dores e temores, destacando a linguagem (característica comum às narrativas modernas) como referência essencial do ato de escrever. No entanto, tal acesso e o conhecimento de sua complexidade são fatores que, em vez de lhe dar segurança e conforto, o levam, ao contrário, às muitas indagações registradas. Logo nas primeiras linhas do texto, ele diz: “A verdade é sempre um contato interior e inexplicável. A minha vida a mais verdadeira é irreconhecível, extremamente interior e não tem uma só palavra que a signifique” (LISPECTOR, 1984, p. 17). Ele reconhece, portanto, não haver linguagem que traduza a sua “verdade”, permitindo-lhe “um contato interior”.

Cada um deles, o narrador e Macabéa, a sua maneira, experimenta uma vida em exílio, mas não aquele comumente conhecido, o dos desterrados, os expulsos da terra original, do paraíso, mas como algo vivenciado dentro deles mesmos. Ela, por estar quase fora da linguagem, como se um bicho fosse; ele, ao contrário, por estar demasiadamente mergulhado

na linguagem. Daí que, em seu discurso, adentra por um mar de perguntas e reflexões que se dão como um exercício de escrita, mas que não o levam a qualquer tipo de esclarecimento.

Macabéa, por seu turno, confere a errância, pois, embora viva em seu país, sai da terra onde nascera, indo pra outra cidade, Rio de Janeiro, que se lhe mostra mais adversa ainda do que o solo natal. Sua existência se caracteriza como errática pela falta de vínculo com tudo, especialmente com a linguagem. O trabalho árduo e a dor são provações por que passa como datilógrafa, pois não consegue cumprir as tarefas, já que mal sabe escrever e dedilha, na máquina, letra por letra, vagarosamente, levando o chefe a demiti-la. A dor contínua no dente atormenta-a, evidenciando a pobreza em que se encontra. A falta de cuidado com os dentes é característica da miséria. A morte é estágio certo para a personagem, único momento, os poucos minutos que a antecedem, como anuncia o narrador, em que tem, na vida, sua hora de estrela.

O narrador de *A hora da estrela*, Rodrigo S. M., experimenta o exílio através da consciência demonstrada, desde o início da narrativa, acerca da existência. E essa consciência o atormenta, lançando-o em dúvidas e questionamentos. Sua dor é profunda, seu trabalho de escritor é árduo, sua errância vem inscrita em suas reflexões, na busca que faz pelo(s) sentido(s) de tudo o que o cerca. Quanto à morte, esta é uma sombra a acompanhá-lo em cada momento, levando-o a dizer, logo após o anúncio da morte de Macabéa: “Não vos assusteis, morrer é um instante, passa logo, eu sei porque acabo de morrer com a moça”. (LISPECTOR, 1984, p.97).

5- *Hotel Atlântico*: olhares, suspeitas e perdas

Hotel Atlântico parece ser uma continuação de *Rastros de verão*. Ambos têm narrador anônimo, com idade por volta dos quarenta anos, andarilho, sem rumo, à procura de um lugar. Em *Hotel Atlântico*, o narrador, numa casa onde se hospeda, vê “na porta um calendário atrasado, de 1986” (NOLL, 1989 p.43), ano da publicação de *Rastros de Verão*. Trata-se, possivelmente, de uma estratégia romanesca, ou seja: os rastros de verão deixam vestígios a serem seguidos pelo narrador de *Hotel Atlântico*.

Levanta-se a hipótese de que se trata da mesma voz narrativa em ambos os romances. Assim, o percurso, iniciado em *Rastros de verão* (em 1986), durante o carnaval, em Porto Alegre, continua em *Hotel Atlântico*, (em 1989), com a chegada ao Rio de Janeiro, no inverno, e o retorno, logo a seguir, ao Rio Grande do Sul.

Nas linhas iniciais do texto, o narrador de *Hotel Atlântico* chega a um hotel em Copacabana e encontra policiais que descem as escadas trazendo um corpo. Olha para a recepcionista, gargalha e “como deveria estar num dia de canastrão, assim que parei de gargalhar peguei a mão da moça e a beijei” (NOLL, 1989, p.7). Reconhecendo-se um canastrão, ele se identifica como ator e a narrativa apresenta-se como um espetáculo, um filme que, recheado de clichês visuais, nas duas primeiras páginas, propõe um crime como enigma.

Instalado no quarto do hotel, o narrador percebe “uma mancha de sangue quase invisível no carpete” (NOLL, 1989, p.8). Desconfia ser o quarto do crime. Sentindo-se velho (tem quarenta anos), cheio de dores e com “uma névoa na vista” (NOLL, 1989, p.13), resolve ir embora logo, pois “Eu também conseguiria: viajar, tomar um ônibus, chegar a algum lugar” (NOLL, 1989, p.15).

Na rodoviária, compra uma passagem para Florianópolis, e, já no ônibus, fingindo que olha pela janela, aprecia, na verdade, a sua vizinha de poltrona: uma ruiva bonita que parece estrangeira. Uma americana, falante do português; arqueóloga, tinha vindo ao Brasil para “coordenar algumas escavações” (NOLL, 1989, p.18). Suzan, a arqueóloga, pergunta se ele é poeta, ouvindo como resposta: “Ator desempregado, vivendo nesse momento da venda de um carro” (NOLL, 1989, p.21). Adormecem. Quando ele acorda, lembra do sonho que teve, no

qual era uma mulher, “lá dos anos 20” (NOLL, 1989, p.23). “Mas, ao contrário dos filmes de época, nada se via em preto e branco” (NOLL, 1989, p.23).

O sonho é comparado a um filme e, mais uma vez, a narrativa adentra o território do cinema que já vinha sendo explorado, desde o início, por um narrador que se diz ator. Ao acordar, constata que a mulher ao seu lado está morta, provavelmente cometera suicídio, já que em sua bolsa há várias caixas abertas e vazias de barbitúricos, antidepressivos, ansiolíticos.

Do sonho, o narrador passa ao pesadelo: “era o segundo cadáver que ele encontrava em menos de 48 horas” (NOLL, 1989, p.25). Foge, antes que desconfiem dele. Andando pela rodoviária de Florianópolis, entra numa livraria e pega um livro para se acalmar, porque tem a impressão de estar sendo vigiado por um homem usando óculos escuros. O clima policial do romance lembra um filme *noir*, uma história de detetive cheia de pistas a serem seguidas. Para adensar essa atmosfera, o livro que escolhe é um *best-seller*, que se desenrola durante a segunda guerra mundial.

... um espião britânico, católico, começa a história entrando numa igreja em Paris, e nessa igreja ele agradece a Deus a graça de viver numa época em que existe claramente contra quem lutar, o inimigo! Na cena posterior ele está com uma amante em um hotel em Nice, levanta a taça de champanhe e diz: — Viva o inimigo! (NOLL, 1989, p.27)

O *best-seller* enuncia uma trama de espionagem, na qual o espião comemora o fato de ter um inimigo contra quem lutar. Ironicamente, num movimento contrário, o narrador de *Hotel Atlântico* sente-se apanhado numa teia de acontecimentos, cuja face inimiga desconhece. O clima de suspeita estabelecido, nas primeiras linhas do romance, desenrola-se durante a narrativa. A cada momento, o narrador é surpreendido por um acontecimento inesperado, tendo sempre o cinema como referência.

Por isso mesmo, o olhar é o sentido privilegiado nessa tela de palavras. Desde o início, o movimento dos olhos é destacado pelo narrador que, como se estivesse ensaiando para entrar em cena, representa diferentes olhares: um “olhar consternado” (NOLL, 1989, p.5) diante da recepcionista do hotel em Copacabana; um “olhar embevecido” (NOLL, 1989, p.6), segundo a mesma moça; um “olhar mais para o desprotegido” (NOLL, 1989, p.7), para tentar conquistá-la; um “olhar envelhecido” (NOLL, 1989, p.11), por fim.

Entre olhos e olhares, o enredo é composto por cenas vistas e suspeitas, fazendo a conjugação entre o “óbvio” e o “obtuso”. Daí a atmosfera de filme *noir*, facultando à trama um caráter enigmático, que se acentua pela utilização de recursos técnicos característicos do cinema. É o caso do *flash forward*, por exemplo. No banheiro do hotel em Copacabana, o narrador antecipa: “sentindo certa incapacidade me veio a imagem de um doente em convalescença, se preparando para deixar o hospital” (NOLL, 1989, p.11). E, mais adiante: “a minha perna tinha um ar que provocava piedade” (NOLL, 1989, p.15).

A imagem do doente deixando o hospital e o problema na perna serão comentados, na última etapa da viagem que, como um todo, pode ser dividida em quatro blocos: o primeiro, da chegada do narrador ao hotel no Rio de Janeiro até a partida de ônibus na rodoviária; o segundo, do encontro com dois homens, Leo e Nelson, até o momento em que consegue se livrar deles; o terceiro, da chegada a uma cidade do interior até o instante em que a deixa; finalmente, o quarto bloco inicia-se no instante em que abre os olhos e constata que convalesce numa cama de hospital por ter uma das pernas amputadas; a conclusão da viagem vai acontecer, após a fuga do hospital, para uma praia do Rio Grande do Sul.

Dessa última etapa da viagem (da permanência no hospital da cidadezinha chamada Arraiol até os acontecimentos finais numa praia), destacamos o jogo de olhares, condensado na seqüência abaixo:

Eu via sim, isso eu conseguia fazer o tempo todo em que me mantinha acordado: via o Sagrado Coração de Jesus na minha frente, via imagens de pessoas que vinham olhar o artista sem a perna, via a careca lustrosa do Dr. Carlos, e em certas ocasiões lamentei não ter perdido além da perna a vista. (NOLL, 1989, p. 73)

Sentado na cadeira de rodas eu via agora pela janela do hospital a primavera chegar adiantada. (NOLL, 1989, p. 77)

Olhei pela janela e vi que anoitecia. Me fazia bem ver que um dia estava se esgotando e que eu não participara dele. (NOLL, 1989, p. 77)

Se chovia, se fazia sol, se na primavera começava a escurecer mais tarde, tudo era motivo para se fazer um comentário diante da janela. (NOLL, 1989, p. 79)

Com um dos membros amputados, resta ao narrador ficar à janela do quarto do hospital, assistindo ao desenrolar dos fatos e vendo o tempo passar. A carreira de ator está encerrada e a janela é como uma tela de cinema que exhibe um filme no qual já não pode atuar. Dali, só consegue sair, com o auxílio de Sebastião, o enfermeiro.

Todo o suspense da trama termina, para o narrador, na cadeira de rodas ou nas muletas que, doravante, é obrigado a utilizar. Com os movimentos podados, depois da amputação da perna, já não é capaz de interferir nos acontecimentos e escolher para onde irá em seguida.

A realidade, tão fictícia quanto as imagens exibidas nas telas de cinema, paralisa as ações e transforma o narrador, dramaticamente, em espectador de um espetáculo no qual, até então, atuava.

Com a ajuda de Sebastião, foge do hospital e acaba chegando a uma praia do Rio Grande do Sul. Nos derradeiros momentos da narrativa, em frente ao mar, o narrador, apoiado no enfermeiro, sem ouvir ou conseguir falar mais nada, enche o pulmão e vai “soltando o ar devagar, devagarzinho, até o fim” (NOLL, 1989, p.98). Fim da história.

De qual fim o narrador está falando? O do ar nos pulmões, expirado até o final do processo respiratório? O da narrativa? O do filme? Ou o seu? Um narrador morto não poderia ter contado os fatos. Mas, se houvesse uma câmera, tudo poderia ter sido filmado. Trata-se, portanto, do roteiro de um filme?

O suspense é mantido e o enigma anunciado, desde o início da narrativa, permanece. A grande suspeita do texto parece estar voltada para a tela na qual se desenrola. Será uma tela de sonhos, de cinema, de devaneios? Só é possível dizer que se trata de uma tela de linguagem e, nesta, todas as outras telas podem ser criadas.

6- Conclusão

Observando as reflexões de Roland Barthes acerca da produção de textos biográficos/autobiográficos, constatamos que o autor sublinha o fato de estarem irremediavelmente relacionadas às construções do imaginário que, naquele momento da escrita de *Roland Barthes por Roland Barthes*, recebe um acento lacaniano. Portanto, com base na concepção de Barthes, observamos os quatro romances em destaque.

Em *Dom Casmurro*, verificamos que o narrador, além de narrar momentos considerados relevantes em sua história de vida, deteve-se na discussão a respeito da memória, salientando-a ao longo do relato. Assim procedendo, ele fez aquilo para o qual Barthes chama a atenção no texto *Aula*, a respeito da literatura: “a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe *de* alguma coisa; ou melhor: que ela sabe algo das coisas” (BARTHES, 1992, p. 19). E Machado de Assis, através da voz narrativa de *Dom casmurro*, demonstra a plena consciência que tem em relação às narrativas em primeira pessoa, que têm na memória o seu veículo, o seu ponto de apoio. Não sendo à toa que a exposição das experiências vividas por Bentinho venham atreladas a uma reflexão sobre a memória que, por sua vez, está conectada à

construção do imaginário. Assim, seu narrador, também consciente desse vínculo com o imaginário, não sofre qualquer punição por seus atos, apenas registra-os, reorganizando-os e atualizando-os, segundo as concepções de um indivíduo maduro e lúcido.

Quanto ao romance *São Bernardo*, Graciliano Ramos, ao dar voz a Paulo Honório, faz com que o narrador se conscientize dos equívocos cometidos durante a existência e, devido a isso, sofra as conseqüências por tantos atos cruéis cometidos. Há, portanto, na obra do autor alagoano, uma reflexão sobre a memória que considera, especialmente, a retomada de vivências através da escrita, a partir da qual se produz um processo de análise, levando o narrador a rever seus comportamentos e, em decorrência, sofrer com tudo aquilo que passa a enxergar a partir de então.

Clarice Lispector, em *A hora da estrela*, cria um narrador que, em terceira pessoa, conta a história da jovem nordestina, Macabéa, e, em primeira pessoa, fala de si, e, principalmente, indaga sobre a existência, em geral, e sobre o fato de ser um escritor, em particular. Cheio de dúvidas, muitas são as questões que apresenta ao longo do texto que, ao final, se revela como uma impossibilidade de a língua/linguagem expor e, de, principalmente, esclarecer, com alguma objetividade, as reflexões abissais nas quais se lança a voz de Rodrigo. Em proporção inversa, o silêncio de Macabéa sinaliza sua posição à margem da sociedade, destituída que está do código lingüístico, o que a torna incapaz de se relacionar dinamicamente com o mundo.

O narrador de *Hotel Atlântico* se mostra como um indivíduo sem rumo, circulando a esmo por várias cidades, tais como Rio de Janeiro e Florianópolis. À mercê dos acontecimentos, vai sendo tragado pelas contingências, que mal podem ser identificadas. Ora parecem produtos de um sonho, ora de criações de um roteiro cinematográfico, ora fruto da imaginação narrativa. De concreto mesmo só o fato de exporem a deriva de um alguém que demonstra não saber exatamente o que fazer da vida.

Os autores de *Dom Casmurro* e *São Bernardo*, textos publicados no início do século XX, problematizam a escrita literária em primeira pessoa e, por isso, concedem às vozes narrativas uma consciência acerca desse fazer que, em *Dom casmurro*, é discutido lucidamente ao longo do texto, o que faz com que Bentinho/Dom Casmurro não se configure como um indivíduo amargurado que se põe a tentar um reencontro com o passado perdido; em *São Bernardo*, a escrita se converte em oportunidade para Paulo Honório se reencontrar com ele mesmo e analisar, pelo processo da escrita, sua experiência existencial.

A hora da estrela e *Hotel Atlântico* são produções da segunda metade do século XX e nelas verificamos as marcas das mudanças ocorridas no intervalo de tempo que as separa das outras duas obras, principalmente as de acento social. Assim, Macabéa é aquele ser, retirante, que sai do nordeste para tentar a sorte na cidade grande, sucumbindo à frieza de um espaço cruel. O narrador, Rodrigo, por sua vez, encontra-se afundado em dúvidas abissais, que não permitem que ele se sinta confortável para escrever sua história. Nele, também, a realidade se faz sentir de forma severa. Quanto ao romance de Noll, encontramos um narrador refém das contingências de uma realidade que se apresenta ainda mais férrea, na qual se vê envolvido e sem capacidade para administrá-la. Acaba, portanto, sucumbindo a ela, em acontecimentos que se apresentam além de sua competência pra compreendê-los e, por isso, controlá-los.

Nos quatro romances, a marca da modernidade artística está presente. A produção literária é vista como uma problemática da língua/linguagem. E, por isso mesmo, seus narradores enfatizam esse vínculo. No entanto, nos dois primeiros textos observados, eles apresentam tal problemática de forma organizada e lúcida, enquanto nos dois últimos, as vozes narrativas se encontram mergulhadas em dúvidas. Verifica-se, portanto, que, conforme, ao longo do século XX, foram se adensando os estudos de linguagem, as compreensões sobre o tempo, as pesquisas no campo da psicanálise e as descobertas tecnológicas, as narrativas literárias, acompanhando esse aprofundamento nos vários campos do saber, passaram a

transitar por territórios sem dimensões específicas. Uma falta de fronteiras que caracteriza, especialmente, as produções inscritas sob a rubrica pós-moderna.

7- Referências bibliográficas

- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Abril cultural, 1982.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1992.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das letras, 1994.
- CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- CRISTÓVÃO, Fernando. *Graciliano Ramos: estrutura e valores de um modo de narrar*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- GARCIA, Ângela Silveira Dias. Reflexões sobre tempo e memória em Dom Casmurro – a reconstrução da identidade. *Estudos de literatura brasileira*. Faculdade de letras/UFRJ, 1985. V. I.
- GILBERT, Paul & LENNON, Kathleen. *O mundo, a carne e o sujeito*. Temas europeus na filosofia da mente e do corpo. Trad. Luis Carlos Borges. São Paulo: Edições Loyola, 2009.
- LAFETÁ, João Luiz. *Posfácio de São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. 7.ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984.
- NOLL, João Gilberto. *Hotel Atlântico*. 3.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 42. ed. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Por que amo Barthes*. Trad. Silviano Santiago. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.