

VEREDAS

Revista da Associação Internacional de Lusitanistas

VOLUME 2



FUNDAÇÃO ENG. ANTÓNIO DE ALMEIDA

PORTO, 1999

Cóimbra, 5 de Janeiro de 2.001
M. Silva

Veredas

Revista de publicação anual

Volume 2 – Dezembro de 1999

Director:

Helder Macedo

Director Adjunto:

Sebastião Pinho

Conselho Redactorial:

Aníbal Pinto de Castro, Axel Schönberger, Claudio Guillén, Fernando Gil, Francisco Bethencourt, Henry Thorau, J. Romero de Magalhães, Jorge Couto, Laura Padilha, Maria Alzira Seixo, Marie-Hélène Piwnick, Onésimo T. Almeida, Ria Lemaire. *Por inerência:* Ana Paula Ferreira, Benjamin Abdala Jr., Carlos Reis, Christopher Lund, Cleonice Berardinelli, Ettore Finazzi-Agrò, Helder Macedo, Isabel Pires de Lima, José Octávio Van-Dúnem, Regina Zilberman, Sebastião Pinho, T. F. Earle.

Redacção:

VEREDAS – Revista da Associação Internacional de Lusitanistas

Faculdade de Letras

P-3000-447 Coimbra Codex

Telefax +351-239-410088; E.mail: ailusit@cygnus.ci.uc.pt

Edição, administração, distribuição e assinaturas:

Fundação Eng. António de Almeida

Rua Tenente Valadim, 231/325

P-4100-479 Porto

Tel. +351-22 6067418; Fax +351-22 6004314; E.mail: fundacao@feaa.pt

Paginação: José Soares Pinto – Porto

Impressão e acabamento: SerSilito - Empresa Gráfica, Lda./Maia

Autoria da capa: Atelier Henrique Cayatte – Lisboa

Depósito Legal n.º 137737/99

ISSN 0874-5102

Revista integralmente patrocinada pela



FUNDAÇÃO ENG. ANTÓNIO DE ALMEIDA

AS ACTIVIDADES DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS
TÊM O APOIO REGULAR DO INSTITUTO CAMÕES

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| AIDA FERNANDA DIAS – Uma bibliografia medieval em suporte electrónico..... | 7 |
| EDUARDO JAVIER ALONSO ROMO – Os escritos portugueses de um jesuíta holandês no Oriente: Gaspar Barzeu (1515-1553)..... | 17 |
| MÁRCIA M. DE ARRUDA BRANCO – Camões, leitor de Sá de Miranda..... | 29 |
| ANNE-MARIE QUINT – Ideias subversivas de um humanista cristão | 49 |
| MARIA THERESA ABELHA ALVES – Padre António Vieira, a exegese escriturária e o Quinto Império | 63 |
| CHRISTOPHER LUND – António Vieira e Menasseh ben Israel: uma aproximação de dois hermeneutas..... | 79 |
| MATILDES DEMETRIO DOS SANTOS – Literatura e História: Cartas Persas e Chilenas | 85 |
| VILMA ARÊAS – Um Primo Basílio da periferia..... | 97 |
| VIRGÍNIA SOARES PEREIRA – Garrett, Fr. Luís de Sousa e Fr. Gil de Santarém | 107 |
| MARIA MANUEL LISBOA – “Num bi nada”: O incesto e a oportunidade perdida n’ <i>Os Maias</i> | 127 |
| MARIA DE LOURDES A. FERRAZ – Camilo leitor de Castilho | 157 |
| DAVID BROOCKSHAW – Macau e os Macaenses: considerações sobre a obra de Henrique de Senna Fernandes e Rodrigo Leal de Carvalho. | 169 |

| | |
|--|-----|
| MARIA ALZIRA SEIXO – O Canto Isolado de Edmundo de Bettencourt..... | 179 |
| APARECIDA DE FÁTIMA BUENO – Das <i>Odes</i> ao romance: a construção do personagem em <i>O Ano da Morte de Ricardo Reis</i> | 195 |
| K. DAVIS JACKSON – O desespero da musa: a paixão e o texto de vanguarda | 213 |
| ISABEL CRISTINA RODRIGUES – <i>Cartas de Sandra</i> de Vergílio Ferreira: a encenação do diálogo epistolar | 223 |
| LUCI RUAS PEREIRA – Vergílio Ferreira ou a paixão da escrita..... | 233 |
| CARLOS D’ALGE – Uma leitura dos romances de José Cardoso Pires | 247 |
| MARIA LUCIA FERNANDES GUELFY – <i>O Delfim</i> : Uma leitura pós-moderna da história..... | 253 |
| CRISTINA ROBALO CORDEIRO – Da <i>Paixão</i> às <i>Vozes da Paixão</i> de Almeida Faria: morfologia de uma metamorfose..... | 271 |
| AMET KÉBÉ – Símbolos e Ideologias em <i>1 Morto e os Vivos</i> de Manuel Rui Monteiro..... | 279 |
| BENJAMIN ABDALA JUNIOR – De vãos e ilhas – imagens utópicas e o mito de Ícaro, em recortes clássicos e contemporâneos..... | 289 |
| DIVA CARDOSO DE CAMARGO – O Primitivismo: apenas velhos “manifestos” e “prefácios”?..... | 307 |
| MANUEL ANTÔNIO DE CASTRO – Poética e <i>poiesis</i> : a questão da interpretação | 317 |
| JÚNIA DE CASTRO MAGALHÃES ALVES e LÚCIA TRINDADE VALENTE – <i>Harmada</i> : a “fulminância” na escrita de um texto contemporâneo.... | 341 |
| GILMA TIETLER – O erotismo na força da palavra dita..... | 349 |
| EMMANOEL DOS SANTOS – O amor à língua materna no Brasil e a questão do empréstimo..... | 355 |
| BARBARA HLIBOWICKA-WEGLARZ – A situação actual da língua portuguesa na Polónia – (O exemplo da Universidade Maria Curie Skłodowska de Lublin)..... | 363 |

Harmada: a “fulminância” na escrita de um texto contemporâneo

JÚNIA DE CASTRO MAGALHÃES ALVES

Brasil, Centro Universitário Newton Paiva, Minas Gerais

LÚCIA TRINDADE VALENTE

Brasil, Oficina de Letras, Minas Gerais

A arte literária do escritor contemporâneo João Gilberto Noll tem, segundo ele próprio, “a qualidade de ser um relâmpago, uma fulminância, um jato instantâneo”.¹ É através da narrativa fragmentada, ritmada (consequência de uma pontuação não convencional), metaficcional, aparentemente popular e anti-elitista, pós-moderna, que se sucedem as histórias, dentro da história, formando um tecido que é o próprio texto. O escritor e crítico literário Silviano Santiago compara o “narrador pós-moderno ao jornalista, porque ambos relatam ações que não viveram, mas observaram. A verossimilhança seria produto de uma lógica interna. Assim sendo, esse narrador sabe que o ‘real’ e o ‘autêntico’ são construções da linguagem”.²

O leitor, agora crítico, ao debruçar-se sobre um texto tem a possibilidade de compactuar com o autor na criação da obra literária. É com

¹ Elizabeth Orsini, “No circo romano da literatura”, *Jornal do Brasil*, Caderno Livros (30 de abril, 1995) 5. Entrevista concedida por João Gilberto Noll.

² Silviano Santiago, “O narrador pós-moderno”, *Nas malhas da letra*, São Paulo, Cia. das Letras, 1989, p. 40.

essa implicação que ele pode alterar o relacionamento entre aquilo que o texto intenciona e o que foi efetivamente captado. Em primeira instância, entretanto, é difícil para o leitor identificar com contornos precisos a temática, o gênero e a técnica narrativa do romance *Harmada* de João Gilberto Noll.

Este trabalho é um painel que tem por objetivo fazer uma análise interpretativa sucinta do personagem-narrador épico-picaresco, assim como do método narrativo pós-moderno de *Harmada*, incluindo teorias da linguagem cinematográfica e da escrita de livre associação, semelhante à escrita automática própria do surrealismo.

André Breton, no seu primeiro texto, *Manifestes du Surréalisme*, explica que a nova teoria apresenta, seja pela escrita ou verbalmente, o funcionamento da mente humana ditado pela ausência do controle exercido pelo raciocínio, sem preocupação estética ou moral. Com isso ele relata o procedimento da escrita automática, que prioriza o sonho como instrumento essencial da experimentação surrealista, rompendo com as formas tradicionais da literatura. Essa escrita, espontânea e não dirigida, abre caminhos para um lirismo até então desconhecido, incorporando, no ato da criação artística, os domínios do onírico, do mágico e do maravilhoso. Surrealismo é, portanto, um movimento artístico e literário que enfatiza a expressão do devaneio apresentado sem o controle consciente.³

Em *Harmada*, a estrutura da narrativa não obedece a um sistema formal de coerência interna. Segue um olhar subjetivo e fragmentado, gerando disritmia. A fábula não trata de simples aventura com características tradicionais no desenrolar dos acontecimentos, mas desencadeia uma série de acasos que impõe a presença do mistério, do enigma, do ilogismo, da discordância e desarmonia aparentes, elementos que, para os surrealistas, fazem parte do real, que não é forçosamente coerente:

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 eu parecia me dirigir, ali, a poucos passos, bem poucos, e 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 a canção maravilhosa come-

³ Para outros esclarecimentos sobre "surrealismo" veja Maria Tereza de Freitas, "Surrealismo e romance na França", *Caligrama* 1, FALE/UFMG, 1985.

çou 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 eu voltar no carro e pegar, mas a minha aparência estava escura de terra e eu disse que precisava de tomar um banho.[...] ⁴

Nesse trecho, como em quase todo o livro, os efeitos de surpresa e de alucinação desorganizam o “real” e, dessa forma, a narrativa procura revelar o estado psíquico do personagem. André Breton dá o nome de “automatismo verbo-auditivo” à voz que permite registrar o pensamento. Esse método narrativo sustenta também uma subjetividade exacerbada, própria da escrita livre, que é ao mesmo tempo excessiva (pela livre associação desenfreada) e contida (pela linguagem bruta empregada):

Eu, a bem da verdade, jamais preparava as narrativas que desemborcavam de minha boca. O rumo do desenrolar das tramas se dava ali, no ato de proferir a ação. Aliás, detestava pensar previamente acerca do que teria de contar. Eu me deixava conduzir pela fala, apenas isso, e essa fala nunca me desapontou, ao contrário, essa fala só soube me levar por inesperados e espantosos episódios. (p. 48).

Pela voz do narrador percebe-se que não existe no texto de Noll uma bússola, um roteiro pré-determinado em relação ao itinerário dos personagens e ao discurso da narrativa. Ele escreve, segundo sua própria análise, a partir do “atrito com o instante”⁵. O escritor rebela-se contra o tempo linear-cronológico-cartesiano, privilegiando o tempo interior descontínuo e sôfrego:

[...] como se essa narrativa fosse um fluido que saísse de mim, fininho, em direção a um mundo desconhecido, onde todas histórias seriam protegidas da maresia do esquecimento, qual um arquivo ao tempo [...] (p. 47).

Esse tempo é descrito por William James em sua narrativa psicológica do fluxo de consciência do pensamento, no livro *Principles of psychology*, publicado em 1890.⁶

⁴ João Gilberto Noll, *Harmada*, São Paulo, Cia. das Letras, 1993, p. 7,8. Todas as citações desse livro são tiradas dessa mesma edição. As páginas das citações constarão entre parênteses no corpo do trabalho.

⁵ ORSINI, “No circo romano da literatura”, p. 5.

⁶ Como citado em Leon Edel, *The modern psychological novel*, Gloucester, Universal Library, 1973, p. 19.

Também é característica deste romance a mesclagem de categorias e estratégias artístico-literárias que se somam e se contrapõem para a produção do texto. Nota-se nele a presença de um novo herói-narrador épico-picaresco. O destino desse personagem vai-se delineando no processo da própria escrita, descrevendo os outros, que também não são modelares no sentido de uma postura construtiva. Ele aparece à deriva, vivenciando várias perdas, talvez fadado a um não êxito. Entretanto, conhece o sucesso no desfecho da história, quando, tornando-se um diretor teatral, é ovacionado pelo público da cidade, o que parece refletir o pensamento e a emoção do autor:

A vida é como um grande circo romano: para que se consiga a taça de campeão têm-se que passar por provas as vezes drásticas. Não se vive só de Atenas, é preciso um pouco de Esparta.⁷

O sonho do herói épico é fazer a sua própria história. Em suas andanças o personagem-narrador de Harmada não se esgota e não se rende, enfrentando, pós-modernamente, cada novo percalço, em busca de sua identidade e da identidade de um país imaginado. Pedro Harmada, figura de proporções mítico-heróicas (não exatamente nos moldes do herói sacralizado por Homero), é o fundador desse país, talvez confundindo-se com o narrador anônimo, para conseqüente fundação do texto:

É a data em que um homem chega de barco numa praia.

Este homem vem de uma guerra ferido num dos braços.

Ele sai do barco segurando o braço ferido e cai de joelhos. Gotas de
[sangue na areia.

Ele pensa: nestas terras vou fundar uma cidade [...]

Eu sou Pedro Harmada, grita esperando que alguém o escute [...] E finca no topo do morro uma baioneta solta que lhe restou da guerra.

[...] e toquei a campainha. Um homem jovem atendeu.

– Sim, sou Pedro Harmada – o homem falou abrindo mais a porta.
(p. 124-126).

O narrador épico de Noll não é um artista mímico que incorpora um papel, e sim um ator que precisa inventariá-lo. Ele não propõe desenvolver ou reproduzir ações, e sim descobrir e representar condições. Em suas andanças, vivenciando inúmeras perdas, a cada troca de código, ele assume novo pensar, refletido em novos hábitos e atitudes, tendo a dis-

⁷ ORSINI, "No circo romano da literatura", p. 5.

posição constante para receber sempre uma nova essência. No que se refere ao herói-pícaro (vagabundo), o narrador de *Harmada* relata suas vivências aventureiras no mundo contemporâneo. Conta histórias burlescas nascidas das experiências colhidas em sua errância e faz um retrato espectral da sociedade. A narração tem estrutura episódica. O fluxo narrativo recebe cortes para permitir a interpolação caótica de novos acontecimentos. Cria-se, assim, uma série de episódios independentes, vinculados pela presença do mesmo protagonista-pícaro, herói, anti-herói, testemunha ocular das façanhas que narra:

[...] Eu olhava agora pela janela. Daquele mesmo quarto de hotel [...] Botei uma perna para fora da janela [...] Olhei todos os quadrantes – ninguém – botei a outra perna [...] Vozes animadas vinham do interior do hotel. Ah, eu tinha um conhecido ali perto, trabalhava num terreiro de galos de rinha.[...] Lembrei em silêncio que eu acabara de fugir de um hotel dali. (p. 25).

Desta forma, neste romance, o épico e o picaresco somam-se, mesclam-se, confundem-se e se amalgamam para a criação de um herói-narrador pós-moderno, que carrega em si a indeterminação e o ceticismo do conceito literário que representa.

No que se refere ao fato filmico, o romance *Harmada*, escrito sem a tradicional divisão em capítulos, concentra-se no espaço real de 126 páginas para serem lidas em cerca de pouco mais de duas horas, tempo esse padronizado como correto para uma produção cinematográfica. Com o advento do cinema, essa nova forma de expressão artística valeu-se de técnicas até então utilizadas pelo discurso literário, admitindo por um lado restrições e por outro aberturas. Na narrativa moderna, processa-se o inverso, isto é, o discurso literário passa a adotar recursos consagrados pelo discurso narrativo cinematográfico. Assim surge a técnica de montagem, por meio da qual o escritor arquiteta uma sucessão de quadros, para assegurar a leitura ideológica do texto. O “fluxo de consciência”, descrito por James, é utilizado pelos narradores em dois tipos de montagens: a temporal e a espacial. Vê-se em *Harmada*, um entrançar dessas montagens. Serve de exemplo, entre os inúmeros existentes, o relato da página 67, em que o narrador coloca as imagens (ou as idéias) de um tempo (de uma ocasião) superpostas à de outro. O objeto da focalização permanece fixo no espaço e sobre ele são projetadas cenas de outros tempos, ou então, um personagem focalizado permanece fixo no espaço e sua consciência desloca-se no tempo.

Em *Harmada*, a caneta muitas vezes funciona como câmara, isto é, como instrumento que registra as instruções do narrador-escritor-diretor:

[...] eu aguardava agora aquela resposta febrilmente, porque seria eu seu diretor, eu que possuía agora os segredos necessários para dirigi-la num palco, me surgia enfim uma nova promessa [...] eu a dirigiria sim, talvez um monólogo. (p. 65).

Este livro-filmico sugere a importância das artes cênicas como representação, e que a vida é um diálogo dramático entre ficção e fato, entre “verdade” e “mentira”. Meias-verdades e meias-relações desenrolam-se teatralmente no universo-palco:

– Olha, vou te confessar um troço, [...] eu fui um artista, um ator de teatro. E, de lá para cá, desde que abandonei ou fui abandonado pela profissão, não sei, não consigo mais fazer qualquer outra coisa [...] tudo isto que estou a te falar, não acredite em nada, é uma repelente mentira, eu não sou de confiança, não, não acredite em mim. (p. 26, 27).

A estratégia usada é tratar o mundo de uma forma teatral. Se o universo é o palco, as pessoas são personagens-atores, e a pulsão dramática (conflito) deriva da ausência do estilo realista próprio do cinema americano. No texto vislumbram-se cenas (unidades de ação), tomadas (trechos de filmes rodados ininterruptamente) e planos (trechos filmados ou focalizados numa única tomada e em que a posição da câmara determina a aproximação ou afastamento da imagem) apresentados com funções próprias da escrita ideográfica, adotada como modelo pelo cineasta russo, Sergei Mikhailovich Eisenstein (1898-1948), famoso pela complexidade e perfeição de sua técnica de montagem e editoração de filme. Segundo ele explica, essa técnica concretiza uma noção abstrata que não poderia ser de outra forma delineada. A ideografia refere-se à representação do pensamento por meio de sinais que simbolizam objetos concretos. Esses sinais, ou ideogramas, são, pois, formas gráficas, capazes de representar diretamente uma idéia.

Essa é também a técnica narrativa de João Gilberto Noll. Ele não descreve detalhadamente a cena ou gesto, mas os representa esquematicamente, por intermédio de imagens que designam uma operação conceitual, quando colocadas artisticamente lado a lado:

– Quem é esse menino?
Uma freira passava pela horta do convento.
– O que farei com ele?
Os vitrais da capela estavam iluminados, [...]
Anoitecia sim. (p. 121).

Nesta leitura semiótica, vê-se Noll como diretor de um filme, selecionando e coordenando os planos, as tomadas e as sequências de seu texto, para que esse, embora fragmentado, solto e salpicado de personagens-códigos indefinidos, possa apresentar-se como representação significativa. As imagens escolhidas pelo escritor justapõem-se em coordenação, isto é, sem relação de dependência imediata ou de subordinação, diferentemente do que ocorre no texto realista-naturalista. São essas as semelhanças básicas entre percepção fílmica e a percepção da escrita de Noll. Ambas sugerem impressões sensoriais, noções abstratas ou raciocínios de categorias diferentes, por meio de uma “montagem intelectual”. Essa relação analógica aponta para a aporia do pós-moderno, que prega o fim dos grandes discursos e das grandes narrativas, e que não só aceita como incentiva a confluência de gêneros, de estilos e de modalidades diferentes para a criação do novo estético.

Toda obra literária é mais que um texto. Implica a figura do leitor, que pode alterar a relação entre aquilo que o escritor intenciona e o que efetivamente o leitor capta. A leitura do percurso de um herói é estratégica para diferenciar a qualidade e os mecanismos de persuasão ideológica de uma obra literária.

De que mecanismos serve um autor para criar os seres de ficção que espelham a vida e fingem a ponto de nos conquistar?

Em Noll, o personagem-narrador foi criado nos moldes do pensamento pós-moderno: ele é antitético, promovendo a transformação da realidade em imagens e fragmentando o tempo em uma série de presentes perpétuos. É pela observação de signos e ações expressivas que surge esse herói dual de complexidade híbrida. É nesse “ser de papel” que aparecem qualidades e tendências épicas e picarescas que surpreendem convincentemente o leitor.

A complexidade gerada pela ausência de unidade, pelo estranhamento insólito e pela diversidade são marcos da época contemporânea. Tal diversidade não permite, portanto, o enquadramento do texto de Noll em uma única tendência. A descontinuidade não permite rótulos.

No mínimo três características somam-se para a “fulminância” da narrativa da obra em questão: a não divisão tradicional em capítulos (prática cinematográfica que impôs o princípio episódico); a técnica do teatro épico (onde, segundo Brecht, “o ator tem várias funções, e seu estilo de representar varia de acordo com cada função”)⁸; e o sub-gênero literário denominado picaresco (quando o personagem itinerante e libertino é usado para fazer uma crítica, retratando uma comunidade). Dessa maneira, vemos a estrutura do romance *Harmada* não como representação unificada do mundo, mas como fragmentação em perpétua mudança. Noll captou esta *sur-réalité*, expressando-a através da escrita de livre associação. Seu narrador-herói-personagem é tanto um instrumento de introspecção individual, quanto de contestação social.

Referências Bibliográficas

- BENJAMIN, Walter, *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história*, São Paulo, Brasiliense, 1994.
- BRAIT, Beth, *A personagem*, São Paulo, Ática, 1993.
- CARVALHO, Bernardo, “João G. Noll explora a livre associação em *Harmada*”, *Harmada, Folha de S. Paulo*, Mais, (São Paulo, 18 de julho, 1993) 7.
- EDEN, Leon, *The modern psychological novel*, Gloucester, Universal Library, 1973.
- FREITAS, Maria Tereza de, “Surrealismo e o romance na França”, *Caligrama* 1, FALE/UFMG, 1985.
- KAPLAN, Ann E. (org.), *O mal-estar no pós-moderno: teorias e práticas*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1993.
- KOTHE, O. R., *O herói*, São Paulo, Ática, 1987.
- LAGARDE & MICHARDE, *Collection littéraire XX^{ème} siècle*, Paris, Bordas, 1993.
- NOLL, João Gilberto, *Harmada*, São Paulo, Cia. das Letras, 1993.
- ORSINI, Elizabeth, “No circo romano da literatura”, *Jornal do Brasil*, Caderno Livros (30 de abril, 1995) 5.
- SANTIAGO, Silviano, *Nas malhas da letra*, São Paulo, Cia. das Letras, 1989.
- SCHIMITT, M. P. & VIALA, *Savoir lire*, Paris, Les Éditions Didier, 1982.

⁸ Walter Benjamin, “Que é teatro épico?”, *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, São Paulo, Brasiliense, 1994, p. 48.