

PÓS-MODERNISMO E UTOPIA EM *HARMADA*, DE JOÃO GILBERTO NOLL

POST-MODERNISM AND UTOPIA IN *HARMADA*, BY JOÃO GILBERTO NOLL

Vinícius de Oliveira Prusch¹

RESUMO

O trabalho apresenta uma versão resumida de um capítulo da dissertação do autor, intitulada *Narradores do neoliberalismo brasileiro: João Gilberto Noll e Luis Ruffato* e aprovada em 15 de dezembro de 2023. Trata-se de uma análise do romance *Harmada*, de João Gilberto Noll, à luz da realidade neoliberal do Brasil de princípios dos anos 90. Como aspectos centrais da narrativa, identificou-se uma presença simultânea de elementos modernos e pós-modernos, utópicos e distópicos, que foram lidos como expressões de um tempo em que conviviam neoliberalismo caótico e uma esquerda forte em nível local.

Palavras-chave: Neoliberalismo, Pós-modernismo, Utopia, Distopia.

ABSTRACT

This essay presents a summarized version of a chapter from the author's thesis, entitled *Narradores do neoliberalismo brasileiro: João Gilberto Noll e Luis Ruffato* and approved on 15 December 2023. It undertakes an analysis of the novel *Harmada*, by João Gilberto Noll, in the light of the reality of neoliberal Brazil in the early 90's. As central aspects of its narrative, was found the concurrent presence of modern and postmodern, utopian and dystopian elements, which were interpreted as expressions of a time in which there were both a chaotic neoliberalism and a strong left on a local level.

Keywords: Neoliberalism, Postmodernism, Utopia, Dystopia.

Reconstruindo o contexto

Harmada narra, em primeira pessoa, o percurso de um personagem não nomeado que costumava ser ator e que acaba como um andarilho. Sétimo livro lançado por João Gilberto Noll, o romance 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

¹ Mestre em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: viniciusprusch1997@gmail.com

matinês, visto que tinha um gosto forte também pelo cinema, como conta em entrevistas². 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.

Em termos de neoliberalismo, 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, passa a ser redefinido. O mercado ainda está no centro, 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.

Em segundo lugar, está a ideia de que a democracia poderia, facilmente, tornar-se perigosa à ordem neoliberal, justamente por estar vulnerável a manipulações por parte de sindicatos, por exemplo. 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.

Em terceiro lugar, é fundamental considerar 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. Sendo assim, 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 ignorada.

Em quarto lugar, aproximando-se mais do nível da “racionalidade neoliberal”, duas figuras merecem destaque: a do consumidor soberano e a do empreendedor de si. Como demonstra Niklas Olsen (2019), o consumidor soberano surge, no interior do pensamento neoliberal, a partir de uma espécie de transbordamento da lógica do mercado para além do espaço que, a princípio, lhe diria respeito. O próximo passo 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.

² 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.

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. Sobre essa figura, são Pierre Dardot e Christian Laval (2016) que nos dão uma boa base de entendimento. 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). Cada pessoa, dessa forma, passa a ser identificada e a auto-identificar-se como um empreendedor em potencial.

Em quinto lugar, há a 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”. 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. Tal é o nível dessa “cooptação” da esquerda que alguns autores vêm apontando para um período de “neoliberalismo social”, que sucederia o momento do “neoliberalismo de vanguarda” de Reagans e Thatchers e precederia o “neoliberalismo de crise” do pós-2007 (DAVIDSON, 2016).

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, 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.

Com Fernando Henrique Cardoso, por sua vez, observa-se, 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.

Na Porto Alegre de 1993, cidade de Noll, 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.

Porto Alegre 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.

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, sendo de interesse aqui especialmente os dados da segunda década em análise. Temos uma retração do setor industrial, um aumento do setor terciário e uma precarização das relações de trabalho, incluindo-se um aumento do desemprego e do trabalho sem carteira assinada.

Embotamentos ficcionais

Interessante, de saída, é o fato de o protagonista de *Harmada* não ter um emprego 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. Certa sensação de êxtase é trazida à tona.

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, os empregos provisórios e a sociedade do descarte que surgem com a diminuição do tempo de giro (HARVEY, 2008, p. 258) e a cisão parcial 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 a ideia de enchimentos (MORETTI, 2003), os elementos cotidianos que não influem diretamente na progressão da narrativa, 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 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: o leitor chega a se questionar 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.

Ao mesmo tempo, as bifurcações do romance, as coisas que trazem transformações importantes para o enredo, 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-se 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 em alguns momentos, 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. 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.

A atuação e a invenção

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. O personagem chega 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.

Também curioso é o fato de as coisas que relacionariam-se com uma vida dentro dos padrões sociais, como o trabalho e o casamento, não aparecerem 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 lógica do romance, assim, o personagem levasse essa vida por uma escolha, ou, melhor dizendo, pelo acaso.

Algo dessa casualidade também transborda para a forma mesma da narração, como em “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” (NOLL, 2013, p. 9): sabe-se o que acontece antes de saber-se 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. O narrador diz estar sempre representando, e uma tendência similar parece acompanhar Cris, tendência que será confirmada 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 atentar 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 que dão. 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. A passagem carrega algo de uma visão bastante única e *sui generis*. A 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. Misturam-se 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.

Coisas fora de quadro

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. 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 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, é necessário 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”. Sabe-se, assim, que se trata de uma capital. Um pouco antes, fica-se sabendo, ainda, que se dizia que estas terras estariam livres de terremotos, mas que isso não parece ser mais verdade, pois eles acontecem. Sabe-se também que há áreas rurais nesse lugar, com acesso a barro, e isso próximo de bares e casas, ao que parece, não muito isoladas. Tem-se, 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, sabe-se 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. Parece que se trata 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 (1992), 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 estou 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 esta-se, 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, nota-se 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, existem três menções ao “animal” no livro. Há uma espécie de antecipação dessa transformação, e ela está relacionada muito intimamente com o gozo sexual e com um tipo de libertação dos sentidos. No momento da transformação de fato, transbordamos para o surreal. No todo do romance, estamos sempre muito próximos desse 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 chegar-se 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. 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 parecer estar baseado em uma espécie de “vale-tudo”, já não parece mais o mesmo, como se fôssemos pegos pelas letras miúdas de um contrato.

Algo similar se passa com o encontro com Pedro Harmada. Tem-se, 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

deslizou-se realmente para o surreal, ou é alguém que degradingolou ainda mais que o protagonista para longe dos padrões sociais de normalidade e que acredita ser Pedro Harmada?

Ainda é importante, nesse momento, comentar o quanto a sexualidade 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), não ficando claro o que isso quer dizer, isso aparece. Mais claro ainda está na transformação do protagonista em animal, que ocorre, a propósito, depois da dança com outro homem. 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.

Utopia e distopia, modernismo e pós-modernismo

Pensando no contexto histórico de lançamento do romance, vale lembrar que se esta nos anos do governo Itamar Franco, pouco depois do impeachment de Collor. Trata-se de um tempo que poderia-se, 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, tem-se um governador do PDT no Rio Grande do Sul, Alceu Collares, e um prefeito do PT, Tarso Genro. 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. Deve-se

perguntar, diante desse dado, o quanto não há de descompasso entre forma e contexto aqui. Em outros termos, deve-se 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, tem-se algo bastante único em jogo, já que a própria definição do pós-moderno, para Jameson (1997) 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.

Nesse sentido, vale retomarmos um comentário de Adorno 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.

Seguindo com a utopia e conclusões

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 espacialmente do aqui e agora dos indivíduos, um mundo em que, como disse Jameson (2021), “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, 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 de um sentimento oceânico, 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 afirmar 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*.

A respeito da utopia, pode-se, 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 estaria-se 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 perguntar 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 provisoriade: 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. 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.

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.

Referências

ADORNO, Theodor. *Notas de literatura 1*. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. 1ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1993. (Arte e Comunicação: 14).

ALONSO, José Antonio Fialho. O cenário regional gaúcho nos anos 90: convergência ou mais desigualdade?. *Indic. Econ. FEE*, Porto Alegre, v. 31, n. 3, p. 97-118, nov. 2003. Disponível em:
<<https://revistas.planejamento.rs.gov.br/index.php/indicadores/article/view/215>>. Acesso em: 17 jan. 2024.

ANDERS, Günther. Teses para a Era Atômica. *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.

BARCELLOS, Tanya M.; KOCH, Mirian Regina; MAMMARELLA, Rosetta. Mudanças socioespaciais e estrutura social da Região Metropolitana de Porto Alegre: anos 1980 e 1990. *Cadernos Metrópole*, n. 6, p. 79-103, 2º sem. 2001. Disponível em:
<<https://revistas.pucsp.br/index.php/metropole/article/view/9270/6876>>. Acesso em: 19 jan. 2024.

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

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. *Critical Sociology*, v. 43, n. 4-5, ago. 2016. Disponível em:
<<https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0896920516655386>>. Acesso em: 18 jan. 2024.

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

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

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

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

JAMESON, Fredric. Mapeamento cognitivo. *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.

KURZ, Robert. *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.

MIÉVILLE, China. China Miéville: os limites da utopia. *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. *Novos Estudos CEBRAP*, N.º 65, março 2003, pp. 3-33.

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

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.

Recebido em: 26/01/2024

Aceito em: 28/03/2024