

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS – PUC GOIÁS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
MESTRADO EM LETRAS – LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

A NOVA ESTRUTURA ROMANESCA, SEU ASPECTO LITERÁRIO E POÉTICO
EM *MANUAL DA PAIXÃO SOLITÁRIA*, DE MOACYR SCLIAR

CLÉSSIO PEREIRA BASTOS

Goiânia - GO

2013



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS – PUC GOIÁS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
MESTRADO EM LETRAS – LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

A NOVA ESTRUTURA ROMANESCA, SEU ASPECTO LITERÁRIO E POÉTICO
EM *MANUAL DA PAIXÃO SOLITÁRIA*, DE MOACYR SCLIAR

CLÉSSIO PEREIRA BASTOS

Goiânia - GO

2013

CLÉSSIO PEREIRA BASTOS

**A NOVA ESTRUTURA ROMANESCA, SEU ASPECTO LITERÁRIO E POÉTICO
EM *MANUAL DA PAIXÃO SOLITÁRIA*, DE MOACYR SCLIAR**

Mestrando: Cléssio Pereira Bastos

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras: Literatura e Crítica Literária, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás – PUC, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Linha de pesquisa: Teoria Literária.

Orientador: Prof. Dr. Èris Antônio Oliveira

Goiânia - GO

2013

CLÉSSIO PEREIRA BASTOS

**A NOVA ESTRUTURA ROMANESCA, SEU ASPECTO LITERÁRIO E POÉTICO
EM *MANUAL DA PAIXÃO SOLITÁRIA*, DE MOACYR SCLiar.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para obtenção de título de Mestre na área de Estudos Literários, aprovada em 18 de fevereiro de 2013 pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Éris Antônio Oliveira/PUC Goiás
Presidente da banca

Prof. Dr. Paulo Petronilio Correia/UnB
1º examinador

Prof. Dr. Divino José Pinto/PUC Goiás
2º examinador

GOIÂNIA – GO
2013

AGRADECIMENTOS

Transpor obstáculos, virar páginas e finalizar fases é, sem dúvidas, momento muito propício a revisar opositores e aliados, tecer elogios, externar agradecimentos e reconhecer-se mais forte que os percalços que insistiram em dificultar o processo.

Estando eu a ponto de me ver do outro lado do rio, na terceira margem que me possibilita, pela primeira vez desde que me embrenhei pelo caminho do *stricto senso*, ver de forma mais ampla, sinto ser agora a hora de agradecer. E são muitos os motivos que tenho para isso. Ter na essência algo que me faz querer sempre mais é sem dúvida a força motriz que ofereceu os motivos para percorrer este caminho, e esta essência eu credito em partes a uma inteligência suprema que eu conheço como sendo Deus, e à criação que recebi. A ambos, Deus e meus pais, que imputaram nesta mente o desejo de SER em todos os vãos possíveis.

Ciente da necessidade de preencher as lacunas próprias de nossa existência, agradeço aos professores que com suas indefectíveis contribuições me levaram a crer que hoje sou menos vazio que ao adentrar, pela primeira vez, pelos umbrais da Pontifícia Universidade Católica de Goiás.

Ao meu orientador, professor Dr. Èris Antônio Oliveira, por direcionar esta caminhada, por emprestar sua bagagem, extensa e substancial bagagem, num ato heroico de enriquecer-me transmitindo seu saber.

À minha mãe, mulher forte, suficientemente culta e sábia, que por simplesmente existir torna-se merecedora dos mais sinceros elogios e agradecimentos de minha parte. Esta vitória é sua, os méritos são seus. Este título não me confere mais prerrogativas que carregar no DNA sua herança genética.

RESUMO

Faz-se, nesta dissertação, um estudo sobre a evolução das técnicas de produção romanesca, envolvendo seus novos rumos, a partir do final do século XIX, quando o texto deixa de ser espelho de fatores visíveis para se transformar numa espécie de lupa que amplia, para o leitor, variados aspectos das percepções humanas. Esta pesquisa tem por fim evidenciar o percurso feito pelas técnicas de produção literária e deter-se, de forma mais cuidadosa, nos atuais recursos utilizados pelos autores na elaboração de suas narrativas, de modo a colocar o ser humano e suas questões fundamentais no centro das cogitações. Para tanto, é preciso refletir sobre como os métodos anteriores eram incapazes de trazer o leitor para dentro do texto, tornando-o então seu coautor. O que aqui foi denominado de *novo romance* resultou das transformações da literatura, da tecnologia e da psicanálise, no período posterior à revolução industrial, quando Sigmund Freud evidenciou com seus estudos o poço sem fundo da consciência humana. A partir de então, a arte empreendeu-se em aprofundar neste abismo, com o fim de configurar o homem em sua realidade mais íntima e mais pura. Diante desta nova possibilidade, a Crítica Literária precisou modificar seus métodos de análise e discutir essas novas formas surgidas no atual contexto. Fundamentando-se nessa nova construção, da qual faz parte o monólogo interior, o fluxo da consciência, e aspectos filosóficos referentes à linguagem, o romance *Manual da paixão solitária*, de Moacyr Scliar, vencedor do prêmio Jabuti, em 2009, na modalidade ficção, serviu-nos de objeto de análise. Por meio de uma habilidosa desleitura, este livro possibilita uma visão caleidoscópica do relato originalmente encontrado no capítulo 38 do livro de *Gênesis*. Para concretizar tal estudo, serviram de lastro para esta pesquisa, as reflexões literárias e filosóficas de Humphrey (1976), Rosenthal (1974) e Costa (2008) entre outros.

Palavras-chave: Romance tradicional. Novo Romance. *Manual da paixão solitária*. Monólogo. Fluxo da consciência.

ABSTRACT

This dissertation brings to the reader a study of the evolution of the novel production techniques, involving their new directions, since the late nineteenth century, when the text have left to be a mirror of visible factors to become a sort of magnifying glass that enlarges, for the reader, various aspects of the human perceptions. This research aims to show the route taken by the techniques of literary production and so to examine attentively the current resources used by authors in preparing their narratives in order to place the human being and its key issues at the center of cogitations. To reach this objective, we must reflect on how previous methods were unable to bring the reader into the text, making his or her its coauthor. What was called here *new novel* resulted from transformations faced by literature, technology and psychoanalysis in the period after the Industrial Revolution, when Sigmund Freud showed with his studies the bottomless pit of human consciousness. Since then, the art undertook itself to deepen this gap in order to set man in his innermost and purest reality. Given this new possibility, Literary Criticism had to change their methods of analysis and to discuss these new forms arising in the current context. Basing on this new building – whose component parts include the interior monologue, the stream of consciousness and philosophical aspects relating to language –, the novel *Manual da paixão solitária*, by Moacyr Scliar and Jabuti Award winner in 2009 in the category fiction, served as our object of analysis. Through a skillful "unreading", this book provides a kaleidoscopic view of the story originally found in chapter 38 of *the Book of Genesis*. To achieve this study, we made use of the literary and philosophical reflections by Humphrey (1976), Rosenthal (1974) and Costa (2008), among others, as theoretical basis for this research.

Key words: Traditional novel. New novel. *Manual da Paixão Solitária*. Monologue. Stream of consciousness.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. EVOLUÇÃO DAS TÉCNICAS NARRATIVAS	13
1.1 Humphrey e a nova composição do romance	19
1.2 O novo modelo construtivo do romance	21
2. DA EXTERNALIDADE PARA A INTERNALIDADE	24
2.1 Decomposição do “eu” ante as determinações externas	32
2.2 A intimidade do personagem em foco	37
2.3 Uma realidade flutuante	39
3. O FLUXO DA CONSCIÊNCIA APLICADO AO PROCESSO NARRATIVO EM <i>MANUAL DA PAIXÃO SOLITÁRIA</i>	45
3.1 A elaboração do artístico dos elementos constituintes do romance <i>Manual da paixão solitária</i>	47
3.2 Monólogo interior	60
4. A REFORMULAÇÃO DA NARRATIVA PARA REPRESENTAR A INSTABILIDADE COTIDIANA – O ROMANCE METAFÍSICO	67
4.1 Técnicas de cinema e música – metalinguagem	70
CONSIDERAÇÕES FINAIS	75
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	78

INTRODUÇÃO

O homem sempre esteve no foco da representação artística. Grandes obras-primas da humanidade são telas, esculturas e livros que buscam de alguma forma projetar este homem sob as perspectivas da arte, que, embora tenha sempre se empenhado em refletir o que estava além do evidente, cada vez mais procurou desvelar o que jazia em sombras. Mas tendo a arte sofrido drásticas e consideráveis mudanças no decorrer do tempo, é importante saber se as perspectivas da arte também sofreram transformações, e se sofreram, quais foram elas.

O romance moderno, ou *novo romance*, como aqui será tratado, mantém historicamente relações intrínsecas com as epopéias. Não se pode dissociar a moderna produção literária das obras clássicas de Homero, por exemplo. Segundo Hegel a Epopéia se transformou, com o passar do tempo, no Romance, que, para ele, é a epopeia burguesa moderna.

Muitos autores consideram que em novos tempos e perspectivas da arte literária, o romance procuraria restituir aos indivíduos sua poesia despojada, o que claramente trata-se de um estágio do novo romance, que teve início em meados do século XVIII, quando os ramos da sociologia e filosofia passam a questionar, de forma mais acentuada e sistemática, a existência humana. Enquanto a sociedade passava a dar mais importância à metafísica, os heróis dantescos se tornavam superados na história da produção literária. Essa guinada quanto aos assuntos abarcados pela produção artística pressupunham drásticas mudanças nos métodos de elaboração do romance. De fato, a sociedade sofreu transformações, impulsionada pela produção tecnológica e por avanço nas ciências humanas, que, por sua vez, motivaram revisões na criação artística. Pautada em tais transformações, esta pesquisa irá evidenciá-las em um romance moderno, produzido na primeira década do século XXI, mas que revisa um fato ocorrido em um período a.C., detalhe que conferirá especial oportunidade de perceber como as atuais técnicas da ficção escrita possibilitam modernizar narrativas de qualquer período histórico.

O romance *Manual da paixão solitária*, vencedor do prêmio Jabuti de Literatura em 2009, na modalidade ficção, escrito por Moacyr Scliar, servirá de objeto de pesquisa, pois pretende-se evidenciar nele o atual estágio da produção literária moderna. A obra em análise revisita o capítulo 38, do livro de *Gênesis*, a fim de ressuscitar daquelas páginas personagens que jaziam em um silêncio absoluto.

Tamar, uma mulher ciente de sua condição no contexto social em que estava inserida, sabia a importância de dar continuidade à descendência de seu esposo, como era costume da época. Casada inicialmente com Er, filho mais velho de Judá, tendo enviuvado precocemente sem ter gerado um descendente, ela deveria se casar com o cunhado Onan, para que os frutos desta segunda união fossem considerados de seu primeiro marido. Porém, o segundo marido se recusa a oferecer seu sêmen no exercício de suas funções de substituto, conforme pregava os costumes vigentes, e por causa disto é fulminado por Deus.

Com a segunda viuvez de Tamar, ainda sem que um filho da linhagem de Judá houvesse sido gerado, o cunhado mais novo, Shelá, deveria tornar-se seu novo marido, porém, o patriarca impede o matrimônio com medo de uma suposta maldição que acompanharia aquela mulher. Novamente viúva, sem um filho para assegurar-lhe a herança deixada pelos maridos, vê-se obrigada a voltar para casa de seu pai. Sabendo que seu sogro Judá subiria a uma tosquia anual de ovelhas, ela se disfarça de prostituta e assenta-se na entrada de Enaim, no caminho de Timna. Judá não a reconhece e deita-se com ela, que exige como garantia do pagamento por seus serviços o seu selo, o cordão e o cajado. Quando a gravidez se confirma, ela traz de volta a Judá tais objetos, provando-o ser o pai da criança. Tamar dá à luz filhos gêmeos, e o sogro vê-se obrigado a assumir a paternidade junto com a vergonha pública de ter sido enganado pela nora.

Seguindo à risca o roteiro bíblico original, Moacyr Scliar leva Tamar e Shelá a percorrer novamente o caminho de suas vidas, em um episódio determinante para suas existências. Não se pode dizer que o autor baseou seu relato no capítulo 38 do livro de Gênesis, uma vez que não houve alterações ou episódios, em *Manual da paixão solitária*, que modifiquem os acontecimentos antes descritos. O que Scliar conta nas páginas de seu romance é a própria história de Shelá e Tamar, conhecida em todo o mundo, sua principal e definitiva diferença é que o romance em exame trata-se do desdobramento de camadas da história que o relato bíblico não desvelou. De acordo com a teoria literária que será utilizada, nesta pesquisa, os eventos descritos no texto bíblico possuem apenas uma camada, enquanto que os narrados por Scliar são dotados de inúmeros níveis, que deverão ser revelados de acordo com cada leitura ou leitor. A pretensão desta pesquisa é identificar os meios usados por Scliar para conseguir este feito.

Neste empreendimento de análise técnica da obra, importantes aspectos para a melhor compreensão do texto e, principalmente, dos caminhos do novo romance, serão privilegiados, tais como: as vozes, a perspectiva de quem fala, a nova configuração da relação

autor-escritor-personagem-leitor, o estado dos personagens diante do mundo e principalmente de onde parte as impressões descritas nas páginas do texto atual. É importante dizer que esta análise não parte de uma proposta estruturalista, uma vez que este novo texto não permite tal abordagem. Tal qual se configura o novo fazer literário, livre de amarras, assim seguirá esta pesquisa.

De tão próprio, este novo fazer literário já não se encaixa mais em nenhum clássico modelo grego, a tradição temática e estética foi rompida, e refletindo os novos anseios e preocupações humanas, a arte se embrenha em desvendar o homem enquanto ser, deixando para trás os grandes feitos e a imagem de homens irrepreensíveis. Os romances modernos, entre eles *Manual da paixão solitária*, reconfiguraram o modelo de seus heróis, que agora são seres frágeis diante da grandeza e inconstância da existência, mas dispostos a apoderar-se de suas essências roubadas. Simultâneo à quebra da tradição temática, novos modelos construtivos foram sendo elaborados e desenvolvidos no intuito de acompanhar as transformações ocorridas nas esferas social e artística.

O romance, a partir daí, começa a ser visto como um gênero enciclopédico que se alimenta dos outros anteriormente existentes. Nele o dramático e o épico convivem, e essa característica, agora interiorizada, será o eixo de toda a teoria do foco narrativo, daí a impossibilidade de uma análise estruturalista.

Estilisticamente falando, nos moldes em que é conhecido hoje, o romance é um gênero literário jovem, o que exige abordagens igualmente jovens e modernas. Embora sua origem clássica date dos tempos das formas épicas, foram tantas as transformações estéticas por que passou que se poderia dizer que o *novo romance* não tem mais que três séculos, se considerarmos como sua origem a obra *Dom Quixote*, do século XVIII. Porém, mesmo admitindo como a origem do *romance moderno* a obra de Cervantes, é claro que o salto estilístico, entre o início e o atual estágio, deste gênero, revela poucas estruturas convergentes. De acordo com Marthe Robert, o romance "é uma espécie relativamente recente, mantendo laços apenas muito frouxos com a tradição de que se originou" (2007, p. 11). Neste sentido, *Manual da paixão solitária* esboça tal discrepância.

Enquanto *Dom Quixote* se mantém na narrativa de feitos e fatos, os monólogos de Shelá e Tamar são relatos de movimentos mentais, de como os personagens se portam nos eventos em que estão envolvidos. Este dado é crucial na diferenciação destas duas obras, já que para elaborar um romance que, em vez de narrar acontecimentos externos, prioriza as

percepções e a consciência de personagens, isto fez com que a produção literária optasse por novas técnicas e métodos de escrita.

O romance tornou-se uma espécie indefinida, cuja teorização não mais compreende limites ou conceitos. Quanto a isso, *Manual da paixão solitária* demonstra ser terreno fértil para a identificação de técnicas oriundas de outras áreas, entre elas o cinema e a música.

A liberdade conquistada pela arte literária moderna faz pensar que, neste estágio, não cabem mais movimentos vanguardistas como os que ocorreram no passado, reivindicando a obsolescência dos métodos vigentes, em detrimento de novos moldes e formas. O romance aboliu, por completo, as amarras que o prendiam aos gêneros e tipologias, apropriando-se de diversas outras formas de expressão, de modo a beneficiar sua produção artística.

Neste desejo de explorar e aderir a métodos e técnicas diversos, a literatura conseguiu torná-los ainda mais eficientes que em suas áreas de origem. O que fica ainda mais claro, na modalidade de escrita que esta pesquisa examinará: o *fluxo da consciência*. Dificilmente o cinema ou o teatro possuirá uma modalidade de *fluxo da consciência* que tão primorosamente possa mimetizar os movimentos mentais dos personagens, como o faz a narrativa. Afirmativa que se torna clara e palpável com a explicação de Antonio Candido, que diz que "[...] o cinema e o teatro apresentam muitos aspectos concretos, mas não podem, como a obra literária o faz, apresentar diretamente aspectos psíquicos, sem o recurso da mediação física do corpo, da fisionomia ou da voz" (CANDIDO, 2011, p. 14). Desse modo, o que se originou em outras áreas, tem conseguido pleno uso na literatura, e o que se verá nas páginas a seguir é a explicação de tais afirmações, como a de Antonio Candido, na obra de Moacyr Scliar.

Fato é que acompanhando os anseios sociais, mesmo que despreziosamente, a literatura está hoje voltada para um novo foco. Também, Freud inaugurou e tornou evidentes os estudos sobre a consciência humana, fazendo com que ela ficasse a meio caminho entre a psicologia e literatura. Assim, quando o homem voltou seu olhar para a sua interioridade, a literatura deixou de lado os feitos de povos, e buscou mimetizar a interiorização de indivíduos. Sob esta nova perspectiva, o romance não necessita mais de grandes feitos, de heróis inigualáveis ou cenários pitorescos. O mais fraco dos homens, uma simples visita ao quarto da empregada – como em *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector – e até mesmo o interior de uma caverna – como em *Manual da paixão solitária* – são assuntos que

subsidiar grandes romances na atualidade. Graças a isto, a obra literária hoje mantém uma relação de estreiteza sem precedentes com a realidade.

Essa característica se deve, em parte, à forma pela qual se tem projetado as relações humanas em páginas literárias e, principalmente, as reações psíquicas em face de tais relações. O romance é hoje um emaranhado de palavras, potencialmente combinadas, e descombinadas, que retratam uma existência caótica e fatal. Por meio da palavra, ou de seu cerceamento, os personagens se tornam expressão de homens incompletos frente a uma realidade fragmentária.

E por falar em palavras, está aí o elemento fundamental deste novo fazer literário. Nele, ela alcança um nível de versatilidade máximo. A disposição da palavra na oração faz desta um campo em si. No estudo das técnicas do monólogo interior, por exemplo, que dispõe as palavras de forma fluxal, desorientada e às vezes frenética, evidenciando uma nova estrutura na pontuação, como se faz no monólogo interior direto, ou mais organizada sintaticamente, como se verifica no monólogo interior indireto. A palavra como meio, e a linguagem como temática, alçaram o romance a um *status* novo, mais sofisticado e amplo. Organizada ou desorganizada, em justaposições ou montagens de palavras ou orações, sem aparente nexos lógicos, os textos promovem a síntese intuitiva de palavra e imagem. Este efeito, porém, só é alcançado graças a uma atual participação intensa do leitor, por meio da leitura, que constitui também um evidente processo de criação.

1. EVOLUÇÃO DAS TÉCNICAS NARRATIVAS

Com o propósito de tornar nítidas as questões inerentes ao novo romance, será feito um breve histórico da evolução do processo narrativo dessa espécie literária, o que poderá facultar um tratamento mais adequado a esta discussão, que tem por interesse mostrar o contraste que se pode estabelecer entre os modos antecedentes e atuais de narrar.

O remontar deste processo evolutivo nos leva à era clássica, às narrativas épicas, quando a figura do narrador possuía um caráter físico, dotado de contornos e feições propiciados pelos critérios então estabelecidos. Naquele momento, ele era um ser construído de modo a possuir autoridade para narrar, conforme afirma Lígia Chiappini, em *o foco narrativo*. Esse processo que conferia autoridade ao narrador estava intrínseco à busca pela verossimilhança.

A situação primitiva do narrador era regida pela objetividade, esse estava situado caracteristicamente quanto ao tempo e espaço. Lígia Chiappini reporta ao período em que o narrador se referia a um auditório. Nesse momento, ele se localizava externamente em relação aos acontecimentos narrados, de forma objetiva e no pretérito. Em seguida, observando seu processo evolutivo, essa voz deixa de se dirigir a um auditório, e particulariza seu foco. Seu ouvinte nesse momento é um ser uno, individual e classificado, com anseios, valores e experiências específicas. Mas o ser que diz ainda se encontra numa posição objetiva e anterior relação aos fatos.

Esse movimento de particularização do espectador, acompanha a desuniversalização por que a sociedade passava. A coletividade deixava de ser foco, os heróis não mais abarcavam a coletividade, a sociedade se dividia em núcleos, e o homem se voltava cada vez mais para si, concentrando-se em suas particularidades. Nessa perspectiva, o narrador volta-se para seu leitor por meio de um processo de internalização, no qual leitor, narrador e história se aproximam cada vez mais, individualizando os interesses. Aqui, essa voz que conta, não fala mais de fora, a busca é por tornar o narrador o próprio organizador da história, ela começa a fluir de dentro dele.

De acordo com Lígia Chiappini, na virada do século XIX para o XX, Henry James defende a ideia de uma discreta presença do narrador. A busca dele era por um narrador que desse a impressão de autonomia à história, como se ela mesma se revelasse ao leitor. É o início de uma busca por produzir no leitor a impressão de que esta história brotasse de uma mente, um embrião do novo modelo de narrador praticado na atualidade. Embora, nesse

momento, a narrativa ainda seja em terceira pessoa, "ela se confunde com a primeira" (LEITE, 2002 p. 13). Cada vez mais as interferências do narrador passam a ser sinônimo de falhas na arte da ficção.

Esse movimento praticado pelo narrador marca uma distinção; narrar (telling) e mostrar (showing), de acordo com Lubbock. Essa marcação, assim como outras assumidas, posteriormente, são definidas pelas intervenções, ou não, do narrador. Quanto maior for a intensidade da intervenção do narrador de terceira pessoa, mais ele conta e menos mostra. Essa frequência de intervenção também define duas posições: a cena e o sumário. Enquanto na cena os fatos são mostrados ao leitor sem a interferência mediadora do narrador externo; no sumário, o narrador age como um filtro contando a história, escolhendo os fatos que serão apresentados, esticando ou condensando o tempo a seu bel-prazer.

Antes de analisar as técnicas narrativas que surgiram durante esse processo evolutivo por que passou a figura do narrador, é preciso também levar em conta outra figura de grande importância para entender tal processo: o autor, denominado pela crítica literária de *autor implícito*,

[...] Booth, ultrapassando a noção de narrador, vai se deter no exame desse ser que habita para além da máscara, e do qual, segundo ele, emanam as avaliações e o registro do mundo erigido. Manejados de disfarces, o autor, camuflado e encoberto pela ficção, não consegue fazer submergir somente uma sua característica - sem dúvida a mais expressiva - a aplicação. Para além da obra, na própria escolha do título, ele se trai, e mesmo no interior dela, a complexa eleição dos signos, a preferência por determinado narrador, a opção favorável por esta personagem, a distribuição da matéria e dos capítulos, a própria pontuação, denunciam a sua marca e a sua avaliação (FARRA apud LEITE, p. 18)

O movimento da escrita cria esse autor implícito, que preserva as tendências de quem escreve (autor), mas que permanece velado, preservado ao mesmo tempo, no jogo de distâncias entre autor, narrador e personagens. Chiappini credita à relação dos tipos de foco narrativo (tipos de narrador), o autor implícito amplia a capacidade de alcançar a visão de mundo que emerge da obra, os valores que ela veicula, a sua ideologia (LEITE, 2002 p. 19).

Ainda em um momento do processo evolutivo onde o narrador e o personagem possuem contornos definidos, Jean Pouillon trabalha uma teoria das visões na narrativa. Ele

discute em sua obra, *o tempo no romance*, a relação narrador-personagem, que em sua concepção possibilita a *visão com*, a *visão por trás* e a *visão de fora*. Essas diferentes configurações relacionais são o embrião do que mais adiante se definirá como tipos de narrador ou tipos de foco narrativo. Na *visão por trás*, o narrador domina todo um saber sobre a vida da personagem e sobre o seu destino. É onisciente “[...] sabe de onde parte e para onde se dirige a narração, o que pensam, o que fazem e dizem as personagens; uma espécie de Deus” (LEITE, 2002 p. 19). Na *visão com*, conforme afirma Leite, “[...] o narrador limita-se ao saber da própria personagem sobre si e sobre os acontecimentos”, portanto possui uma visão limitada. A *visão de fora* se aproxima do narrador primitivo. Ele renuncia a qualquer conhecimento mais profundo sobre a personagem, coloca-se exterior aos fatos, não se atendo às intenções, emoções ou possíveis interpretações.

Ainda sob a luz da pesquisa de Leite, Maurice-Jean Lefebve prossegue a discussão de Puillon e distribui cronologicamente os três tipos de visão, o que é de grande valia nesta tentativa de olhar historicamente a evolução do foco narrativo. De acordo com Lefebve, a *visão por trás* é típica do romance clássico, especialmente o do século XIX; a *visão com* é típica do romance do século XX, em primeira pessoa, fazendo uso do monólogo interior e do fluxo da consciência, e também do romance epistolar do século XVIII. E a *visão de fora*, foi largamente utilizada no século XX, sob a influência do cinema.

Após apresentar, sucintamente, as reflexões sobre o foco narrativo, e as bases sob a qual esse ser da ficção se funda, sob a luz do estudo realizado por Lígia Leite, será tomada por base a tipologia proposta por Norman Friedman, para melhor analisar efetivamente os tipos de narradores. A distinção proposta por Friedman baseia-se nos conceitos de cena e sumário narrativos sendo, portanto, de extrema importância retomar tais conceitos para prosseguir este exame. De conformidade com esse estudioso;

A diferença principal entre narrativa e cena está de acordo com o modelo geral particular: sumário narrativo é um relato generalizado ou a exposição de um série de eventos abrangendo um certo período de tempo e uma variedade de locais, e parece ser de modo geral, simples, de narrar; a cena imediata emerge assim que os detalhes específicos, sucessivos e contínuos de tempo, lugar, ação, personagem e diálogo, começam a aparecer. Não apenas o diálogo, mas detalhes concretos dentro de uma estrutura específica de tempo-lugar são os *sine qua non* da cena (FRIEDMAN apud LEITE, 2002, p. 25-26).

A evolução da narrativa seguiu uma tendência de particularização, à medida em que foi evoluindo e se tornando menos geral. Assim, nas narrativas modernas há uma predominância da cena, pois esta permite uma maior aproximação entre o leitor e o mundo narrado.

Continuando o panorama histórico da evolução do foco narrativo, será examinado, agora, o *narrador onisciente intruso*. Um ser que, de acordo com Friendman (apud LEITE), tudo segue, tudo sabe e tudo comenta, analisando e criticando sem abster-se de parcialidade. Com base nas três visões de Puillon, este narrador vê do alto, interferindo e captando as reações tanto do leitor, quanto da personagem, nesta categoria se encontra Machado de Assis, e uma de suas características marcantes é a de o autor fazer pausas para conversar com seu leitor. Em se tratando de quem fala, é o próprio *narrador onisciente intruso* que emite sua fala, portanto não fala utilizando-se da voz de personagens, pelo menos, não declaradamente. Nesse tipo de foco narrativo, o narrador se encontra em um nível distante da história, uma vez que ele medeia esse acesso mas, ao mesmo tempo, ele tem acesso aos pensamentos dos personagens, por isso coloca o leitor em um local privilegiado. No entanto, esta proximidade é real, mas falsa e/ou tendenciosa, já que a mediação controla a intensidade dessa aproximação. Muito utilizado no século XVIII e início do XIX, esse tipo de narrador deixou de ser comum, por ser parcial e tendencioso e, a partir da metade do século XX, confirmando a tendência histórica de tornar esta voz ficcional cada vez mais neutra e menos visível na narrativa, ele perdeu a importância.

Quanto ao *narrador onisciente neutro*, é possível classificá-lo, primariamente, como um desdobramento do narrador onisciente intruso, já que boa parte de suas características são idênticas, como ângulo, distância e canais e, como modo de expressão, narra em terceira pessoa. Sua característica fundamental é a neutralidade, presente já na denominação deste. Nesse foco narrativo, há a mediação assinalada entre autor e leitor, porém não há instruções ou comentários sobre os pensamentos e a vontade dos personagens. Ele expõe esses fatores, mas se abstém de comentá-los. Essa modalidade é comum no século XIX, mas continua sendo utilizada no XX.

Representando progresso no modo de narrar, a mediação entre texto e leitor foi abrandada pelo uso do *narrador testemunha* que, na classificação de Friedman, seria já um "eu" interno à narrativa. A história é contada em primeira pessoa, pois este ser encontra-se inserido no fato narrado, não necessariamente de forma ativa, mas preferencialmente como personagem secundário, alguém que observa e emite os fatos. Há, porém, deficiências nesse

modo narrativo, quanto a seu ângulo de visão, já que, como testemunha, esse narrador vê de fora os fatos que narra, o que, de acordo com Friedman (apud LEITE), o impossibilita de saber o que se passa na mente dos outros, assim tudo o que faz é inferir, lançar hipóteses, e disso ele não se abstém. Embora limitado quanto à visão, esse foco narrativo já representa um considerável avanço nesta busca por diminuir a distância entre o leitor e a história, pois aqui o narrador é testemunha dos fatos, o que lhe confere mais autoridade. O canal neste tipo de narrativa ainda é o próprio narrador, mas agora em primeira pessoa. Nesta categoria, LEITE cita o auxiliar de Sherlock Holmes, que testemunha tudo, "procurando, junto ao leitor, deduzir os passos do raciocínio do inteligente detetive" (2002, p. 39).

Continuando neste caminho em busca de interiorização e intimismo, Friedman (apud Leite), cita o *narrador-protagonista*, tipologia que Leite, escolhe como representante, o protagonista de *Grande sertão: veredas*, Riobaldo. Ao narrar em primeira pessoa, esse personagem não é dotado de onisciência. Com relação às visões de Lefebve e Puillon, este possui uma *visão com*, já que o foco principal é o próprio personagem. Faz uso tanto da *cena* quanto do *sumário*, sendo então capaz de se ater ao geral e ao particular. A precariedade deste narrador é o fato de que, no *sumário*, o leitor se torna refém de seu olhar, já que não há a onisciência que possibilite adentrar aos pensamentos e sentimentos dos demais personagens. Assim, as informações sobre os demais personagens são seriamente prejudicadas, pois o leitor está preso ao olhar limitado do *narrador-protagonista*.

Prosseguindo o breve estudo sobre a evolução do foco narrativo, tomando por base as indagações de Lígia Chiappini e a tipologia proposta por Friedman, temos o quinto tipo de narrador: *onisciência seletiva múltipla*. Este foco narrativo representa o maior passo no empreendimento de diminuir a distância entre história e leitor. Extingue-se, aqui, a mediação explícita do narrador, de modo a conferir menor distância, mais verossimilhança e particularização à narrativa. Aqui, já não existe mais um "eu" que narra, a figura do narrador perde seu espaço, e agora "[...] a história vem diretamente, através da mente das personagens, das impressões que fatos e pessoas deixam nela" (LEITE, 2002, p. 47). Nesse movimento de particularização, a apresentação sumariada cede espaço para a predominância da *cena*. Pensamentos, percepções e sentimentos, chegam diretamente ao leitor, vindos da mente dos personagens. que os traduzem, em detalhe.

Enquanto o narrador onisciente traduz as percepções do personagem, após a ocorrência dos fatos, na onisciência seletiva múltipla essa tradução é, quase sempre, simultânea aos acontecimentos, uma vez que o autor as capta ainda na mente de seus

personagens, de modo a suprimir a mediação tradicional, utilizando o discurso indireto livre, por meio do qual autor e personagem emitem, conjuntamente, as percepções ao leitor. Isto se dá em primeira ou terceira pessoas. Uma característica marcante e, ao mesmo tempo sutil deste foco narrativo, é o fato de, em alguns momentos, a primeira e a terceira pessoa se aglutinarem, tornando difícil distinguir de quem é a voz, se do autor ou do personagem. Ligia Chiappini cita como exemplo desta tipologia o romance *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, em que o autor introduz a história, faz algumas marcações e sem uma separação definida passa a transmitir o conteúdo mental dos personagens.

A onisciência seletiva múltipla possibilita o acesso direto aos conteúdos mentais dos personagens, sendo que este acesso não recebe a mediação direta de um narrador que tudo sabe, o que permite uma variedade de perspectivas. Com grande conformidade de características, a *onisciência seletiva* se distingue da onisciência seletiva múltipla por não possibilitar a mudança de perspectiva, já que se limita a um centro fixo. "O ângulo é central, e os canais são limitados aos sentimentos, pensamentos e percepções do personagem central, sendo mostrados diretamente" (LEITE, 2002, p. 52). Um exemplo deste tipo de foco narrativo é *Madame Bovary*. Toda a obra é uma oscilação entre o autor e Emma Bovary, sendo que em dados momentos não é possível distinguir quando se trata de um ou do outro, gerando entre eles uma espécie de amálgama simbiótico.

Como o foco narrativo avança rumo à aproximação entre o leitor e a fonte da história, a onisciência seletiva proporciona a dissimulação do narrador por meio de uma técnica que faz fluir da mente dos personagens os conteúdos expressos em primeira pessoa, utilizando-se do discurso indireto livre. O que a princípio aparentaria ser o auge da construção ficcional, cria espaço para uma modalidade que leva em conta os estados mentais do emissor, concentrando-se em movimentos e diálogos. Noutro modo, o *dramático*, também não há a presença do narrador, e o ângulo de aproximação do leitor é frontal e fixo, o que prejudica as possibilidades de perspectiva. Nesta modalidade ficcional, cabe ao leitor extrair dos diálogos e da movimentação das cenas as possibilidades mentais dos personagens. Pela precisão focal, aqui há a predominância da cena.

Por ser construído todo em forma de diálogo, o modo dramático é inviável em textos longos, sendo amplamente utilizado em contos, como *Confissão*, de Luiz Vilela. Aqui o leitor vive o personagem por meio de sua palavra, e no caso específico do conto em questão, há um tratamento meticuloso com a palavra que torna, em alguns momentos da leitura, difícil de ser identificado quem é o emissor da fala. Esta duplicidade de origem das falas alça o texto a uma

possibilidade potencial de significados de acordo com a capacidade de compreensão linguística do leitor. Embora os diálogos possam parecer marcados e objetivos, eles conservam lacunas a serem, continuamente, preenchidas pelo leitor, que necessita ater-se à subjetividade do texto, a fim de entender as intenções e reações subliminares dos personagens.

Mesmo com uma nomenclatura falha, o foco narrativo *câmera* busca no cinema técnicas para a apresentação de *flashes* da realidade. A falha, segundo Ligia Chiappini, se dá pelo fato de no cinema a câmera não ser despreziosa e arbitrária, características que não condizem com o que se pretende com este modo narrativo. Enquanto que o diretor, no cinema, conduz a câmera pelo cenário, buscando conduzir o espectador pela história, no texto, a "câmera" pode agir com a impressão de arbitrariedade, como se os flashes de realidade, ali escritos, estivessem sendo justapostos sem um fim específico, como resultado da falta de controle do processo emissor. Esta captação de imagens no texto, que se dá, de forma detalhada, poderia romper com a subjetividade, porém, a riqueza de detalhes proporciona à história uma maior capacidade subjetiva, porque os detalhes contidos nos flashes são construídos de forma a dar a impressão de arbitrariedade. E devido à riqueza dos detalhes, o sumário, neste caso, não é adequado, já que existe um foco.

Por se tratar de um breve panorama da evolução por que passou o foco narrativo, o que até aqui foi ponderado, buscou apenas situar o leitor neste processo. Foram utilizadas, para esse fim, as indagações de Lígia Chiappini, contidas no livro, *O foco narrativo*, onde se encontram as principais características dos diversos tipos de narrador mais utilizados desde meados do século XVIII até a atualidade. Por haver questões tratadas de maneira apenas sumária por Leite, de agora em diante, será seguido o panorama evolutivo, desse processo, de grande importância para o estudo do romance, sistematizado por Robert Humphrey, em seu livro *O fluxo da consciência*.

1.1 Humphrey e a nova composição do romance

Enquanto, na definição de Ligia Chiappini, monólogo interior e o fluxo da consciência são técnicas distintas, para Humphrey o fluxo da consciência é uma modalidade ficcional que abarca algumas técnicas, entre elas o *monólogo interior*. De acordo com este, o fluxo da consciência trata de toda a escrita ficcional que projeta nas páginas um conteúdo, em estado quase que bruto, da mente da personagem. Nesta modalidade ficcional o leitor pode

entrar em contato com um material menos manipulado por parte do próprio personagem, já que aqui não existe mais a figura do narrador:

Podemos definir a ficção de fluxo da consciência como um tipo de ficção em que a ênfase principal é posta na exploração dos níveis de consciência que antecedem a fala com a finalidade de revelar, antes de mais nada, o estado psíquico dos personagens (HUMPHREY, 1976, p. 4).

Se o fluxo da consciência é a modalidade de adentramento na vida íntima da personagem, é preciso discutir as técnicas que a tornam viável. Assim, a partir de agora este estudo se deterá nas técnicas mais difundidas para a elaboração literária de *fluxo da consciência*.

Em primeiro lugar, Humphrey defende que nem todo romance de conteúdo mental é necessariamente fluxo da consciência, ou uma vez utilizada esta nomenclatura que seja feita uma distinção entre fluxo e "percepção interior". Humphrey afirma ser “[...]um erro considerar-se tudo que é 'interno' ou 'subjetivo' em matéria de caracterização como sendo total alucinação ou, no melhor dos casos, psicanalítico (1976, p. 4). Seguindo a linha evolutiva do foco narrativo, serão verificadas agora, especificamente, as características das principais técnicas do romance de fluxo da consciência, como monólogo interior direto e monólogo interior indireto, descrição onisciente e solilóquio, técnicas amplamente utilizadas na elaboração do *novo romance*.

As técnicas estudadas anteriormente possibilitavam uma escrita que, como uma seta, apontava para um ponto fixo. Nessa modalidade clássica, o texto abarcava o máximo de informações, a fim de montar um cenário, emoldurando uma cena a que cabia ao leitor a tarefa da contemplação. As técnicas de fluxo da consciência, que aqui serão discutidas e aplicadas, porém, possibilitaram ao romance uma pluralidade significativa, aumentando as lacunas significativas do texto, potencializando a subjetividade e conferindo ao leitor uma tarefa dentro da história, a de significá-la.

O *monólogo interior*, de acordo com Humphrey, se ocupa dos conteúdos e processos psíquicos dos personagens. Nele também não existe a figura do narrador, e o autor faz breves interferências, a fim de guiar o leitor ao longo da escrita, o que tem seu grau de necessidade, de acordo com o nível de complexidade e profundidade da mente de onde emanam tais conteúdos. O monólogo interior busca conteúdos, e não conteúdo, além dos processos da consciência:

Convém observar, ainda, que é parcial ou inteiramente inarticulada, pois que representa o conteúdo da consciência em sua fase incompleta, antes de ser articulada em palavras deliberadas. Esta é a diferença que distingue completamente o monólogo interior do monólogo interior dramático e do solilóquio usado no palco (HUMPHREY, 1976, p. 22).

No monólogo interior, busca-se fazer emergir, da consciência, um material em estado bruto, inarticulado, antes de uma manipulação linguística ou interferência do autor. Assim, este conteúdo não recebe um tratamento que o direcione imediatamente aos espectadores, ouvintes ou leitores. Ele se denomina *interior* por se tratar de algo que não se destina, objetivamente, à comunicação. O que se pretende é, antes, representar a consciência. Enquanto que o monólogo teatral presume palco e público, e respeita suas expectativas, o monólogo interior é indiferente a este dado, e isso se confirma na forma desarticulada com que muitos textos desta modalidade são produzidos, justamente a fim de representar estes estágios mentais em um nível anterior à fala. Nestes casos, há uma maior interferência do autor que, por meio de guias, como aspas, parênteses ou diversas outras formas, poderá situar o leitor, facilitando sua tarefa de significação do texto.

A falta de pontuação, carência de elementos coesivos e explicações sobre situações e personagens são algumas das características que conferem ao monólogo interior a fluidez típica dos processos mentais. Interrupções, avanços e retrocessos, sobreposições de assuntos, a não linearidade e ausência de uma ideia específica que norteie o texto, são elementos que atribuem um ritmo frenético e desorganizado, tal qual ocorre no nível psíquico que se propõe mimetizar. Tempo e espaço também são imprecisos, o que há em abundância é uma pluralidade de possibilidades significativas. As interrupções do autor são raras, e estas em alguns momentos se fundem com as falas dos personagens, a distância que se pretendia diminuir entre leitor e história, chega, agora, em seu menor nível, já não há mais narrador, e o autor se escamoteia ao máximo, enquanto o leitor é dotado de uma autonomia sem precedentes.

1.2 O novo modelo construtivo do romance

A obra literária mudou o percurso percorrido pelas técnicas narrativas demonstra um novo fazer que, por sua vez, exige uma nova postura diante do romance. A ficção se aproximou do leitor, que agora dotado de autonomia se deleita diante de uma infinidade de possibilidades discursivas. Rita de Cássia Maia, em *O desejo de escrita em Ítalo Calvino*,

discorre sobre a multiplicidade significativa alcançada pelo novo modelo construtivo dessa espécie literária, que aqui denominamos *novo romance*.

De acordo com Rita de Cássia (2003), em face das atuais características deste novo romance, tornou-se indevido separar as significações internas de uma obra de seu contexto cultural, caso queira aproveitar toda a potencialidade do texto. Um novo romance pressupõe também uma nova leitura, que respeite este reposicionamento epistemológico dotado de uma pluralidade interpretativa.

Livre das amarras do estruturalismo, foi preciso repensar a linguagem como um mecanismo orgânico, intrínseco ao pensamento, à cultura, à sociedade e ao próprio sujeito. Sob esta nova perspectiva, a língua tem seu caráter de subjetividade respeitado, e a linguagem se torna discurso. Enquanto a estrutura clássica romanesca estagnava o texto, fixando seu foco e atomizando a palavra, o novo romance coloca a linguagem à deriva, em movimento, transformando-a em discurso móvel, plural, rico em possibilidades e suscetível à apropriação do leitor. Relendo Octávio Paz, o texto já não é mais uma flecha que busca um alvo, ele se tornou uma infinidade de flechas sem um alvo definido. Diante da contribuição da linguística, filosofia da linguagem e psicanálise, a escrita foi revista, a fim de abarcar as novas possibilidades conseguidas com essa nova postura diante do texto:

Há na linguagem um excedente em relação ao significado, que ultrapassa e escapa do sentido que tenta limitá-la. Há, na própria escrita, alguma coisa que finalmente pode escapar a todos os sistemas e lógicas. Segundo Eagleton, 'há um oscilar constante, uma contínua difusão e derramamento de significados - o que Derrida chama de *disseminação* - que não pode ser facilmente contida nas categorias estruturais do texto, ou nas categorias de uma abordagem crítica convencional do texto (Eagleton e Derrida apud COSTA, 2003, p. 52).

O romance teve suas bases abaladas, e muitos foram os deslocamentos a fim de estabelecê-lo no *status* que ele alcançou a partir das primeiras décadas do século XX. Tempo, espaço, pessoa e foco foram revistos, de modo que cada romance instaura uma nova possibilidade crítica. O que na construção clássica partia de fora para dentro; parte, na nova construção, de dentro pra fora. O que tratava do que estava em um outro, agora trata do que está em todos. O que estava estagnado em relação ao espaço e ao tempo, agora é flutuante, sem estabelecimento espacial e temporal. A criação romanesca clássica seguia possibilidades restritas, de modelos estreitos se atendo a elementos de tempo, espaço, pessoa e foco que, muitas vezes, não atendiam a profundidade desses elementos por não manterem o movimento de significação ativos, próximos dos contextos históricos e sociais em que foram produzidos.

O *novo romance* em sua multiplicidade significativa é capaz de manter-se em movimento independente de fatores exteriores, ao potencializar as dimensões internas do sujeito.

2. DA EXTERNALIDADE PARA A INTERNALIDADE

Tendo passado da exterioridade para a interioridade, o romance que antes em 3ª pessoa, tratava do que estava fora dele, na nova estrutura romanesca trata em 1ª pessoa do que do que é interno. Já sem a mediação do narrador e com o mínimo de participação do autor. Em *Manual da paixão solitária*, de Moacyr Scliar, objeto de estudo desta pesquisa, é possível perceber os elementos que configuram este novo modelo construtivo. Nele, por meio das técnicas do *monólogo interior*, toda a vastidão dos universos interiores das personagens Tamar e Shelá são postos diante do leitor. Assim o romance trata das sensações e reações deles diante dos acontecimentos. O que no romance clássico partia de um “outro” sobre um “eu”, agora parte do “eu” e não mais necessita do outro para exprimi-lo, é um “eu” falando de si. Em um dos trechos iniciais de *Manual da paixão solitária*, o personagem Aroldo Veiga de Assis, que no romance dá voz ao texto de Shelá, fala sobre a impossibilidade de manter-se distante da história. “[...] não consigo falar sobre esse misterioso Shelá com a neutralidade e com o distanciamento que em geral caracterizam os estudos históricos” (SCLYAR, 2008, p. 10). O personagem se abre de tal forma ao seu leitor que este se vê profundamente envolvido com a história.

Esta proximidade de que o personagem fala já é um dos efeitos do *novo romance*. Analisando a história, o pesquisador Aroldo Veiga é um brasileiro integrante da equipe que estudara o chamado *Manuscrito de Shelá*, texto que teria sido encontrado em uma caverna em Israel. O conteúdo deste manuscrito são os movimentos mentais do personagem, o pesquisador emite suas impressões sobre o texto, objeto de sua atenção e estudo, e uma de suas impressões é justamente esta que fora citada anteriormente; proximidade e parcialidade, predicados da nova estrutura romanesca que aqui se examina.

Esse novo modelo, mais que transportar o leitor de um lugar para outro, busca situa-lo, tratando de assuntos inerentes à própria existência, não estando preso a fatores externos. Já não se fala mais em lá, o espaço agora é aqui. Um *aqui* não estabelecido, flutuante que se move de acordo com a leitura. Embora, o *Manual da paixão solitária* trate de uma releitura de um texto bíblico-histórico definitivamente estabelecido quanto espaço e tempo, Moacyr Scliar alça esta narrativa a novos níveis de possibilidades. Os personagens falam de si e de como se portam diante do que acontece fora deles, enquanto que a narrativa bíblica parte de fora, narrando os fatos sem levar em conta as percepções humanas individualmente.

Outro fato notável é a temporalidade deste *novo romance*. Solto no tempo, ele traz consigo uma referência clara ao passado, embora parta sempre do agora, este *eu* carregado de percepções fala, prioritariamente do hoje. Embora Shelá e Tamar tenham existido fisicamente no passado, seus discursos atravessaram o tempo e é no futuro que eles ecoam. Suas vozes são atuais e legíveis em qualquer tempo, o que não descarta os contextos sociais e históricos em que ocorrem os acontecimentos. No entanto, este novo modelo construtivo do romance privilegia seus movimentos mentais, não a sua exterioridade. A experiência destas duas personagens, uma vez traduzida para as páginas de um livro, pelo autor e trabalhada com uma lupa acoplada a um caleidoscópio, que amplia, e oferece uma gama extensa de possibilidades ao leitor, que por sua vez, deve estar aberto e preparado para a recepção da obra.

O texto teve seu percurso revisto, e nesta nova estrutura ele se voltou para si, em um processo de reorganização dos sentidos que agora gira em torno de novos eixos, pois:

O descentramento dá estatuto de independência total à cadeia de significantes, ao excluir qualquer possibilidade de significado transcendental. Isto permite a abertura interpretativa, ao privilegiar o jogo relacional dos elementos, ou seja, as substituições infinitas no jogo que gera efeitos de sentidos dentro de conjunto finito. A esse movimento de jogo (ilimitado) gerador de significação denomina-se *suplementaridade*. Trata-se da possibilidade de qualquer signo de suprir o centro (COSTA, 2003, p. 52).

Este trabalho de suplementarização dá contornos indefinidos à obra literária, conferindo discursividade a cada unidade linguística. Este efeito é, em partes, conseguido por meio de um jogo de ausência e presença, presença e não-presença em um processo de desconstrução do texto. Nesta desconstrução há uma ação de transgressão de sentidos e uma relação entre as diferenças, a *différance*. Esta ação da *différance* gira em torno de elementos intra e extra-textuais. Especificamente, no caso da obra em análise, estes elementos remetem também ao texto bíblico, que surge como relato histórico do fato. As narrativas clássicas também se serviram dessa relação de elementos intra e extra-textuais, no que tange a linguagem, por exemplo, se faz necessário recorrer ao contexto histórico a fim de buscar sentido. A diferença, neste sentido, entre o modelo clássico e o novo modelo é o fato de que neste último a significância não depende unicamente de um contexto específico, antes tem seu sentido renovado de acordo com a transitoriedade temporal de seu leitor.

Este desprendimento temporal e espacial proporciona uma renovação efetiva no texto, e potencializa sua capacidade de oferecer leituras inéditas, dado o fato de que a bagagem temporal e espacial de cada leitor culminará em olhares sob novas perspectivas.

Língua e sociedade, diretamente ligadas e suscetíveis à ação do tempo, promoverão a renovação do texto, conferindo a ele um caráter orgânico;

[...]o texto se liga – se lê – duplamente em relação ao real: à língua (alterada e transformada) e à sociedade (com cuja transformação ele se harmoniza). (...) O texto está pois, duplamente orientado: para o sistema significante no qual se produz (a língua e a linguagem de uma época e de uma sociedade precisa) e para o processo social do qual participa enquanto discurso (KRISTEVA apud COSTA, 2003, p. 54).

Esses elementos conversam entre si num jogo de combinações e descombinações de significações, e embora não sejam determinantes, as esferas sociais em que Tamar e Shelá estão inseridos estimulam a percepção, e conseqüentemente os movimentos psíquicos, destes personagens, somadas às esferas sociais em que o leitor está inserido, trabalhando para uma crescente ampliação da capacidade transitória de sentidos do texto. Com estas novas possibilidades criativas, é notória a necessidade de elaborar textos que as abarquem, a fim de colocar à disposição do leitor um texto que aflore o desejo por tais possibilidades. Há velamento e desvelamento, que deixam sombras a serem descobertas e preenchidas por uma luz que parte do leitor, de forma que a linguagem se torne discurso, dando partida ao processo de significância que irá culminar sempre na ação direta, dinâmica, autônoma e única do leitor.

Este novo modelo construtivo do romance é também um instaurador de desejos por preencher lacunas. Sendo plural em sua essência e único em sua relação com o leitor, o texto instaura uma relação erótica em direção à completude. *Manual da paixão solitária* é uma produção literária ideal para se fazer o estudo de aspectos contrapostos desses dois modelos construtivos de romance, já que se trata de uma história escrita tomando por base os dois parâmetros, clássico e moderno. Embora o relato bíblico não seja essencialmente um romance, ele possui características do modelo de escrita usado classicamente nos romances. O relato foi feito em 3º pessoa, por uma voz externa aos indivíduos que a protagonizaram, suas percepções não foram privilegiadas, a atenção total esteve voltada para os acontecimentos e sua repercussão externa.

O texto cria um abismo quando não dá margem a uma participação ativa e autônoma de integração entre leitor e narrativa. Instaura-se então um desejo de estreitamento deste abismo, de preenchimento de aspectos que não foram mimetizados no texto bíblico. Contrapondo o relato do livro de *Gênesis* com *Manual da paixão solitária* nota-se que Moacyr Scliar deu continuidade ao texto, ampliando suas possibilidades e preenchendo as lacunas. Scliar agiu de forma magistral ao respeitar o texto original não modificando o curso

da história, ele realmente continuou o texto, uma vez que se ateve unicamente a traduzir para o leitor as percepções dos personagens, é como se ele tivesse voltado ao tempo a fim de trazer a público a repercussão interior dos fatos, já que até então tudo se resumia a percepções e repercussões externas.

Baseado em um relato que a tradição judaica credits a Moisés, *Manual da paixão solitária* tem sua origem no capítulo 38 de Gênesis, história sobre uma mulher a que o texto não se ocupou em descrever. O que se sabe sobre Tamar se subentende não por artimanha da escrita, mas pelos atos que adiante ela comete. Mulher inteligente e esperta, sabia a importância de dar continuidade à descendência de seu esposo, como era costume da época. Enviuvou-se de Er, filho mais velho de Judá, e de acordo com os costumes, casou-se com o segundo filho, Onan, para que desta segunda união surgissem filhos a serem considerados de seu primeiro marido, por questões de herança e continuidade patriarcal.

Embora casado, Onan se nega a cumprir sua função de acordo com os costumes, o que o leva a atrair a ira de Deus, que lhe retira a vida. Pela segunda vez viúva, e sem o necessário filho, resta a ela o caçula da linhagem de Judá. Pela ausência do descendente, a canaanita deveria casar-se com o cunhado, Shelá, porém, o patriarca impede o matrimônio por temer uma suposta maldição carregada por Tamar. Ela se vê então obrigada a voltar para casa de seus pais, e tendo notícia que o sogro Judá subiria a Timna, ela se disfarça de prostituta, e assenta-se na entrada de Enaim, no caminho de Timna. Judá, sem reconhecê-la, deita-se com ela, Tamar exige dele o seu selo, o cordão e o cajado como garantia do pagamento de seu serviço. Mais tarde uma gravidez se confirma, e ela traz de volta ao sogro os objetos que pediu como garantia de seu pagamento, provando a paternidade da criança, dando à luz filhos gêmeos, Pérez e Zerá.

O texto deixa lacunas que, diferente do *novo romance*, não servem para ampliar sua capacidade enunciativa, ao contrário, limita e deforma a narrativa. Tais lacunas são principalmente as que dizem respeito aos movimentos psíquicos das personagens. Um exemplo disto é o fato de que no Gênesis não existe referências sobre o que motivou a morte de Er, o relato apenas cita que este era mau aos olhos do Senhor, não é possível saber qual sua reação diante do casamento e da vida que levava. Após a morte de seu primeiro marido, mais uma lacuna é aberta e nada foi dito sobre os movimentos psíquicos provocados nos personagens, o centro deste movimento inclusive nem chega a ser ouvido. A narrativa segue, como uma flecha apontando para um alvo, com palavras atomizadas, centradas em um eixo fixo. Há então um desejo de preenchimento destas lacunas, uma necessidade, imposta por um

novo leitor, de ir além, ampliando as possibilidades do texto, atendo à marginalidade das sensações e percepções dos personagens.

A *différance*, que no *novo romance* promove o jogo de diferenças, existente neste modelo clássico, que dá espaço a uma primazia da unilateralidade. Não há multifocalizações no texto bíblico, há uma configuração, estabelecimento espacial e temporal, fixas, o que tornam o texto pronto, imóvel e restrito em sentidos. Enquanto que em Scliar a história já não mais pertence a um tempo ou espaço, ela faz flutuar a existência humana em sua essência, trata de sentimentos e percepções que são próprios do homem independente da ação histórica e espacial, portanto há uma instauração da significância, o que no Gênesis foi tratado especificamente por meio de um processo semântico construído em *Manual da paixão solitária* que fez por meio de um discurso polivalente. Sob esta perspectiva trataremos os dois textos como sendo o de Scliar uma continuidade do bíblico, uma continuidade com desdobramentos.

Moacyr Scliar, em *Manual da paixão solitária*, atrela à narrativa os enigmas próprios da linguagem, possibilitando ao leitor uma busca pelos sentidos deixados sob sombras que não serão originalmente desveladas, já que o novo romance não se propõe a constituir sentidos completos. A possibilidade semântica do ato da escrita é desconstruída no ato da leitura, e o Shelá e a Tamar do texto bíblico, assim como os do texto de Scliar nunca serão os mesmos fora de cada contexto. Cabe ao leitor concebê-los. O caminho percorrido pela escrita nunca coincidirá com o da leitura, que pressupõe a multissignificação o que gera mais uma correlação flutuante no campo da *différance*; construção e desconstrução. Neste sentido, autor e leitor seguem caminhando em sentidos variáveis.

Este novo modelo construtivo, utilizado por Scliar na produção de seu romance, estabelece em si uma dicotomia objeto-procura. Sobre esta relação dicotômica, Rita de Cássia diz que “[...] como auto-referência e sob o signo da transformação, a escrita faz e refaz os sentidos de um universo que em si mesmo nada pode reter” (COSTA, 2003, p. 55). Sendo hora objeto, hora meio de procura, o romance se torna campo de um movimento circular, onde a leitura não estabelece o sentido em si, mas o meio que leva aos sentidos. Ainda fazendo uma comparação entre os dois textos, é possível perceber outro processo, o da *mutação*, que está condicionado à cultura e a historicidade.

A própria continuidade do texto mosaico, inscrito nas páginas de *Manual da paixão solitária*, já é resultado deste processo, uma vez que Scliar desdobra a história e amplia suas possibilidades dando contornos mais ricos a Tamar e Shelá, ele transmuta a

escrita original gerando novas possibilidades a partir de seu texto que será novamente reescrito em cada leitura feita por indivíduos, em tempos e locais diversos. Ainda neste jogo de contraposição, os contornos dados por Scliar aos protagonistas dos dois monólogos de seu livro são também resultados deste processo de mutação, que percorreu um longo caminho histórico e cultural e foi sendo carregado de outras possibilidades significativas, acrescidas a escrita original.

Tratar das possibilidades deste novo modelo construtivo do romance requer tratar também do papel que este texto exige que o leitor desempenhe. *Mutação, diferença, construção e desconstrução, significação*, e demais aspectos deste novo romance promovem uma travessia, configurando o leitor como viajante, num percurso que é simultaneamente dele e do autor, porém em sentidos diferentes. Um novo leitor para um novo romance que possibilita novas percepções. Há um desaparecimento do autor, e um movimento que leva este novo leitor a protagonizar a obra, sobre isto, Perrone-Moisés recorrendo a Sollers cita:

Esse desaparecimento do autor na escritura, que por outro lado o produz, ocorre em vista de uma leitura que não é qualquer. Ler (...) é uma prática, uma prática desesperada. É necessário primeiramente que o leitor, em vez de se deixar levar a representações, tenha acesso diretamente à linguagem do texto (e não a suas imagens, a suas “personagens”), é preciso que ele compreenda que o que lê, é ele (...) nessa multidão (e somente tornando possível por ela), o indivíduo que lê comunica-se com sua própria linguagem, reencontrada naquilo que ele lê. (COSTA, 2003, P.66)

O que se vê a partir desta revolução estilística é um reposicionamento das figuras do leitor, autor e do próprio romance. Num movimento que pulveriza uma extensa gama de sensações que, mesmo plurais, se tornam únicas em cada leitor, e embora mimese, não encontra reflexo em esferas fora do romance. O livro se torna então uma promessa de preenchimento, de satisfação de desejo, desejo de reescrita por parte do leitor, “[...] porque não é possível o sentido pleno, o enigma do texto constrói-se *en abîme* e incita uma interpretação, que o leitor, devorado pelo enigma, realiza, buscando os traços deixados no tecido do texto” (COSTA, 2003, p. 58),

Ao mesmo tempo que são compartilhadas, essas sensações e experiências manifestam toda a sua irredutibilidade às comparações, às analogias e às tentativas de se dar uma ordem ao que nesse romance aparece, à maneira romanesca tradicional, como sentimento, expectativa, desejo e promessa de interpretação de mundos possíveis (COSTA, 2003, p. 57).

O *novo romance* incidirá sempre em um sentido *inacabado* a ser preenchido pela ação do leitor. Parafraseando Rita de Cássia, essa forma literária, que se inclui na caracterização de *Manual da paixão solitária*, parece justamente se opor à ideia de ordem e previsibilidade, presentes na forma do modelo clássico do romance, uma vez que as emoções são filtradas num clima mental de abstração, cuja rarefação transmite ‘o sentido de um mundo precário, a ponto de ruir, despedaçar-se’ (COSTA, 2003, p. 59). O relato de *Gênesis 38* trata dos mesmos fatos, porém, não evidencia esta precariedade de um mundo a ponto de ruir, é nas páginas de Scliar que pela projeção da interioridade de Tamar e Shelá se faz a quebra da previsibilidade do texto original. O romance clássico se ateve a métodos de captação e expressão que reduziam a existência mimetizada aos movimentos visíveis, conferindo ao texto uma característica unidimensional. Enquanto que o texto bíblico, pretensamente relato de um fato real, desfigura seus personagens, tratando-os como seres de identidade genérica, Moacyr Scliar singulariza os fatos, dá unicidade aos seres, ao mesmo tempo em que generaliza suas possibilidades, ao:

Fazer da vida comum algo digno de fábula é uma pretensão tipicamente moderna; mas é necessário também perguntar, num mundo que se desgarrou da certeza de pertencer a um plano divino ou mesmo a uma harmonia natural asseguradora, que outro recurso teria o sujeito para se inserir no fluxo contínuo errático de uma linguagem que já não reconhece paternidade, sem ser inteiramente engolido e pulverizado por ela. A literatura é sim um artifício, que toda comunidade letrada reconhece como artifício. Mas um artifício (...) que produz ‘efeitos de verdade’. Se a linguagem, nas sociedades modernas, é um acervo comum, arbitrário, sem Deus nem pai que a sustente de fora dela, o homem cava seu túnel narrativo por entre o caos dos significantes que remetem somente uns aos outros tentando deter-se no tempo (COSTA, 2003, p. 62-63).

Embora desprovida de função, a literatura carrega sobre si inúmeras expectativas, que de forma despreziosa, ou não, hora aproxima, hora se distancia da realidade. Este estudo não crê em funções para a literatura, mas admite sua capacidade despreziosa de agir na construção de algumas necessidades humanas que permeiam o mundo factual. A história original de Tamar e Shelá são unicamente fotografias, imagem em um plano único. E mesmo sendo interessante, este relato que não pretende ser romance, mas como já dito anteriormente, foi concebido sob as mesmas técnicas do modelo clássico romanesco, não chega a ser uma história que marque uma existência por sua engenhosidade, tal qual uma notícia de jornal, limita-se a fatos e acontecimentos.

Apesar de não caminhar no sentido de atender as expectativas do leitor, a literatura moderna, em seu novo modelo construtivo, intuitivamente está mais próxima das necessidades humanas. Se a realidade mutila e, assim como o modelo clássico do romance, não privilegia a profundidade típica da condição humana, a literatura, munida de um novo modelo construtivo, devolve ao leitor e aos personagens caracteres essencialmente humanos, dotados de profundidade e multidimensionalidade. Nas páginas do romance moderno, estes dois seres tão cerceados e mutilados não são poupados dos acontecimentos do relato original, e mesmo entregues às mazelas de suas existências, *Manual da paixão solitária*, promove uma evidente fabulação da realidade.

A tarefa do escritor, neste novo modelo construtivo, seria então traduzir para as páginas dos livros os verdadeiros romances já existentes nas mentes humanas, conforme afirma Sarah Kofman (KOFMAN apud COSTA, 2003, p.63). Nesse sentido, para a literatura a experiência contida nas solitárias consciências dos personagens, é tornar o romance um relato plural da própria condição humana. O autor em estudo realizou este processo de tradução dos movimentos psíquicos de Tamar e Shelá para seu romance *Manual da paixão solitária*, e ampliou as possibilidades do texto bíblico no texto atual. Este livro não trata de um drama específico de uma mulher nos tempos bíblicos em uma cultura muito própria, distante de qualquer mulher dos dias atuais. Ele trata de questões humanas, de sentimentos próprios desta condição, que a menos que o ser humano mude sua essência, continuará sendo o mesmo. Quando a literatura se atém a fatores externos, temporais, geográficos e próprios de condições específicas, ela se torna refém deles, não conseguindo alcançar a pluralidade significativa ideal para se tornar orgânica.

Baseada em Ítalo Calvino, Rita de Cássia defende um movimento de protagonização do leitor, a quem o texto deveria ter como eixo. Por meio de uma presentificação, este *novo romance* propicia uma individualização do ato da leitura, aproximando a literatura da “experiência comum” (COSTA, 2003, p. 64). E é notório observar que os aspectos próprios do tempo e espaço em que se passa a história de Tamar e Shelá são de extrema importância para o desenrolar dos fatos, naturalmente o romance de Scliar sofre uma tendência da temporalização que o fixaria a um dado tempo e assim o distanciaria do leitor conforme o passar dos anos, tal qual ocorre com o relato bíblico. Contrariando essa tendência, *Manual da paixão solitária* se tornou uma obra presentificada, e por isso, próxima do leitor que a protagoniza tecendo os fios deixados pelo autor em seu

percurso. Há um trabalho com a palavra, que em detrimento da significância, é despida de sua significação *a priori*.

Outro fator que eleva este texto a tais níveis é o uso do fluxo, pelo qual os romancistas mudam a perspectiva de captação dos acontecimentos, e colocando no centro da produção o próprio leitor refletido na consciência de seus personagens, fazendo com que o efeito dicotômico dos sentidos alcance o infinito. Nesta perspectiva, o *novo romance* seria/será sempre contemporâneo, já que seu protagonista, o leitor, o traz para o agora toda vez que o lê. É importante esclarecer também que este o modelo de construção romanesca, que aqui é analisado, não está preso a técnicas que fazem dele novo, mas principalmente aos fenômenos da contemporaneidade, portanto mesmo que as técnicas mudem e se tornem mais modernas e eficazes, os textos que tratarem do que for atemporal e essencial à condição humana continuarão novos e atuais. *Manual da paixão solitária* manifesta essa possibilidade, já que tem seu eixo centrado no ser, seja o ser fictício que em suas páginas se inscreve, seja o ser real que se literaliza. A realidade que este texto moderno sugere não é mais real que as palavras que a redesenham, uma vez que o sujeito se reproduz a cada nova leitura, tornando-se tão provisório e transitório quanto a própria leitura.

2.1 Decomposição do “eu” ante as determinações externas

Feitas as devidas observações de ordem composicional, retomemos a discussão sobre o objeto de análise deste novo modelo romanesco: os movimentos psíquicos instauradores da realidade flutuante. Nesse sentido, as personagens Shelá e Tamar encontravam-se em desarmonia com aquele contexto social, evidenciando o absurdo da opressão humana, praticada naquela sociedade patriarcal. Assim, *Manual da paixão solitária* faz uma evidente denúncia da “decomposição do mundo na esfera do ‘eu’” conforme afirma Rosenthal (1975, p. 77), o que torna a existência determinada por convenções sociais precárias de sentido e de motivação para viver. O indivíduo esfacelado vê-se tolhido em seus direitos fundamentais, ligados à liberdade, à autodeterminação e à sua vontade. O romance em análise é, também, uma oportunidade de perceber que o isolamento social provocado pelas dores da existência de um mundo contrário ao “eu”, é capaz de promover um olhar mais apurado sobre a vida, sobre isso Rosenthal nos diz: “parece que apenas o indivíduo isolado, solitário, conhece ainda o caminho da catarse, mas ele não se comunica” (1975, p. 77). Assim,

o *novo romance* busca neste ser introspectivo um modo de olhar sobre o mundo, a fim de percebê-lo de forma profunda e centrada.

Os personagens, nesta obra, revoltam-se contra as opressões sociais daquele período, interpondo-se ao andamento dos fatos, mesmo Shelá, com pouca idade, muda seu destino. É interessante notar que os personagens promovem, ainda que silenciosamente, um conjunto de ações para mudarem suas vidas. Observa-se que Tamar, já em curso avançado dos acontecimentos, dá forma efetiva a seu transcurso existencial. E em um silêncio eloquente, eles dão novo contorno aos fatos, contradizem decisões e rompem as convenções daquele código social.

Este fato coloca em prova as possibilidades dos velhos métodos de elaboração literária, e a prova disto é o próprio relato bíblico. Mesmo sem voz, Shelá e Tamar, no livro do *Gênesis*, não são coniventes com os princípios sociais ali reinantes. Isso se nota quando se leva em conta que mulheres e crianças naquele contexto social não tinham direito a voz e nem podiam tomar decisões importantes. Ao conceder-lhes direito pleno de voz, neste romance, o autor está instaurando um novo processo de verossimilhança, que bem “[...] reflete a ‘crise do romance’, tal amiúde evocada, na medida em que as possibilidades de representar o nosso mundo em uma narrativa são postas em questão” (ROSENTHAL, 1975, p. 81). Isto se dá porque a sociedade atual se pauta por outros valores que acabam por alterar o próprio modo de produzir a arte. Assim, o uso do monólogo não é uma questão só de técnica, mas de mudança de princípios no próprio seio social.

Essa inovação técnica e essa mudança de princípios podem ser verificadas também na novela, *campo geral*, em que Guimarães Rosa se serve da análise mental (da onisciência seletiva) para compor o olhar de Miguilim, criança de oito anos. Este narrador procura agregar as duas visões, a do autor e a da criança, por meio do discurso indireto livre. Este foi o modo encontrado pelo autor para conferir confiabilidade a esta voz da narrativa, uma saída inteligente se levarmos em conta o fato de que seria contestável creditar a alguém tão jovem as percepções tão profundas do relato. Assim a novela, *Miguilim*, oferece um olhar múltiplo, o da criança e o do autor sobre as inconformidades da vida que ocorre no sertão. Juntam-se, aqui, um olhar doce, inocente e despretenso a outro maduro e profundo, capaz de racionalizar fatos duros da existência agreste. Esta foi a forma encontrada para promover a voz de uma criança. É uma saída, tecnicamente elaborada e muito seguida nas narrativas que sucederam a semana de arte moderna no Brasil.

O fluxo da consciência é uma modalidade narrativa que permite ao leitor adentrar-se nas mentes dos personagens, tocando no âmago das questões e verificando o que se passa no mais íntimo de suas vidas, o que só nos chega por meio de suas vozes. Aqui, não se trata somente de suas vozes, mas também de suas percepções que são trazidas ao leitor por meio desse ousado processo narrativo. No caso de Tamar e Shelá, na versão bíblica da história, o contexto social em que estão inseridos não comporta suas falas questionadoras da realidade que os castram. O mesmo, porém, não se emprega ao texto de *Manual da paixão solitária*, que oferece uma chance, uma nova oportunidade de julgamento ao leitor ávido por preencher as lacunas desta história. O Shelá e a Tamar de Scliar são eloquentes, não se furtam o direito a questionar, aspiraram às rédeas de suas vidas. Nos dois monólogos, os personagens possuídos de um desejo de revelar o que por tempos esteve velado, expõem todos os pormenores dos fatos sob suas próprias perspectivas:

De repente uma ideia me ocorreu: escrever. Colocar no pergaminho aquilo que estava sentindo, que me angustiava. Algo insólito e condenável. Escrever, para nós, só podia ter dois objetivos: registrar a trajetória de nosso povo, sobretudo em relação com a divindade, para que a posteridade resultante do “crescei e multiplicai-vos” dela tomasse conhecimento, usando-a como guia moral. Ou então a escrita poderia ser utilizada para a elaboração de cartas, documentos, testemunhos. Coisas sérias, necessárias. O que eu faria, contudo, seria coisa bem diferente. Escreveria um relato na primeira pessoa. EU: pronome que procurávamos, a todo custo, evitar (SCLIAR, 2008, p. 44).

Note também que quando o foco da narrativa se dirige a outras personagens, tanto Shelá quanto Tamar julgam e levantam hipóteses sobre eles. Isto se deve ao fato de, enquanto narradores, eles não possuírem onisciência. O controle total sobre suas impressões e movimentos mentais não se estendem ao outro, frente a esta incapacidade, os dois emitem suas opiniões, julgam de acordo com as informações que possuem, e lançam muitas hipóteses quanto ao que os demais pensam e sentem. Em um dos trechos do monólogo de Shelá, ele se ocupa com a possibilidade de Onan nutrir por Tamar um grande amor, que devido às circunstâncias da morte de Er e a sede de vingança que brotara, deveria permanecer secreto. Em onisciência seletiva ele fala sobre essa paixão, sobre como seria caso o irmão tivesse nutrido secretamente um amor:

Onan amava Tamar. Apaixonara-se por ela naquela tarde em que, com meu pai e Er, fôramos à casa de sua família. Naquele momento Onan a descobrira como mulher, a mulher com quem, sem o saber, sempre sonhara. Um amor

que teria de manter em segredo, talvez por toda a vida (SCLIAR, 2008, p. 74).

Tamanha é a capacidade hipotética de Shelá, que em alguns momentos parece evidenciar-se a técnica da onisciência múltipla, como se o irmão mais novo penetrasse na mente de seu irmão Onan e conseguisse retirar de lá sinceras e amedrontadas confissões não pronunciadas por ele. A presença de alguns verbos no futuro do pretérito, no modo indicativo como: "casaria", "possuiria" e "seria" (SCLIAR, 2008, p. 74) leva o leitor a uma percepção plurivalente. Embora este romance tenha como marca constante levar dúvidas ao leitor ao mesmo que tempo preenche lacunas, não há a pretensão de confundi-lo também com relação à possível onisciência de Shelá, para isso, no final de mais uma de suas digressões ele esclarece; "[...] dúvida, mais uma de muitas dúvidas que agora marcava, a minha vida. Uma dúvida que teria de guardar pra mim próprio. A quem poderia perguntar?" (SCLIAR, 2008, p. 76). Torna-se claro que a tal paixão de Onan nutrida por Tamar tratava-se de mais uma hipótese lançada por Shelá dada sua impossibilidade de penetrar à mente dos personagens em cena.

O monólogo de Tamar também produz este efeito, repetindo a sensação de onisciência múltipla quando volta a focalização para seu entorno. Assim como Shelá, ela consegue lançar hipóteses sobre os pensamentos e sentimentos dos que a rodeiam. Neste processo, a falta do uso de aspas e o uso da primeira pessoa tornam quase que imperceptível a mudança do foco da fala, para exemplificar retomemos o episódio em que Tamar tomada de raiva, avalia o prenúncio da morte de Onan, feito por seu pai:

Fora ele quem providenciara uma doença para o genro: Senhor, tenho uma coisa importante para pedir, trata-se de castigar um pecador, esse pérfido Onan, que viola nossa lei, que se recusa a dar um filho à viúva de seu irmão e prefere derramar seu sêmen sobre a terra, esse Onan precisa ser punido com uma doença, Senhor, uma doença mortal, mas não aguda, uma doença que o liquide lentamente, que lhe dê tempo para pensar no merecido castigo que está recebendo (SCLIAR, 2008, p. 174).

Nesse caso, diferente do exemplo de Shelá, o modo de narrar não clareia para o leitor a mudança de foco embora esteja em primeira pessoa, o que dá mais veracidade a esta falsa onisciência, a presença dos dois pontos marca o início do que se trata de mais uma hipótese lançada por Tamar. Aqui, movida por um ódio súbito por seu pai, ela imagina o que se passaria na cabeça dele, que segundo sua suposição teria encomendado a Deus a morte de Onan. Ao mesmo tempo em que confunde este método também delimita e deixa claro tratar-se da modalidade fluxo da consciência, mais especificamente, da técnica do monólogo

interior, que permite aprofundar na mente de um personagem específico, para sondar-lhe os sentimentos e pensamentos mais íntimos.

O mergulho nas consciências de Tamar e Shelá, por meio do *monólogo interior* tornam nítidas as impressões que certamente nem mesmo eles seriam capazes de exteriorizar. O romance em exame deixa supor que Shelá e Tamar foram arrojados em seu tempo, dissimuladamente, solaparam os princípios opressores que norteavam aquela sociedade. Tanto é que o narrador bíblico reservou um espaço para esse acontecimento invulgar naquele contexto. A força desse evento e desses personagens fez com que Scliar por ele se interessasse e retomasse nesse instigante texto.

Frente às impossibilidades de representação dos métodos clássicos de construção do romance, fizeram-se necessárias novas maneiras de construção artística:

A representação da realidade exterior no sentido tradicional foi substituída por uma busca da verdade; é a realidade “flutuante” do mundo moderno que o romancista de nossos dias fixa no papel, e saber se o método empregado pode ainda ser chamado de “realista” (pois trata-se de uma análise exata de experiências e estados de consciência, relacionados com a realidade vivida e cujos resultados são anotados), depende exclusivamente da transformação a que esse conceito é submetido (ROSENTHAL, 1975, p. 83).

Fato é que a nomenclatura “realista” talvez tenha encontrado neste *novo romance* um motivo pra ser. As possibilidades de aprofundamento da essência humana deste novo modelo construtivo possibilitam um retrato fiel das mazelas humanas em face das impossibilidades da experiência diária. Visões e perspectivas mais confiáveis são agora tangíveis a partir de tais técnicas, pondo em cheque o antigo conceito de verdade e realidade, tornando-o “flutuante”. Assim como os anseios sociais e da comunidade artística veem mudando o foco de sua atenção, a mimese tem, no presente século, o desafio de reproduzir aspectos não visíveis, mas que são responsáveis pelos visíveis:

O romance de nossa época reproduz apenas a lembrança de determinadas experiências ou vivências, jamais configura a realidade objetiva. O elemento enigmático, como parte integrante de nossa existência, participa de nossa existência, participa de nossa estrutura, e a tentativa de realizar experiências com novas formas pode ser explicada pelo fato de que os recursos expressivos tradicionais perderam a vitalidade (ROSENTHAL, 1975, p. 109).

A ascensão da psicanálise promoveu uma mudança acentuada das perspectivas artísticas. Desde então, toda representação tende a ser aspirações, lembranças desfocadas de

algo que poderia ou poderá ser. Assim, a nova concepção romanesca ocupa-se com as indefinições, com o que não foi pronunciado mas em alguma instância foi vivido ou sentido. A objetividade típica de tempos em que o inconsciente não era alvo das atenções perde espaço ao passo que se reconhece o caráter enigmático da condição humana. Condição esta que controla os rumos do que se encontra nas páginas do romance moderno, já que este busca aprofundar aquilo que nossas ações, às vezes, encobrem. Cronologia, espacialidade, paisagens e cenários marcados e tudo mais que limita o romance sucumbiu às “flutuações” e “indefinições”.

2.2 A intimidade do personagem em foco

O monólogo possibilita um foco de visão amplo, e os canais de expressão são também diversos, embora em primeira pessoa, a expressão se dá por sentimentos, pensamentos e percepções, que fluem do próprio personagem. Com relação à pessoa utilizada, nesta técnica, Humphrey observa a ponderação de Édouard Dujardin, segundo a qual, "[...] o monólogo interior na terceira, e mesmo na segunda pessoa, nada mais é que um disfarce para a primeira pessoa" (HUMPHREY, 1976 p. 26). Dujardin foi o primeiro autor a usar, em uma obra, sua a técnica do monólogo interior. Ele foi também o primeiro a utilizar erroneamente o termo, já que seu romance *Lês Lauriers Sont Coupés* (1887) pode ser um exemplo da modalidade denominada de fluxo da consciência, mas não fez uso especificamente da técnica do monólogo interior. O que Humphrey aponta como erro na conclusão de Dujardin é justamente o ponto que provoca uma subdivisão nesta técnica. Segundo Humphrey, o uso de terceira ou segunda pessoa no monólogo interior não seria um disfarce da primeira pessoa, mas a principal diferença entre o *monólogo interior direto* e *monólogo interior indireto*, um vestígio da presença do autor.

O *monólogo interior direto* tem como característica uma menor participação ou identificação do autor. O fluxo é contínuo e autônomo, o que produz no texto um efeito de incoerência. É certo que esta incoerência é um aspecto do monólogo interior de forma geral, porém, no *monólogo interior direto* este efeito fica ainda mais evidente justamente pela menor visibilidade da figura mediadora do autor.

Já no *monólogo interior indireto*, o fluxo recebe uma maior mediação, o que permite, inclusive, o uso de segunda ou terceira pessoa, como já dito anteriormente. Neste tipo de monólogo interior, existe uma onisciência, que não parte da figura do narrador, que

aqui é inexistente, mas por parte do autor. Ele apresenta ao leitor o "[...] material não-pronunciado como se viesse diretamente da consciência do personagem e, através de comentários e descrições, conduz o leitor através dela"(HUMPHREY, 1976 p. 26).

Outra técnica utilizada na elaboração dos romances de fluxo da consciência é o *solilóquio*. Este consiste em permitir ao leitor entrar em contato com movimentos mentais de um personagem, mas difere do monólogo interior, principalmente, pelo fato de pressupor uma plateia, o que parece simples, mas significa uma grande diferença. Por pressupor um ouvinte, o que resulta em um texto mais coerente, linguisticamente trabalhado, que por sua vez enfraquece o efeito de confiabilidade. No solilóquio, a voz que emerge da mente do personagem já não é mais em estado bruto, o autor a capta e a traduz para esta pressuposta plateia, a quem não necessariamente ele se dirige. Retomando a marca característica dos romances de fluxo da consciência, que é mimetizar "a consciência que antecede a fala", é preciso observar que no monólogo interior busca-se, em medidas diferentes, agir o mínimo possível sobre este conteúdo, para entregá-lo ao leitor em estado bruto; no solilóquio o autor marca uma presença transparente, mas constante, traduzindo estas imagens psíquicas ao seu leitor. "Esses romances, que se utilizam do solilóquio, representam uma combinação bem sucedida de consciência interior com ação exterior" (HUMPHREY, 1976 p. 34).

Entre as modalidades técnicas de narração que, aqui, estão sendo estudadas, a que se segue pode ser tida como a menos pura, já que é muito comum a combinação de mais de uma técnica quando se decide produzir um texto, fazendo uso da *descrição onisciente*. Nesta, o autor munido da onisciência, explora os movimentos psíquicos dos personagens, por meio da descrição de seus sentimentos, reações, pensamentos e ideias, diferentemente do monólogo interior direto e do solilóquio, em que o fluxo parte de um único personagem. Nesta técnica, o autor se apropria dos conteúdos emanados das mentes de vários personagens, possibilitando o acesso indireto à mente de mais de um personagem. Já no monólogo, o autor se dissimula, apresentando a mente de seu personagem ao leitor e, ao longo do texto, oferece uma maior autonomia ao personagem. Mas, "[...] a consciência nunca é apresentada diretamente porque o autor acha-se sempre por trás do processo narrativo onisciente, por meio de seus comentários [...] oferecendo uma interpretação aparente, sem qualquer tentativa de esconder-se do leitor [...]" (HUMPHREY, 1976 p. 28).

Durante o processo evolutivo da narrativa, a figura do narrador foi perdendo seus contornos e assumindo uma definição precária, até o ponto em que sua presença deu espaço à figura de um autor que estreitou a relação entre leitor e história. Técnicas precisaram ser

criadas e aprimoradas para suprir as necessidades impostas pela crescente sofisticação das histórias narradas. Surgiu, também, uma necessidade, inerente à criação artística, especialmente no que se refere à verossimilhança, o que levou o autor a dividir o ato mimético de significação com o espectador, isto conduziu a uma necessidade de novos métodos de criação. Na verdade, o autor se diluiu e integrou-se ao narrador e à própria narrativa, diminuindo a distância entre o leitor, a história e sua fonte. Neste panorama histórico, é possível perceber uma evidente evolução no ato de narrar, fato que influenciou os novos escritores, que passaram a experimentar um conjunto de novas possibilidades neste terreno.

2.3 Uma realidade flutuante

A representação da realidade sofreu revisões consideráveis conforme ocorreu a evolução do foco narrativo:

Outrora descrevia-se uma paisagem, contemplando-a, por assim dizer, da janela de uma carruagem que seguia tranquilamente seu caminho, permitindo que a sensibilidade do observador se detivesse na haste de uma erva, no brilho das flores e no esplendor colorido das borboletas. Hoje a mesma paisagem apresenta-se tal como vislumbrada de um avião a jato que a sobrevoava a milhares de metros de altura, e por essa razão, precisamente, o campo visual torna-se mais amplo e difuso, em detrimento da focalização pormenorizada, característica de épocas passadas (ROSENTHAL, 1975, p. 68)

Não mais se atendo às coordenadas espaciais, à linearidade temporal e levando em conta os estados da consciência dos personagens, ocorreu a redefinição do romance clássico, acrescentando-lhe uma profusão de imagens. De forma precisa, Rosenthal recorre à imagem vista do alto, em movimento acelerado, para figurar este novo estágio da representação da realidade na literatura, uma realidade a que os críticos denominam de “flutuante” por estar móvel, à deriva, voltada para o ambiente existencial humano. Tempo, espaço e personagens se misturam nesta indefinição de formas que direcionam o novo modelo construtivo do romance.

Funde-se, no novo romance, tudo que envolve a história, gerando uma instabilidade constante instauradora de uma tensão desordenada. No caso de *Manual da paixão solitária*, o relato feito por Shelá e Tamar, por meio de seus monólogos, não escondem a falta de estabilidade perceptiva dos personagens, o que o texto bíblico com seu olhar de fora

não foi capaz de projetar em suas páginas. Scliar promove em seu romance a sondagem de uma nova realidade que se contrasta com as convenções sociais que mutilavam as pessoas mais dotadas de capacidade crítica e de autonomia. A flutuação desta realidade, embora seja mais representativa das condições humanas atuais, demonstra que a inadequação diante de contextos cerceadores promove, desde tempos primitivos, a instabilidade humana, mas é graças ao caos moderno que existe atualmente uma atenção voltada para interioridade das pessoas.

Assim, conforme afirma Rosenthal, “[...] o romance moderno, mesmo quando pretende ser apenas um relato, tende antes a sondar a realidade do que a copiá-la, assim como prefere apontar enigmas ao invés de procurar desvendá-los” (1975, p. 70), a história de Shelá e Tamar foi recontada modernamente de forma contrastante com o relato clássico. Os enigmas deixados no relato de Moisés foram agora desvendados, e para isso o autor promoveu um mergulho nas consciências das personagens e trouxe à tona os motivos que deram cadência à história, além dos estados mentais e percepções desses personagens que estiveram diretamente envolvidos nos fatos. Em *Manual da paixão solitária* é possível perceber como “[...] a existência dos dois personagens foi profundamente abalada” (ROSENTHAL, 1975, p. 75), além de refletir e demonstrar por meio de técnicas atuais as “verdadeiras” causas desse abalo.

Outro aspecto importante a ser evidenciado, nesta obra, e que se faz presente no *novo romance*, é o fato de o autor, não fazer, aqui, o julgamento pessoal dos fatos. O texto do *Gênesis* nos apresenta um panorama externo dos acontecimentos, com uma ampla base moral, enquanto que *Manual da paixão solitária*, embora seja fiel ao relato bíblico, supera o olhar exterior e míope do texto ancestral, esclarecendo fatores fundamentais ligados à interioridade dos seres envolvidos na história. A base para o relato é a mesma, mas os efeitos obtidos são muito diferentes. O segundo texto não interpreta o primeiro, embora as informações que foram originalmente ignoradas ajudem o leitor a ampliar a interpretação dos fatos.

O autor deste romance reconstitui a história das vidas de Shelá e Tamar como o faz a técnica das artes plásticas, ao trabalhar com o conceito de positivo-negativo, ficando a cargo do espectador a avaliação dos fatos. A sobreposição destas partes multiplica o processo perceptivo do leitor, que as intui como faces diferentes de uma mesma imagem. Sobre esta multiplicidade de olhares próprios da obra literária moderna, Rosenthal (1975, p. 76-77) diz que:

[...] a realidade, embora objeto da experiência individual, decompõe-se no momento em que é submetida a uma análise. O tempo não serve mais à

indicação precisa de uma ocorrência, mas sim, as reflexões sobre a deformação de realidades. (...) Cada uma das experiências momentâneas da situação do mundo pode ser compreendida apenas como verdade transitória, e a existência apresenta-se tão desintegrada e continuamente ameaçada quanto a unidade do “eu”.

O fio condutor do novo modelo construtivo do romance saiu da esfera do tempo e se estabeleceu nas reflexões advindas das experiências, das impressões internas que se tem do mundo externo. Sob esta face, cada história seria apenas uma percepção transitória de um fato. Assim, o relato sobre Shelá e Tamar do texto bíblico forma com o texto de Scliar diferentes faces de um mesmo objeto. E levando-se em conta o fato já mencionado de Scliar não ter modificado a base do relato, os dois textos nos conduzem a diferentes impressões em face dos mesmos acontecimentos.

Numa tentativa de conferir autoridade às novas versões desta história milenar, Moacyr Scliar faz com que ela seja apenas representada na atualidade. O texto referente a Shelá, ao ser encenado pelo personagem, Haroldo Veiga de Assis, acrescenta uma nova figura ao âmbito do *novo romance*. O executor deste monólogo não é um narrador, e não é também o personagem, dono da história revivida no palco. Com o propósito de ampliar a verossimilhança o autor traz aos dias atuais personagens que viveram há séculos, e que agora são ficcionalizados por meio do *monólogo interior*, e levados ao palco de um congresso. O modelo narracional valoriza os conteúdos mentais, nesta obra, tornando-se um achado arqueológico, que simulando os fatos de um diário original, traz um conjunto de impressões desconhecidas para os leitores da Bíblia. O suposto monólogo de Shelá, encontrado em uma caverna nas redondezas de Israel, foi estudado, traduzido e revivido por seu estudioso em um evento realizado por estudiosos da bíblia.

Outro efeito conseguido com a ficcionalização do monólogo é fazer com que o autor se retire, em parte, do texto, para dar ao leitor a oportunidade de avaliar o contexto relatado ficcionalmente. O discurso é elaborado de modo a deixar dúvida se as intromissões são feitas pelo professor Haroldo ou se pelo próprio autor. A obra não esclarece se há intromissão do professor nos manuscritos, pois não há referência sobre o estado linguístico em que eles foram encontrados. O que se sabe é que eles são “lidos” de forma coerente, e mesmo os momentos de divagação mais profunda são levadas ao público com uma organização linguística supostamente original. No entanto, o texto ficcional é elaborado de modo a deixar dúvida se este trabalho foi feito pelo estudioso dos textos, ou se Shelá os produziu daquele modo ou de uma forma próxima a este estado. Há uma informação que

reforça a segunda opção, uma espécie de metáfora antecipatória, prevendo que no futuro alguém o leria, Shelá diz logo no início de seu monólogo:

Um dia – ou uma noite, de preferência uma noite, a noite é mais propícia para gente como nós e para a evocação da memória que deixamos – alguém lembrará de mim. Daqui a muito tempo, acho. Séculos, milênios, quem sabe. A entidade que sou – pobre entidade, modesta entidade, lamentável entidade – terá desaparecido (SCLIAR, 2008, p. 12).

Antes de analisar essencialmente a fala do personagem, note que a interferência externa ao monólogo aqui vem entre dois traços. Em um romance sem essa figura nova vivida, aqui, por Haroldo, tal inferência seria creditada ao autor, mas como esse trecho contém a voz do professor, então podemos crer que este auxílio para entender Shelá parte do próprio Haroldo que figura como encenador do texto. Retomando então a fala de Shelá, o leitor conclui que ele ansiava por ser rememorado, ser trazido à vida por meio da lembrança, no entanto, ele limitava seu desejo ao achar que “evocar não é ressuscitar” (SCLIAR, 2008, p. 12). Ainda assim o personagem nutria o sonho de ter sua história revisitada futuramente. Mais adiante ele dá melhores informações sobre esse desejo dizendo:

[...] milênios após meu desaparecimento, num lugar pra mim estranho, pessoas pra mim estranhas, vestindo roupas pra mim estranhas, falariam, num idioma estranho, sobre mim. A partir deste momento esse sonho transformou-se na esperança à qual eu me agarrava e que, de certa forma, me mantinha vivo (SCLIAR, 2008, p. 13).

Pairam dúvidas essenciais sobre o monólogo de Shelá, envolvendo esse trecho, que desenha seu anseio, pois o professor tornam públicas suas memórias, o que reforça a dúvida se os *manuscritos de Shelá* sofreram, ou não, interferência do professor. Se tais manuscritos não sofreram uma adaptação para poderem ser encenados, eles podem ter sido concebidos sob a técnica do solilóquio, pois pressuporiam uma plateia. O que parece pouco provável, devido às possíveis interferências que aqui se veem entre traços. Mas esse processo ambíguo faz parte do texto literário. A arte é multiinterpretativa, por isso, falaremos, aqui, de possibilidades, e a pressuposição sobre este fato é a de que o professor Haroldo fez algumas adaptações ao texto de modo a torná-lo legível a um público atual, mas que ele manteve a essencialidade semântica do texto ancestral.

O uso de metáforas antecipatórias é utilizado mais de uma vez no texto, fortalecendo a dúvida da possível intromissão do professor Haroldo nos manuscritos. Em

outro momento do romance este recurso faz a projeção de um fato que posteriormente se confirma na história de José, um dos irmãos do patriarca Judá. Shelá introduz a fala de seu pai Judá, em um período de sua juventude em que ainda vivia com Jacó:

Suponhamos, pensava meu pai, que alguém muito rico e poderoso tivesse um sonho estranho: sete vacas magras devoram sete vacas gordas. Não poderia isso significar sete anos de fartura seguidos de sete anos de pobreza?" (SCLYAR, 2008, p. 23).

Tal suposição refere-se à passagem de *Gênesis* 41, quando José tendo sido vendido pelos irmãos, por ideia de Judá, acaba se tornando escravo no Egito. O faraó sonha com sete vacas magras e sete vacas gordas e fica ansioso por saber o que isto significaria, um funcionário do palácio conhecendo seu dom de interpretar sonhos, indica José, que assim como Shelá projeta, diz que o sonho significa "sete anos de fartura seguidos de sete anos de pobreza?" (SCLYAR, 2008, p. 23). Trata-se de um acontecimento cronologicamente e espacialmente distante de Shelá, o que tornaria tal fala mera especulação ou suposição, não fosse o fato de ter verdadeiramente acontecido de acordo com a narrativa bíblica. Nota-se então que há um certo jogo de esconde-esconde entre autor, personagens e leitor, um velamento e um desvelamento de situações difusas sobre a possível manipulação do texto dos *Manuscritos de Shelá*, e tendo havido, até onde ela teria ido. Este recurso também confunde o leitor com relação ao tempo, e de certo modo instiga o leitor atento, a comparar o romance de Scliar com o texto bíblico, a fim de esclarecer tais dúvidas.

Já com relação ao monólogo de Tamar, encenado no mesmo congresso pela historiadora Diana Medeiros, não existe esta dúvida. Sobre a origem de seu texto a própria estudiosa diz: “[...] eu acho que se ela nos falasse sobre sua vida, seria mais ou menos nestes termos [...]” (SCLYAR, 2008, p. 138). Trata-se, portanto, de uma suposição do que seria a versão da personagem, mas por referir-se a uma historiadora, que teve a prerrogativa de estudar historicamente e psicologicamente a personagem, e possivelmente os originais que deram ensejo ao monólogo, ora representado, parece que ela fez alterações, mas manteve a essência do relato de origem. Diana é detentora de certa autoridade para falar em nome da personagem. Sua própria personalidade “revolucionária”, comparável, por ela mesma, à personagem em jogo, confere confiança à sua voz. Aqui, mais uma vez o autor faz uso de um narrador, distancia-se da história e deposita sobre outro a voz emissora no romance. Trata-se, talvez, de mais um avanço na evolução da técnica narrativa. Tanto as inferências externas, quanto o próprio conteúdo bruto dos monólogos são creditados aos estudiosos, Haroldo e

Diana, ao autor cabe apenas abrir e fechar a história. Este é um novo método por meio do qual o narrador-autor se distancia da história, dissimulando sua interferência no discurso.

3. O FLUXO DA CONSCIÊNCIA APLICADO AO PROCESSO NARRATIVO EM *MANUAL DA PAIXÃO SOLITÁRIA*

A modalidade do fluxo da consciência marca essa mudança de perspectiva por que passou o romance moderno. Desde o momento em que a literatura se embrenhou no relato da dimensão interior humana, as técnicas e modalidades narrativas em uso já não mais oferecem meios para exprimir a face misteriosa e invisível do ser. Pretendendo captar e projetar sobre páginas os dramas que se passam na consciência dos personagens, algumas técnicas são usadas para conseguir este feito, entre elas, monólogo interior direto e indireto, solilóquio e descrição onisciente – todas essas detalhadamente discutidas nesta pesquisa.

Embora já tenham sido utilizadas anteriormente ao século XX, tais técnicas tornaram-se símbolo da modalidade do fluxo da consciência quando, a partir do século citado, passaram a ser empregadas como meio de expressão da vida psíquica de personagens. Segundo Humphrey (1976, p.109):

O emprego singular destes que produziram o fluxo da consciência vieram com o conhecimento que os romancistas do século XX tomaram do significado do drama que se desenrola nos confins da consciência do indivíduo.

Na captação e expressão de níveis verbais da pré-fala, a obra literária, *novo romance*, torna-se palco onde se projeta toda a incapacidade humana frente a aridez da realidade. Aspectos antes não retratados na literatura constituem agora o motivo de ser para esta nova proposta do fazer romanesco. O narrador câmara que, a espreita, captava os fatos, transmitindo-os ao leitor, deu espaço a uma entidade que transmite movimentos mentais de forma direta – monólogo interior direto – ou indireta – monólogo interior indireto. Como visto anteriormente, o homem chega enfim ao centro das cogitações da arte literária. E é ao descrever momentos de angústia que mais se percebe tratar da modalidade do *fluxo da consciência*, como no trecho a seguir:

No meio do caminho havia uma pedra. As pedras estão no mundo há muito mais tempo do que nós, humanos; e, à exceção de eventuais avalanches ou terremotos, permanecem quietas, imóveis, aguardando que as utilizemos. E nós as utilizamos muito: com pedras construímos casas, castelos, templos, estradas. Ao longo dos milênios, as pessoas carregaram pedras, pessoas trabalham com pedras, pessoas criaram obras-primas em pedra. Mas não foi nisso que Jacó pensou quando viu a pedra no meio do seu caminho (SCLIAR, 2008, p. 15).

Shelá entra em um ato de rememoração da história de seus antepassados, e como que visitasse a consciência de seu avô Jacó, num processo de associação divaga a cerca de uma pedra. A escrita, neste trecho, adquire forma circular, por meio da associação ele passeia por possibilidades temáticas a que o objeto, pedra, se submete, para enfim, retornar à pedra avistada por seu avô. Esta instabilidade reflete sua própria instabilidade psíquica. E o que aqui foi extraído, não foi feito com o auxílio de um narrador, é o próprio Shelá que emite suas impressões de forma direta, sem intermediação, por isso trata-se de um *monólogo interior direto*.

Antes desta capacidade, a literatura não se atinha aos motivos e intenções, o narrador era questionável, e as impressões internas eram obtidas apenas a partir das expressões externas. Logo, a literatura sofria de uma capacidade expressiva reduzida, já que não conseguia penetrar nas verdades de seus personagens. Mas como entrar em contato com uma verdade sem ficar refém das intenções obscuras, dos traumas e medos? Seria necessária uma incursão pela consciência dos envolvidos em cada fato, a fim de compreender o funcionamento do nível mental mais profundo e possível de se compreender, pois o pensamento vem de um lugar misterioso onde os fatos se exprimem vagamente.

Neste sentido, o fluxo da consciência, associado às suas técnicas, constrói uma narrativa fluída e autônoma. Tal fluidez e autonomia são alcançadas ao passo que o autor leva o leitor para dentro do personagem, sem o intermédio da figura do narrador. Dentro do personagem, o leitor tem a possibilidade de extrair a verdade deste ser, e a obra de arte se torna o próprio ser e sua existência, portanto não mais exterior ao homem. O que também exigiu da literatura uma reformulação em seus heróis e, conseqüentemente, em seus feitos heroicos, pois o palco dos conflitos e lutas épicas é agora o interior dos personagens.

Por ser inconstante e frenético, o novo romance é também arredo no que tange a técnica. Para acompanhar a plasticidade e fragmentação das consciências dos personagens, é necessária a uma combinação constante de técnicas, de modo que neste tipo de obra, como a em exame, não sem fala “na técnica utilizada”, mas “nas técnicas combinadas” a fim de se produzir o que podemos chamar de discurso da introspecção.

Por se tratar de um romance da modalidade do *fluxo da consciência*, Moacyr Scliar produziu *Manual da paixão solitária* utilizando principalmente o *monólogo interior direto* e o *monólogo interior indireto*. O livro é formado por dois monólogos, o de Shelá e o de Tamar. Monólogos que são encenados teatralmente por dois professores universitários em um congresso de estudos bíblicos. O fato de tais textos estarem no livro em sua forma

encenada, lidos em um palco, exige a combinação de mais técnicas e torna ainda mais obscuro o delinear que define o uso de cada técnica.

O uso da técnica do monólogo interior, na obra em exame, seja na vertente *monólogo interior direto*, seja *monólogo interior indireto* é muito importante para a compreensão do texto. As demais técnicas empregadas serão citadas e trabalhadas conforme se fizer necessário para o cumprimento de sua principal meta.

3.1 A elaboração do artístico dos elementos constituintes do romance *Manual da paixão solitária*

A teoria literária admite a despreensão de fins para a literatura, no entanto, é certo que o romance é uma imagem da realidade atual. Sendo assim, ele se ocupa das causas de seu tempo, em muitos casos, principalmente dos clássicos, ocupa-se de causas que ultrapassam os limites de épocas. E acompanhando o trânsito das causas conforme o passar do tempo, a literatura se ocupa de forma despreensiva de refletir o mundo, em seus aspectos concretos e, atualmente, em seus aspectos mentais, ligados à consciência.

Manual da paixão solitária compõe um contraponto rico para analisar as características do romance atual e o de outrora, já que demonstra que para ser *novo*, não basta tratar de assuntos novos, mas lançar um novo olhar sobre tudo, inclusive sobre o passado. Se, de acordo com Costa, "a literatura representa o mundo de seu tempo, a sua atualidade" (2003, p. 13), distinguindo-se mais pelo modo como projeta que simplesmente pelo que projeta, a escrita artística tem hoje lançado um olhar sobre o homem que preocupa antes com as motivações internas que propriamente com os atos em si. Daí a modalidade do fluxo da consciência representar os movimentos psíquicos das personagens, num desejo de investigar não a história, mas as impressões diante dela.

Tamar e Shelá são personagens que viveram por volta do século II a.C., porém, foram construídos sob uma perspectiva profundamente atual. A própria problemática da história em exame demonstra que no contexto histórico de tais personagens não existia uma visão psicológica dos fatos, não havia uma preocupação com o ser em sua individualidade, tampouco com as reações provocadas pela exterioridade na interioridade. Seu relato original em *Gênesis* demonstra tal fato, já que se atém às características da época em que foi produzido.

O Novo Romance é, segundo Rang (Apud ROSENTHAL, 1975, p. 127), "[...] produto e reflexo desta época cindida, fermentada, nervosa e enervante". O adjetivo "novo" encontra, pois, nesta propriedade de captar a interioridade do ser, seu motivo de estar ligado ao substantivo "romance", dando nome a esta nova forma de produção literária. Sob a perspectiva do novo romance, seria possível revisitar toda produção literária do passado, dando novos contornos a elas, oferecendo uma nova perspectiva ao leitor, modernizando a obra e ampliando sua capacidade de reescrita por parte de quem a lê.

Na análise de uma obra literária clássica, tradicional, é possível para o encaixe dela a determinada técnica ou estrutura fixa. No entanto, as análises de "novos romances" são menos cartesianas e mais subjetivas, já que são avessas a enquadramentos fixos, não possuindo linearidade em sua composição técnica. Mallarmé (2007) afirmou que um livro não começa e nem termina, à luz desta afirmação, é possível comparar o novo romance ao conto, uma vez que ambos representam uma aproximação detalhada sob determinados acontecimentos. Sendo o fragmento de uma existência, tanto o conto quanto o romance, são marcados pela ausência de um início ou fim, trata-se apenas de uma perspectiva, entre tantas possíveis, de um acontecimento ou episódio. *O Manual da paixão solitária* carrega consigo esta característica, nele não cabe um "fim", como nas obras tradicionais, ele representa um olhar atento, com uma lupa, em determinado momento da vida de seus personagens.

A nova estrutura romanesca, mais especificamente exemplificado na obra aqui analisada reinventa uma nova realidade, mais moderna e dinâmica, menos estática e, portanto, híbrida. Toda a fragmentação e o caráter labiríntico não existentes no relato de *Gênesis*, são agora impressos em primeiro plano da obra de Scliar, e nunca antes Shelá e Tamar pareceram tão reais e próximos da realidade como agora, embora a literatura tenha conservado seu caráter despretensioso de refletir sobre a vida como se ela fosse um espelho.

O Manual da paixão solitária é uma trama de vários níveis, já que a existência, em si, possui muitos níveis e momentos, portanto fragmentada. Conforme afirma Oliveira, (2007, p. 222) "[...] o processo fragmentário de elaboração assume a função composicional de mostrar nuances particulares [...]" em uma narrativa. Essas nuances do novo modelo romanesco se opõem ao caráter plano do modelo tradicional, uma vez que esta nova elaboração culmina em um plano labiríntico, permeado de caminhos, possibilidades e sugestões, provocando o estranhamento. Multiplicar os caminhos a serem percorridos no romance implica em uma maior participação do leitor no processo, conforme afirma Carvalho: "A ideia de estranhamento, como "desautorização", tem a função de despertar a

percepção do leitor e de fazê-lo participar cada vez mais da tarefa de escritura do texto" (CARVALHO, 2005, p.15). A obra adquire relevo e admite em seu meio a interação com leitor.

Mesmo que dotada de muitas faces, a interação entre elas acontece de forma descoordenada e frenética em um movimento que capta e exprime a realidade humana em sua real expressão. Embora a literatura em sua autonomia não se comprometa em ser espelho da realidade, o novo romance consegue fazer emergir de suas páginas a inconstância e incompreensão do mundo. Todo o caráter cíclico e fragmentário desemboca em uma inconstância por parte das personagens. Neste novo modelo não cabe mais a presença de personagens planos, uma vez que eles demonstram a instabilidade da condição humana ao oscilarem entre bons ou ruins, hora isso, hora aquilo, como podemos constatar no seguinte trecho: “[...] a gente de nossa tribo já não via Er e Onan como pecadores; a morte, trágica morte, os absorvera. A vilã agora era eu” (SCLIAR, 2008, p. 175).

A fluabilidade a que o mundo se submete proporciona aos personagens de Scliar uma inconstância de posições, aspirações e percepções. Já no início da narrativa, o monólogo de Shelá evidencia uma visão nada romântica sobre sua existência, ele não preserva aspirações de um herói dantesco. Considera a possibilidade de ser lembrado, de permanecer vivo, mas unicamente por aqueles que terão acesso a seus escritos, desconsiderando a possibilidade de que seus atos alcancem uma magnitude épica a ponto de se tornar uma espécie de lenda:

Do ponto de vista do futuro, sou descartável. Se tenho algum lugar reservado, é na lata de lixo da história, gigantesco recipiente que já recebeu milhões, bilhões de pessoas, com suas frustradas aspirações, seus desejos não realizados, seus falidos projetos. Poucos recordarão meu nome (SCLIAR, 2008, p. 13).

Note que, embora seja um personagem de época, Shelá traz em seu DNA aspirações já modernas. O fragmento de texto acima, concebido sob a técnica do monólogo interior direto, emerge de sua consciência explicitando alguém de pensamento abalado, ciente de sua condição frágil e passageira. Não se trata de um herói romântico, perfeito, forte, figura exemplar. Shelá se mostra vulnerável, assim como Tamar, cheios de angústias, debilidades, fragilidades e cientes de suas incapacidades. O leitor entra aqui em contato com o caráter fatal da vida, e vê nessas páginas uma construção frenética, inconstante e imprevisível, identificando-o na incompletude de sua conturbada existência.

Outro aspecto também presente na obra em análise, inerente ao novo modelo a que aqui se busca definir, é a ruptura com qualquer tipo de linearidade, inclusive com a temporal. O romance de Scliar segue uma constante oscilação de tempo, evidenciada através de flashes que, por projeções futuras ou lembranças do passado, causam uma desordem temporal, como quando Shelá divaga sobre seu tio José (do Egito) usa seu dom de interpretar sonhos e prevê que alguém roubaria algumas moedas de ouro que haviam sido guardadas em uma caverna por Judá. Nesta ocasião, Judá fica impressionado com o dom do irmão, neste contexto, Shelá deixa de narrar os fatos já ocorridos e, como quem se apodera da consciência de seu pai Judá, supõe um evento que muitos anos depois se confirmou:

Suponhamos, pensava meu pai [Judá], que alguém muito rico e poderoso tivesse um sonho estranho [esse alguém foi o faraó egípcio nos tempos de José]: sete vacas magras devoram sete vacas gordas. Não poderia isso significar sete anos de fartura seguidos de sete anos de pobreza? (SCLIAR, 2008, p. 23).

Neste trecho específico, Shelá se apodera da consciência de seu pai Judá, retorna ao seu passado, mas em um momento do futuro de seu pai, já que o evento relatado se refere a um momento em que Shelá ainda não havia nascido. Aqui a modalidade de fluxo da consciência permite, sem atentar contra a verossimilhança, que o narrador relacione fatos de períodos diferentes em uma única voz, mesmo sendo um caso específico em que essa voz se encontre em um momento posterior aos fatos.

As projeções de Shelá adiantam ao leitor alguns acontecimentos e reações futuras. Tais projeções funcionam inicialmente como palpites ou meras divagações, mais adiante ao serem confirmadas, elas são ressignificadas, levando a questionar se o narrador Shelá as usa como forma de ir preparando seu leitor para as possibilidades da história ou se é uma mera brincadeira com este mesmo leitor, subestimando-o. Os efeitos dessas projeções são diversos de acordo com o público, pois os conhecem, a narrativa bíblica irão entre outros, supor que Shelá utiliza este artifício de forma onisciente que o capacita a ver o passado e o futuro. As reações são diversas e o texto é construído de forma a alcançar este feito.

Esse caráter de ruptura temporal é evidenciado por meio de projeções, como já fora citado, que levam, momentaneamente, a narrativa ao futuro, como a seguir:

Sim, eu queria conhecer o mundo. Meu rumo, se pudesse tomar algum, seria o do mar. [...] E para a costa me levariam; aí eu embarcaria num navio e, viajante intrépido, cruzaria o vasto oceano, chegando, depois de longa

jornada, uma desconhecida e maravilhosa região. [...] (SCLIAR, 2008, p. 35, 36).

No exemplo aqui analisado, a projeção é responsável também por uma mobilidade espacial. Antes de se mover temporalmente, o que será mostrado na citação a seguir, Shelá se transporta pela geografia do globo e sai de seu espaço desértico rumo ao litoral. Neste trecho, é possível ver duas possibilidades alcançadas no romance de *fluxo da consciência*, a inconstância frenética de tempo e espaço:

Veria ali uma gente amável, de feições diferentes das nossas, falando uma língua pra mim desconhecida; veria enormes cidades. [...] Veria grandes construções, que, ao contrário de nossas modestas e precárias casas de pedra, podiam abrigar dezenas, milhares de pessoas. Numa delas, bela construção, elegante construção, situada no alto de uma montanha e rodeada por matas e jardins, haveria um salão, e nesse salão muitas pessoas estariam ouvindo atentamente um homem que lhes falava. E de quem estaria falando este homem? De mim. De Shelá. Falaria da estupenda imaginação de Shelá, dos dons artísticos de Shelá. E seria aplaudido entusiasticamente (SCLIAR, 2008, p. 35, 36).

As premonições feitas por Shelá, como é o caso desta supracitada, mais tarde se confirmam, como se ele tivesse a capacidade de prever seu próprio destino, já que os eventos narrados em sua projeção se confirmam séculos após sua morte. A narrativa deixa então os anos a.C. em que ele viveu e se lança séculos adiante, em uma aspiração que se confirma. Neste caso, o leitor se depara, nesse trecho, com sua própria consciência, para mais uma vez desconstruir o tempo, rompendo com a já superada linearidade temporal do modelo constitutivo clássico.

Em *Manual da paixão solitária*, a inconstância da emissão das vozes, por parte de quem fala, é frenética e difícil de reconhecer o verdadeiro falante. Em suma, o texto é a leitura dos escritos de Shelá pelo professor Haroldo Veiga de Assis, tais textos foram encontrados em uma caverna. Porém, durante a leitura, o texto retoma episódios anteriores à existência de seu autor, ele então transporta o leitor para o passado. Muitas vezes narrando o passado ele se refere a eventos que acontecerão posteriormente, como quando sugere o congresso em que seu texto é lido. Em outros momentos essas viagens ao futuro acontecem de forma direta, a partir do momento exato em que ele narra. Essas fugas no tempo fazem com que a questão da voz fique mais pertinente de ser discutida na estruturação dessa obra.

A princípio, as vozes são a de Shelá, que escreveu o texto; e a do professor Haroldo, que o traduziu e agora o encena. A análise técnica do texto faz surgir também a voz do autor, que embora escamoteada, aparece sempre em comentários entre parênteses, reforçando um aspecto característico do monólogo interior direto. Entre essas três vozes, a menos perceptível é a do professor Haroldo, que apenas encena o monólogo, a grande dificuldade de diferenciação está entre as vozes de Shelá e a do autor, já que muitas vezes a interferência deste acontece em primeira pessoa, como no seguinte exemplo; “Como papai, Onan, o filho do meio, era astucioso, esperto. Mas diferente de papai (e sobretudo, diferente de Er e mesmo de mim)” (SCLIAR, 2008, p. 34). O comentário entre parênteses deixa claro que se trata de uma interferência do autor, mas ele confunde o leitor ao fazê-la em primeira pessoa. Em outras interferências o autor não utiliza a primeira pessoa, mas expressa o que poderia ser opinião dos personagens da história:

O próprio José os recebeu, mas os irmãos obviamente não o reconheceram naquele homem de barba grisalha, vestindo uma magnífica túnica (de um sóbrio cinza, nada de coisas multicoloridas, incompatíveis com a dignidade do cargo), o rapaz que anos antes haviam vendido para os midianitas (SCLIAR, 2008, p. 37).

Ainda pelo uso dos parênteses o autor faz interferências, e frequentemente insere informações para completar o sentido ou simplesmente esclarecer as informações originais do texto de Shelá. É como que um recurso da oralidade, uma intromissão na fala de alguém, por outro, que quer ajudar a tornar o assunto mais claro. Neste sentido os exemplos são abundantes; “a família tinha a seu serviço um velho escriba, a quem Jacó ditava suas cartas (e o testamento, que fazia e refazia continuamente)” (SCLIAR, 2008, p. 38). Neste exemplo o autor apenas tece um comentário. No trecho a seguir, no conteúdo entre as aspas ele se insere no movimento de captação do que seria a consciência de Jacó, que tem um trecho de sua história narrada por Shelá, o que seria a voz da consciência de Jacó:

“Do sul soprava apenas o rijo, áspero e cruel vento do deserto, não a amena brisa que, sussurrando-lhe ao ouvido sutis promessas (‘Teu irmão não te esqueceu, está apenas ultimando detalhes’), representaria um refrigério, um bálsamo para a sua angústia.” (SCLIAR, 2008, p. 41).

Note que entre os parênteses, a frase está também entre aspas, trata-se de uma fala do personagem Jacó, aqui pela voz do autor. Em outro exemplo, o autor interfere de forma a ser confundido com o professor Haroldo; “[...] não sob bons auspícios ingressava eu no

mundo da escrita (o mundo do qual o presente texto faz parte)” (SCLIAR, 2008, p. 40). O autor interferiu aqui de tal forma que poderia ser o próprio Haroldo abrindo o parêntese durante a sua encenação.

Esta constante oscilação entre vozes e tempos causa muito estranhamento, o leitor é instigado a estar em contínuo estado de atenção a fim de saber quem está falando. E mesmo nos momentos em que o autor se deixa transparecer no texto, ele o faz como se não controlasse seus próprios movimentos mentais, como se o discurso de forma autônoma se colocasse ali na página. Esta inconstância de tempo, voz, e pessoa que minimizam cada vez mais a questão do espaço dentro da obra literária evidenciam uma cisão entre os ideais burgueses – modelo clássico romanesco – e a nova obra literária:

Em outras palavras, pode-se dizer que o romance não mais se adapta às concepções burguesas da realidade, retratando com precisão os dados espaciais e temporais em que se desenrola a narrativa. Nele, a realidade não corresponde à aparência exterior nem tampouco à percepção objetiva, e sim, à realidade humana em sua verdadeira expressão (RODRIGUES, 1999, p. 20).

Se a questão do tempo está diretamente atrelada à voz dentro do romance, potencializando a oscilação de vozes durante o deslocamento temporal, a questão espacial se mantém com menor destaque e quase sem contornos. Isso devido ao fato de que atualmente a arte se ocupe com a interioridade e a subjetividade do ser. Com exceção da caverna onde Shelá se abriga e guarda seus segredos, inclusive seus manuscritos, os espaços na obra são quase transparentes. Não há uma interação direta entre cenários e situações, o que evidencia a modalidade do fluxo da consciência, já que nesta não há um cuidado com os espaços, a menos que eles interajam com os movimentos mentais do personagem, o que no caso de *Manual da paixão solitária* acontece apenas quando Shelá se abriga em sua caverna. Lá o espaço se transfigura e se confunde com o interior do próprio personagem. É como se o espaço se diluísse, e o personagem se encontrasse consigo mesmo, numa nova dimensão composicional:

Mas tinha também minha vidinha secreta. Sempre que podia, refugiava-me numa caverna da montanha cuja estreita entrada eu disfarçava com um arbusto espinhento da região. Ali, na caverna, eu ficava horas entregue ao que era minha ocupação preferida: modelar figurinhas em barro. Brinquedos não tínhamos, então o jeito era fazê-los, e eu era muito bom naquilo. Matéria-prima não faltava: a terra, consistente, argilosa, era constantemente umedecida por um filete de água que corria no fundo da caverna – o que, naquela região árida, parecia-me dádiva divina [...] Com o barro ali

disponível em abundância – excelente barro, o sonho de qualquer oleiro – eu confeccionava variadas figurinhas (SCLIAR, 2008, p. 35).

A riqueza de detalhes com que Shelá descreve sua caverna reflete seu interior, personagem e espaço se fundem. Esta descrição torna-se então pertinente como forma de ampliação de sua consciência. A caverna que abriga Shelá em seu momento de introspecção, situação rara naquela realidade, está localizada em um local árido, inabitado. Mas em seu interior é rica em possibilidades, é húmida, oferece o barro, o mesmo barro da criação. Dentro dela, Shelá se torna criador, autor de movimentos miméticos que culminam em esculturas e em um manuscrito. Note que o espaço aqui descrito não é mero cenário, mas uma extensão do personagem.

No romance moderno, conforme afirma Rosenthal (1975) a tendência é sempre simplificar, já que o que se procura é compreender os conflitos que se escondem da realidade da vida. Em nada a obra em exame se assemelha aos rococós barrocos ou arcadianos que são em si o motivo de ser. Seus detalhes se somam para endossar a extração dos conteúdos mentais das personagens. Diferente de alguns dos movimentos vanguardistas que negavam os precedentes, o *novo romance* não compartilha desta pretensão:

A negação da estrutura do romance tradicional não constitui um modelo a ser seguido pelo romance moderno, pois não se trata de uma técnica nova a ser aprendida por meio de produções paralelas. Trata-se, no entanto, de configurações exclusivas, criadas, exclusivamente, para cada romance, que deve apresentar-se de maneira espontânea (COSTA, 2003, p. 19).

Quando o romance mudou seu rumo e alterou suas perspectivas, seus caminhos também se modificaram, já que “[...] o romance significa reconhecimento da realidade e, como tal, deve manifestar, uma vez que cada realidade é diferente” (ROSENTHAL Apud COSTA, 2010, p. 19). Assim, o *novo romance* foge de regras aplicáveis a mais de uma obra. Cada obra carece de trato único e especial, exigindo da crítica igual percepção.

Distante de moldes pré-determinados e cartesianos, o *novo romance* é dotado de digital teórico que o eleva a um patamar de unicidade literária não aplicável aos clássicos. As modernas técnicas utilizadas na elaboração deste novo modelo literário adquiriam liquidez de forma a se adaptarem à necessidade de cada novo relato. Além da forma, o conteúdo também mudou, e neste sentido, a palavra de ordem é “trivialidade”. Não se fala mais em grandes feitos, em homens acima da média, em heróis irrepreensíveis ou de força descomunal. Tais

obras não buscam mais relatar atos em favor de uma coletividade. Os conflitos saem da esfera coletiva e externa e voltam-se para o individual e interno.

Manual da paixão solitária, como exemplar deste novo fazer literário, apresenta ao leitor personagens de atenção voltada para si. Clamam por sua individualidade e são avaliados em suas realizações particulares:

Nossa vida girava em torno do ‘nós’: a família, o clã. [...] Se ao menos meu propósito fosse o de escrever uma reflexão éica (‘Devemos pensar em primeiro lugar na família, no clã’) como mensagem para a posteridade, eu me queria falar, muito menos do clã; eu estava cagando para o clã. Clã? Como podia o clã, aquela entidade amorfa, impessoal, me ajudar? Eu podia reunir aquela gente toda e, subindo numa pedra, bradar algo como, clã, estou sofrendo, antecipo uma tragédia, me ajuda, clã, por favor me ajuda.[...] Não, o clã não me ajudaria, o clã reagiria com impaciência. [...] A quem, pois, falar? (SCLIAR, 2008, p. 46).

Shelá se angustia em saber que seu clã não é dotado de capacidade para percebê-lo como ser único. Mais que isso, ele reconhece que sua época está voltada para os interesses do grupo. Tal nivelamento e uniformização angustiam o personagem que em uma atitude metatextual, antecipa essa perspectiva moderna da literatura, que funde ao texto um caráter metafísico, reconfigurando a posição da escrita em relação ao que ela foi no passado. Imbuído deste pensamento literário moderno, ele escreve:

[...]Como expressar minha apreensão? O pergaminho era a resposta. Nele eu deixaria registrado meus temores. [...] não seria um pedido de socorro. Pedir socorro a quem? A Deus? E como mandar uma carta a Deus? [...] O pergaminho não era um sonho, tinha existência concreta. Mesmo que a mensagem nele escrita não encontrasse destinatário, poderia, dito pergaminho, representar uma via de escape para o tormento em mim represado. Escrever era trabalhar minha ansiedade, transformá-la, da mesma maneira como eu transformava o barro em bruto, informe, em delicadas figurinhas [...] nos dois casos a mão desempenhava um papel importante, e eu partilhava a crença de nossa gente no trabalho manual como forma de redenção (SCLIAR, 2008, p. 46).

Neste sentido, a obra em exame exerce também um caráter metatextual, pois reflete acerca de si, e principalmente acerca de sua função, mesmo que de forma despreziosa. A nova elaboração romanesca ganha especial nitidez nesta obra uma vez que o próprio personagem discute a função de sua escrita diante de suas causas pessoais. Seu grande feito é apropriar-se do fazer artístico em uma busca por libertar-se da opressão social, evidenciando outra grande guinada da atual literatura. A angústia de Shelá ou Tamar pouco

tem a ver com as lutas épicas travadas por seus ancestrais, ou com a luta diária pelo alimento ou abrigo. Eles se tornam heróis de sua própria existência, ao buscarem a sua individualidade em meio à pluralidade. E nesta busca acabam por se tornar vilões aos olhos da coletividade.

Sem espada ou armadura eles lutam contra séculos de opressão cultural, contra práticas tradicionais que colocam os interesses coletivos acima de seus próprios interesses, e embora travem uma batalha de humildes proporções espaciais e temporais, em nada perdem para os heróis homéricos no que tange à pureza de seus motivos.

A trivialidade do cotidiano acaba por desvelar o poder opressor de seu grupo social. Enquanto os heróis épicos lutavam a favor de seu povo contra os que ameaçavam sua honra ou existência, Shelá e Tamar se dão ao luxo de lutar contra seu povo a favor de suas próprias causas. O *novo romance*, e mais especificamente *Manual da paixão solitária*, tece reflexões a respeito do poder castrador da família ou das convenções sociais, e de como o homem pós-moderno está voltado para seu próprio interior. Neste sentido, esta nova obra de arte proporciona também flagrantes de conotação crítica, embora fuja de ser panfletária. Sua problemática suscita a racionalização necessária a quem busque compreender a representação moderna da realidade.

Embora a modernidade reforce sua despreensão, a arte, de forma geral, e a literatura, por se tratar da modalidade artística em questão, documenta e reflete sobre os fatos. Seu enfoque na cotidianidade da vida promove o questionamento sobre o ser humano e suas relações, sua interação com o meio, espaço e demais seres, sem necessitar recorrer ao fantástico ou sobrenatural. Ele alcança seu ápice na naturalidade com que relata o cotidiano. Sua extraordinariedade centra-se no ser humano, não em seus feitos:

O aspecto trágico inerente à desesperança, à monotonia do cotidiano, bem como a uniformidade automática e opressiva ao novo redor são temas que poderiam ter sido escolhidos como subsídio para caracterização da forma e natureza do romance moderno. [...] [a busca do novo romance é] captar a vida humana em sua totalidade e representar uma existência que fracassa na busca do absoluto em face das ameaças existenciais e da hostilidade maquinada por seus semelhantes [...] (ROSENTHAL, 1975, p. 151).

Neste método de elaboração romanesca, o herói é o mais simples cidadão que busca realizar-se e viver em plenitude mesmo que isto signifique lutar contra o que foi estabelecido coletivamente. Aqui, tudo pode ser transportado para e pela arte, todo e qualquer sentimento, reação ou pensamento, pois:

[o novo modelo construtivo do romance] encara com seriedade as situações da existência humana, os problemas formais e o entrelaçamento de perspectivas. Não pode, por esta razão, imitar os modelos de outrora e traduzir diretamente o cotidiano para seu romance; pelo contrário, precisa recriá-lo, transformando-o poeticamente e atribuindo traço original a todos os aspectos da existência que se propõe a descrever, para em seguida reimplantar sua criação linguística e mental no contexto do cotidiano, o que equivale a dizer que seu mundo poético é transposto para o âmbito do cotidiano. Esta é certamente a prova mais cabal do objetivo colimado da obra de arte moderna que – ao menos do ponto de vista do poeta – se coaduna com nossa existência: refletir a realidade (ROSENTHAL, 1975, p. 151).

Ao relatar a forma tortuosa como Tamar e Shelá percorrem seus caminhos, simples caminhos, Scliar demonstra quão ameaçador, castrador e caótico pode ser o modo de viver. Dentro de seu contexto, o casamento arranjado é um acontecimento um tanto quanto banal. O próprio relato bíblico da história em análise coloca o tratamento dispensado aos personagens de forma trivial, uma vez que não era isto que ele pretendia discutir ou relatar. *Manual da paixão solitária* enfoca a reação dos envolvidos na história, desta forma, o que aconteceu recebe menor enfoque diante das impressões dos personagens. É também importante ressaltar que eles não se prendem a códigos de conduta ao lutarem contra seu opressor. Quanto à condição verdadeiramente humana, frágil e questionável dos personagens, Bakhtim diz:

[...] O herói [do novo romance] não tem qualidade socialmente típicas e individualmente caracterológicas que possibilitem a formação de uma sólida imagem do caráter, tipo ou comportamento. [...] o herói [...] é inacabado e não é predeterminado pela imagem (BAKHTIN, 1981, p. 88).

A atitude heroica de Shelá é alimentar seu próprio ser, refugiar-se fora do coletivo e inclusive estabelecer seu próprio lugar no mundo, local em que se expressa e livra-se da repressão de sua casa. Tamar é mais incisiva em sua porção neo-heróica já que rompe os limites de sua interioridade e comete ações de proporções sociais a fim de viver sua vida e alcançar aquilo que desejar para si. Eis o heroísmo do *novo romance*.

Embora firmado na realidade, a nova elaboração romanesca não se limita a relatá-la simplesmente. Antes, questiona a posição do ser diante desta castradora realidade e aponta enigmas da vida sem a preocupação de desvendá-los. Scliar, ciente disto, escreve por meio de Shelá; “[...] escrever ajuda a formular questões; mas escrever nem sempre nos dá as respostas” (SCLIAR, 2008, p. 54). Enquanto mera reprodução, jamais a obra de arte seria capaz de avaliar ou exprimir a existência. Assim como um reflexo no espelho não consegue

abarcam a totalidade daquilo que reflete, o mero relato torna-se apenas a expressão de uma única face de uma existência multifacetada. Scliar apresenta, em seu livro, um mundo de múltiplas faces, que “há muito perdeu a estabilidade” (ROSENTHAL, 1975, p. 70) e por isso flutua desestabilizado, ou seja:

[...] o romance moderno, mesmo quando pretende ser apenas um relato, tende antes a sondar a realidade do que a copiá-la, assim como prefere apontar enigmas ao invés de procurar desvendá-los. [...] por esses motivos a situação se torna tão complicada, que uma simples ‘reprodução da realidade’ não será jamais capaz de exprimir a realidade. [...] O romance de hoje, adaptando-se às condições de nossa vida e ao caos moderno, questiona a nossa posição perante a realidade, e a maneira de como se realiza o processo criador vem a ser mais importante do que a realidade visível; convenções vigentes, tacitamente aceitas em romances do passado, são agora submetidas a uma análise, e as fronteiras de nossa consciência ampliam-se progressivamente (ROSENTHAL, 1975, p. 70).

Já no relato contido no livro de *Gêneses*, Tamar se opõe à sua castração e o faz de forma ativa e literal. Com Scliar, o leitor ouve sua voz interior, entra em contato com sua consciência e movimentos mentais. Se lá o texto apenas relata inerte, aqui ele provoca e instiga a reflexão. A pluralidade de vozes, as denúncias, perspectivas, referências e leituras desta nova obra originam um texto polifônico, fragmentado em sua temporalidade e espacialidade.

A instabilidade da vida reflete também nos assuntos trabalhados neste novo romance, solidão, medo, sofrimento, angústia e introspecção se misturam tornando impossível delimitar tema. Os personagens se misturam em alegrias e tristezas, alívios e angústias evidenciando a desestabilidade caótica de suas existências. Shelá e Tamar estão na maior parte do tempo angustiados, e a própria situação em que estão inseridos denuncia a condição da fragilidade humana. Segundo Rosenthal (1975, p. 122):

A insegurança, o estranhamento, a dúvida e a desconfiança são sensações que se manifestam quando o homem moderno olha em redor, são situações que caracterizam o mundo caótico, e aqui oferecem excelentes possibilidades de observação.

Se por um lado o olhar em redor desestabiliza, o voltar-se para si refaz e promove o encontro consigo, mesmo que mais tarde culmine em uma intensificação dos conflitos com o meio. Neste sentido, Shelá reproduz em sua caverna um retorno ao seu âmago, que se potencializa em suas produções artísticas. Ao escrever sobre seu irmão ele diz:

O verdadeiro, o autêntico Er fora transportado magicamente para o sopé da montanha e ali estava, escrevendo no meu lugar; eu me limitava a olhar por cima do seu ombro, dispondo a ajudá-lo, se fosse o caso – mas não era o caso: ali ele estava livre, completamente livre, livre como um pássaro, nenhuma gaiola a tolhê-lo. Ele voava na imaginação e eu voava junto com ele. O elo que nos unia era a palavra, que, àquela altura, transformara-se numa entidade autônoma; as palavras falavam por nós e diziam o que, exatamente devíamos fazer (SCLIAR, 2008, p. 50).

Reforçando seu caráter de metatexto, a escrita de Shelá é como que um recarregar de forças, encontrando na arte seu motivo e seu espaço para ser. Neste trecho ele se liberta ao libertar Er, e é através de seu texto e unicamente nele que o primeiro marido de Tamar se torna livre e autônomo. Ao representar artisticamente um ser disposto e livre, Shelá também se liberta e se refaz, a escrita aí alcança seu status de transgressora e libertadora, “as palavras falavam por nós, e diziam o que, exatamente devíamos fazer” (SCLIAR, 2008, p. 50).

Ele também evidencia a autonomia da escrita artística, e inclusive reproduz figurativamente o que seria uma das teorias das visões na narrativa de Jean Pouillon (Apud LEITE, 2002), *a visão de trás*, embora o texto de Scliar se encontre posterior a isto, a posição de Shelá – narrador – em comparação a Er – personagem - faz pensar sobre a/as vozes no romance. *Manual da paixão solitária* representa, como já dito anteriormente, um momento posterior à discussão dessa relação, já que nele o narrador e autor se confundem e os fatos narrados partem da própria consciência do personagem. Em outro trecho, ainda de forma figurada, Shelá reproduz não mais essa visão separada de narrador e o personagem, mas de um como possuidor do outro, ou mesmo ambos em um, o que para Jean Pouillon (Apud LEITE, 2002) seria a *visão com*:

E então, movido por um incompreensível e irresistível impulso, recomecei a escrever. Mas agora era algo inteiramente novo: nada a ver com o texto prévio. Era a mesma mão que escrevia, mas não era eu, Shelá, filho mais moço do patriarca Judá, quem o fazia. Era outra pessoa. E eu sabia quem era essa outra pessoa: meu irmão Er, que eu, de alguma forma, tinha agora dentro de mim, incorporado, ainda que transitoriamente, ao meu ver (SCLIAR, 2008, p. 50).

Shelá reconhece a palavra como veículo de uma força motriz, local onde os seres inseridos em uma realidade flutuante e fragmentária irão, enfim, encontrar a completude de suas existências. Tal qual o romance moderno o faz, e sendo um exemplar deste modelo romanesco, *Manual da paixão solitária* relata a profusão de sentimentos e reações provocadas

pelas relações tortuosas de uma existência agreste. E é na escrita do irmão Shelá que Er, antes sucumbido, encontra a redenção. O Er descrito nos manuscritos do irmão tem voz e vontades, é desprovido de medo, exala masculinidade e erotismo, diferente daquele que se deixa vencer por uma realidade que não conseguiu mudar.

[...] vou cobrir-te de beijos, vou tomar-te nos meus braços, vou acariciar teu corpo, vou afastar tuas pernas, vou penetrar-te. Escrevendo (melhor: exercendo para ele o papel de escriba), eu o ajudava. Ajudava-o mais até que um irmão deve ajudar outro, ajudava-o como se fosse um guia espiritual, como se fosse – Deus? -, é, como se fosse Deus, porque Deus é, antes de mais nada, a palavra: faça-se a luz, disse o Senhor, e a luz se fez (SCLIAR, 2008, p. 50).

Nos manuscritos de Shelá, Er alcança sua plenitude, neste mesmo texto, Shelá no papel de autor, torna-se escritor, escriba de uma entidade autônoma que depende dele unicamente como relator. Scliar também reforça em seu texto a posição divina do autor que, assim como Deus, cria a partir da palavra. Mas ainda neste mesmo texto, distante da capacidade criativa do Shelá, Er continua a ser uma vítima fatal da realidade cortante na qual está inserido, por mais que heroicamente seu irmão lute no silêncio de sua introspecção contra a fragmentação de suas existências.

3.2 Monólogo interior

Com o desejo de fazer com que o leitor penetre as entranhas da consciência do personagem, a literatura apoderou-se, a partir do último século, de técnicas que desarmam tal entidade de qualquer ação tendenciosa que possa comprometer o desvelar de seus pensamentos. O *monólogo interior*, que para Humphrey é:

[...] a técnica usada na ficção para representar o conteúdo e os processos psíquicos do personagem, parcial ou inteiramente inarticulado, exatamente da maneira como esses processos existem em diversos níveis do controle consciente antes de serem formulados para a fala deliberada (1976, p.22).

Este fator representa importante problemática na análise o livro *Manual da paixão solitária*. O monólogo interior, conforme disse Humphrey, faz emergir das mentes dos personagens conteúdos desarticulados, antes de qualquer elaboração consciente mais tendenciosa. Sendo assim, como transformar um texto deste tipo em conteúdo encenável sem transformá-lo em monólogo interior dramático ou solilóquio?

Deixemos de lado, por hora, o desvendar desta questão importante para se estabelecer tal obra como da modalidade em questão, note que no trecho a seguir, diante do homem que havia sido escolhido para seu marido, em meio aos familiares, Tamar, desprovida do direito de fala, muda pelas convenções de seu povo, se faz conhecida, mais que por aqueles que a cercam, por seu leitor, que aqui se encontra no que pode ser tido como a verdadeira Tamar:

Er, diante de mim. Eu nunca o vira de tão perto e agora que isso acontecia, minha frustração chegava a um nível insuportável. O cara que em breve se tornaria meu marido, o cara com quem eu viveria minha vida toda, (casamento entre nós era pra valer, separação só em casos extremos), o cara com quem deitaria no leito, com quem – oh Deus – faria sexo, o cara com quem criaria uma família, era uma figura ainda mais lamentável do que sempre me parecera (SCLIAR, 2008, p. 149).

O trecho em exame é um grito solto dentro de Tamar, diante daquilo que representa mais um golpe na sua existência. Aquele marido que lhe fora apresentado em nada lembra o homem másculo, capaz de lhe estabelecer como mulher e mãe. Diante deste atentado a suas aspirações, ela clama, grita, sofre, chora, sangra em silêncio, de forma caótica. A personagem não se dirige ao leitor ou a alguém em cena. Tal conteúdo não foi formulado para convencer ou emocionar, ele simplesmente surgiu na personagem, que acuada diante da situação produziu autonomamente esta série de conteúdos, que expressam angústia, dor e sofrimento. Note que, entre parênteses, existe um comentário em que o sujeito desinencial sugere ter sido formulado pela própria personagem, mas que trata-se de uma interferência do autor, uma breve interferência que auxilia o leitor a situar-se diante da importância e profundidade de tal acontecimento. Com relação ao conteúdo de textos sob a técnica do monólogo interior Humphrey (1976) diz:

Convém observar, ainda, que é parcial ou inteiramente inarticulada, pois que representa o conteúdo da consciência em sua fase incompleta, antes de ser articulado em palavras deliberadas. Esta é a diferença que distingue completamente o monólogo interior do monólogo dramático e do solilóquio usado no palco (p.22).

Talvez uma forma mais clara de exemplificar o *monólogo interior* seja citar o fator intenção. Tamar teve a intensão de produzir este conteúdo, como uma fala, seja para o leitor, seja para os que ali estavam? Certamente não, o texto não tem uma conotação de desabafo, até porque ela não tinha a pretensão de ser ouvida e muito menos compreendida. A

forma frenética com que o material se apresenta denota uma certa desarticulação, e a presença dos parênteses trazendo o comentário do autor confirma a presença de lacunas que o texto original – originário da consciência da personagem – não se deteve em preencher. Ainda sobre a intenção, é possível reconhecê-la na obra, mais claramente por aqueles que levam os textos ao palco, para serem encenados em primeira pessoa, tal qual foram concebidos, exceto por algumas interferências claras marcadas pelo autor.

Sendo assim, qual a resposta para o questionamento deixado em aberto anteriormente – “como transformar um texto deste tipo em conteúdo encenável sem transformá-lo em monólogo interior dramático ou solilóquio?” – já que uma consciência sendo encenada pressupõe público, e passa a possuir intensão, a de ser compreendida? A resposta vem sob a luz de Robert Humphrey (1976) que diz:

O solilóquio difere do monólogo interior principalmente no sentido de, embora seja pronunciado em solo, **supor uma plateia formal e imediata**. Isto, por sua vez, lhe confere características que o distinguem do monólogo interior. Destas, a mais importante é uma maior coerência, de vez que sua finalidade consiste em comunicar emoções e ideias que se relacionam a uma trama e ação; ao passo que a finalidade do monólogo interior consiste, antes de tudo, em comunicar identidade psíquica (p.32).

Principalmente Shelá, supõe uma plateia, na verdade ele almeja uma plateia. Ele sonha em ser lido na posteridade, porém, seus leitores/expectadores não estão inseridos naquele contexto em que os textos foram produzidos, logo a plateia não é imediata, conforme se deduz do conceito de solilóquio descrito por Humphrey. O que seria a resposta mais plausível para o fato de tais textos serem levados ao palco pelos professores Haroldo Veiga de Assis e Diana Medeiros é o que eles encenam, na verdade, não são os contextos dos personagens em discussão, mas suas consciências.

Todo o *Manual da paixão solitária* é constituído a partir de falas deliberadas e frenéticas, não há presença de diálogos, e não tem como enfoque a interação dos personagens, mas suas reações íntimas. Assim, quando os professores sobem ao palco, não é de Shelá ou Tamar que eles se “vestem”, mas daquilo que vai em suas mentes. Eles trazem à tona segredos não mencionados, embora escritos, o enredo que se estabelece, deixando claro o desenrolar dos fatos, nada mais é que uma mera impressão causada pelos contornos das reações psíquicas dos personagens. Eles não se referem aos demais envolvidos em cada situação, e os momentos em que o texto se distancia mais do inconsciente, se aproximando da fala, se transformem em divagações, que ainda assim não são mencionadas.

Ainda discutindo a intencionalidade, há outro enigma a ser desvendado, quem intencionalmente produz as interferências entre parênteses. Quem faz tais interferências, o autor ou o professor Haroldo, ao encenar o texto? Certamente tais interferências partem do próprio autor, que confunde seu leitor ao, fazê-las muitas vezes em primeira pessoa, o que deixa ainda mais indistinguível se se trata da voz de Shelá ou do professor Haroldo, ou ainda de Tamar ou de Diana Medeiros.

Tendo afastado a possibilidade de tratar-se de um solilóquio, cabe agora aplicar as técnicas do *monólogo interior direto e/ou indireto*, confirmando então seu uso, e delimitando se há uma predominância ou não de alguma delas.

Enquanto o *monólogo interior indireto* transmite uma clara sensação da presença do autor, devido a complexidade dos conteúdos mentais da personagem, tal presença é necessária a fim de intermediar e facilitar o acesso do leitor a esta consciência, o *monólogo interior direto* exclui quase que totalmente a presença desta intermediação. Nesta segunda opção *Manual da paixão solitária* se enquadra, por ser claramente perceptível que o autor se intromete apenas para fazer meras pontuações.

Mesmo não se mostrando constantemente por meio das interferências, o autor está ali, escondido atrás do professor Haroldo, no monólogo de Shelá, e da professora Diana, quando se trata do monólogo de Tamar. Há uma coerência linguística bem apurada em todo o texto, mesmo nos picos de maior agitação mental, a pontuação é bem empregada e há recursos de linguagem bem elaborados no decorrer dos dois monólogos. A presença da figura dos personagens que encenam o texto é um recurso que consegue camuflar a presença do autor, desta forma, o *monólogo interior indireto* se confunde com o *monólogo interior direto*. O próprio fato de tratar-se de um monólogo, escrito como um diário, pelo próprio dono do ponto de vista ajuda a estabelecer o texto como *monólogo interior indireto*, apresentando de forma escrita um pressuposto conteúdo posterior à pré-fala.

Scliar, de forma muito elaborada e sofisticada, consegue colocar duas camadas entre as figuras dele e do leitor sem utilizar a figura do narrador. Shelá e o professor Haroldo são como filtros que distanciam o leitor do autor e o aproximam do personagem, o que acontece respectivamente com Tamar e Diana.

O seguinte trecho claramente trata-se de uma produção em *monólogo interior indireto*, antes é preciso ressaltar que tal texto não vem precedido de nenhuma exposição, o personagem encontra-se sozinho e portanto não há um ouvinte em cena. Além disso, Shelá não pretende externá-lo, o próprio assunto do texto deixa isso claro, já que o mesmo encontra

em um momento de consumição pela culpa por ter praticado um ato sexual tido como ilícito por sua cultura:

Culpa é foda; e foda também pode gerar culpa, sobretudo quando é foda imaginária, quando é a manifestação de um vício solitário. Sentia-me culpado [...] Não, eu era o vigia de mim mesmo. Tudo o que acontecera na minha caverna era de minha responsabilidade. Ali eu me encerrava, ali vertera o meu sêmen. Do ponto de vista do meu pragmático pai, esperma não utilizado para fecundação era desperdício. E o esperma era, e é, matéria viva, elaborada por meu organismo a partir do alimento que eu ingeria, um alimento que o mundo generosamente me propiciava e que deveria ser fonte de energia para o trabalho, para as preces. Não era: eu o desperdiçava. Onan pelo menos usava seu sêmen para protestar. Eu não. Eu simplesmente gastava o meu sêmen de maneira maluca; no máximo as formigas tiravam dele algum proveito. Na contabilidade orgânica e emocional, eu era devedor, e devedor relapso, estava no vermelho, correndo o risco de perder o crédito (Scliar, 2008, p. 100, 101).

O conteúdo mental expresso neste trecho é unicamente angústia, e mais importante que as informações contidas nele é a maneira frenética como ele se encontra. Neste tipo de texto, conforme afirma Humphrey, “é antes a incoerência e fluidez que se deseja comunicar, e não uma ideia específica” (1972, p.24). O personagem não pretende se comunicar com ninguém, seja outro personagem ou o próprio leitor, trata-se de um monólogo interior, um conteúdo que não pretendia ser pronunciado ou trazido a público, não imediatamente – embora trate de conteúdo de um monólogo escrito e posteriormente encenado. Este é o *fluxo da consciência* de Shelá, expresso aqui através da técnica do *monólogo interior indireto*, devido a coerência das sentenças, a pontuação bem empregada e a comunicabilidade do enunciado. Embora aparentemente o texto seja unicamente a voz de Shelá, deve-se ter em mente que neste texto há também a contribuição do autor e do ator que o encena em um palco.

Note que o autor desapareceu, dando lugar ao narrador, o texto está em primeira pessoa e o tempo é impreciso. Embora boa parte dos verbos se encontrem no passado, eles não necessariamente estão ali de modo a informar um acontecimento delimitado no pretérito. Quando Shelá diz “[...] não era: eu o desperdiçava. Onan pelo menos usava seu sêmen para protestar” (SCLIAR, 2008, p. 100), é como se o acontecimento estivesse solto no tempo o acontecimento. Os “desperdiçava” e “usava” dão a sensação de continuidade, pela indefinição temporal do acontecimento.

Embora se coloque de forma marcada e de fácil percepção no texto quando o autor faz sua aparição em trechos entre parênteses, ele não é uma presença facilmente

perceptível, se deixa entrever mais facilmente quando é necessário esclarecer, lembrar ou trazer uma informação relevante ao leitor. Algumas dessas intromissões são feitas claramente em primeira pessoa, isso cria um embaraço quanto à autoria, se do autor do monólogo, ou de seu encenador. Como se pode notar em; “conversa tensa, enraivecida; ouvido colocado à porta (nunca fui totalmente inocente) eu escutava abafadas e iradas exclamações” (SCLIAR, 2008, p. 66). A intromissão do autor, neste trecho, foi em primeira pessoa, aqui ele confunde o leitor, mas também deixa claro seu acesso livre à consciência de seu personagem.

Em outros momentos do texto a intromissão é dissimulada e a situação fica imprecisa, trata-se de primeira ou terceira pessoa? É o caso de: “Animado com essa ideia (e com as cenas que agora visualizava), eu escrevia com uma volúpia incrível” (SCLIAR, 2008, p. 66). Existem também intromissões que desnecessariamente vêm entre parênteses, deixando claro ser uma contribuição do autor; “Pergaminhos, tu sabes, duram mais que pessoas (o que é a frágil pele do homem vivo comparada ao resiliente couro do animal morto?)[...]” (SCLIAR, 2008, p. 58). Aqui a interferência é uma reflexão sobre a ponderação do personagem. Note que uma completa a outra, mas o autor da obra faz questão de deixar claro que a contribuição, no caso, é dele próprio.

Estes dois tipos de intromissão, neutra e em terceira pessoa, ocorrem tanto no monólogo de Shelá, quanto no de Tamar. Como pode ser visto no trecho a seguir; “Quando terminamos ele se levantou, sorridente, os olhos brilhando. Claro: recuperara a virilidade, e, remorsos à parte (afinal, a mulher e dois filhos jaziam em covas no deserto), sentia-se homem de novo” (SCLIAR, 2008, p. 187). Aqui, também de forma neutra, o autor tece um comentário a cerca de uma percepção de Tamar sobre seu sogro Judá. Em passagens como essa, o autor é uma espécie de comentarista do texto, suas intromissões são para deixar claro os motivos das percepções do personagem. Em; “Contou sobre suas origens, sobre sua vida como prostituta (‘Comecei como prostituta sagrada, oferecendo meu corpo aos fiéis. Depois, por falta de demanda, virei puta comum. A verdade é que eu gostava de sexo, o pretexto pouco importava’) (SCLIAR, 2008, p. 183). Scliar retira da mente de Tamar uma fala que ela ouviu, mas que certamente não escreveu em seu texto, então o autor usa sua intromissão para trazer ao leitor uma informação suprimida pela personagem, neste caso a primeira pessoa não se refere a Tamar, mas a uma prostituta que participou da cena narrada.

Outra intromissão, feita de forma neutra, mas que claramente se trata de conteúdo do autor e que se repete invariavelmente no decorrer dos dois monólogos, como um *leitmotiv*, ou como denomina Bela Balzac (apud, RODRIGUES 1999), refrão. Periodicamente o autor

repete; “(uns com chifre e rabo, outros, com cara de bode)”, sempre que Tamar, ou principalmente Shelá relembra de suas figuras feitas de barro no interior de sua caverna:

Com o barro ali disponível em abundância – excelente barro, o sonho de qualquer oleiro -, eu confeccionava variadas figurinhas: camelinhos, jumentinhos, ovelhinhas, cabritinhos, demoninhos (uns com chifre e rabo, outros, com cara de bode) (SCLIAR, 2008, p. 35).

Tal repetição funciona como um ritmo, ou como a própria definição de Bela Balzac, um refrão. Nela, o autor mais uma vez extrai de seu personagem detalhes por ele suprimidos, uma vez que o mesmo não chega a expor tais detalhes, assim o Scliar traz à tona para seu leitor o que estava escondido.

4. A REFORMULAÇÃO DA NARRATIVA PARA REPRESENTAR A INSTABILIDADE COTIDIANA – O ROMANCE METAFÍSICO

O homem ocupa hoje na obra de arte, posição nunca antes ocupada. Seu interior se tornou foco evidente e constante, onde o que importa ao artista é conduzir o espectador aos cerne das questões existenciais. O fazer poético tornou-se, em sua essência, metafísico. Segundo Chevallier (apud RODRIGUES 1999, p. 17):

O ficcionista, em sua arte, reflete e redimensiona o homem em sua essência e existência, a fim de fazê-lo arriscar-se pelos labirintos de si mesmo, isto é, ‘conduzir o homem ao interior de si mesmo, a uma espécie de santuário interior e escondido, no qual reside o mais misterioso da pessoa humana.

Porém, a prática ficcional moderna, o *novo romance*, exigiu do escritor meios de elaboração e expressão deste ser vulnerável, diante das incertezas da vida, postado em face da opressão da coletividade. A crítica, por sua vez, também precisou munir-se de possibilidades analíticas que a rumassem ao encontro com as possibilidades deste novo texto que conduz leitor e crítico por uma caminhada labiríntica. Estando neste novo lugar, propiciando tais possibilidades de racionalização do ser, a obra literária mostra-se agora intrínseca à própria existência, já que tornou-se expressão de seus movimentos existenciais, cognitivos e psicológicos. O que Dufrenne (apud RODRIGUES, 1999) define como “entendimento cordial entre filosofia e literatura”. É isto que Scliar faz ao propor uma revisão, no sentido de “reolhar” e não reescrever, a saga de Tamar descrita no capítulo 38 do livro de *Gênesis*. Ao revisitar a história de uma mulher que por estar inserida em um contexto que a obriga unir-se em casamento, procura fazê-lo de forma a atender suas expectativas. O olhar que *Manual da paixão solitária* lança sobre tal acontecimento é, antes de tudo, filosófico, pois expressa a humanidade de seus personagens:

Ao perceber que o texto literário e filosófico tem, como condição primeira, a trajetória do ser e da linguagem como expressão da humanidade do homem no tempo, impõe-se, antes de tudo, a compreensão do romance e do tempo metafísicos (RODRIGUES, 1999, p. 18).

O ser e o tempo são marcas fortes dentro da obra em exame, como já discutido anteriormente. A interação entre eles, a inconstância e indefinição da temporalidade promovem sua fusão dentro da obra, de tal forma a indefinir os contornos deles, tal qual para Almir Andrade (apud RODRIGUES, 1999, p.18) é “[...] impossível conceber o ser

independente do tempo, ou o tempo independente do ser”. O que se mostra essencial e definido no *novo romance* e, mais especificamente nesta obra, é a linguagem enquanto expressão desta temporalidade e humanidade. E por meio da linguagem, os personagens de Scliar seguem em busca de se completarem, de se totalizarem já que são constantemente roubados de si pela realidade maçante que os torna reféns. E mesmo não tendo alcançado a liberdade externa, na linguagem artística da produção escrita e plástica, Shelá se mostra consciente de si e do outro. A condição humana frágil e fatal era de clara noção para ele:

Negar a morte faz parte de nossa precária condição humana, e recorremos a todos os malabarismos do pensamento, a todas as formas da fantasia para atingir esse objetivo. [...] vamos adoecer, vamos morrer, e as partículas não nos preservarão. [...] Do ponto de vista do futuro, sou descartável. Se tenho algum lugar reservado, é na lata de lixo da história, gigantesco recipiente que já recebeu milhões, bilhões de pessoas, com suas frustradas aspirações, seus desejos não realizados, seus falidos projetos (SCLIAR, 2008, p. 12, 13).

Ciente de sua condição frágil e passageira, estando condenados a uma vida de lutas e a uma existência esquecida, a história de Shelá e Tamar promove uma reflexão existencial, reafirmando a noção filosófica do *novo romance*. No trecho a seguir, por exemplo, discute-se a condição humana em sua essência:

Sonhos marcam a trajetória de nossa gente, os hebreus. [...] sonhamos, sonhamos muito, mas estamos sempre procurando uma conexão entre aquilo que sonhamos e aquilo que realmente acontece, entre fantasia e realidade. [...] Foi o que nos ensinou nossa tumultuada história. Sabemos que é impossível viver sem sonhar, mas temos bem presentes que antes de sonhar é preciso viver, ou sobreviver. Sonhos são alimento para a alma? Até são, mas a pergunta básica é: quem alimenta o corpo? Corpos desnutridos não sonham, ou, quando sonham, é só com comida (SCLIAR, 2008, p. 12, 13).

Ao lado da transitoriedade humana, e da aspiração de se fazer eterno, o romance moderno discute, também, a permanência do ente que se dá na linguagem. Para, enfim completar-se e eternizar-se, é na palavra que os personagens buscam refúgio, e nela se completam. Segundo Rodrigues, “a palavra na ficção metafísica é um eterno questionar-se. É o homem indo ao encontro de si mesmo” (1999, p.21). Pois calado diante de sua condição, o homem se torna exilado, refletindo a queda de sua humanidade. E tendo sido roubado de sua essência, necessita ser novamente levado a efetivar-se, então “o poeta busca na linguagem sua máxima eficácia, a fim de que ela possa falar mediante o homem – fazê-lo realizar sua humanidade como sujeito da objetividade” (RODRIGUES, 1999, p.22). A palavra, tão

somente ela torna-se a arma e o escudo do herói relatado modernamente. Se o cavalo de Tróia representa a astúcia dos gregos sobre os troianos, em *Manual da paixão solitária*, a palavra representa o trunfo de Shelá e Tamar sobre aquela realidade castradora na qual estavam inseridos. Ao produzir monólogos, que foram resultado de seus olhares críticos e conscientes sobre os fatos, eles vencem essa condição que tinha tentava calá-los, roubando-lhes a existência individual em detrimento de uma coletividade que os mutilava. Shelá não escreve sobre seu povo e seus feitos, sua palavra se detém na esfera do “eu”:

Escreveria um relato na primeira pessoa. Eu: pronome que procurávamos, a todo custo, evitar. Ao longo do tempo as histórias do nosso povo haviam sido confiadas a pergaminhos por anônimos escritores que jamais admitiriam colocar o próprio nome no texto; assumiam o papel neutro do narrador, falando na terceira pessoa. E não poderia ser de outra maneira. Poderia, a nossa história ser narrada pelos protagonistas? (SCLIAR, 2008, p. 12, 13).

Mesmo reconhecendo a tendência natural de voltar-se pro grupo, Shelá demonstra sua porção de herói moderno ao se opor a isto. A autenticidade roubada pelo meio social lhe é devolvida no ato da escrita, o que não diminui as dores deste ser impedido de ser em sua essência:

Deste modo, o sofrimento, a angústia, o medo, a solidão, a impotência, a revolta, a desconfiança, a fuga e a busca são temas que reaparecem constantemente no romance contemporâneo. Esses temas são sensações que se manifestam quando o homem se reconhece como uma impossibilidade de ser ‘autêntico’ e percebe ao seu redor um mundo caótico, completamente sem sentido (RODRIGUES 1999, p. 24).

Principalmente Tamar, que representa bem na obra a angústia, que embora seja personagem de tempos passados, exprime bem o homem moderno, sem saída e pobre em escolhas, perdido em seu próprio caos. Os personagens da obra de Scliar, e os demais exemplares de elaboração moderna, anseiam por conhecer suas próprias verdades, por entrar em contato com seus próprios “eus”, mas para isso é necessária a fuga do mundo que os limita:

Era bom estar com eles, porque eu os admirava; mas tinha também minha vidinha secreta. Sempre que podia, refugiava-me numa caverna da montanha [...] Ali, na caverna, eu ficava horas entregue ao que era minha ocupação preferida [...] (SCLIAR, 2008, p. 34, 35).

A caverna de Shelá é o lugar que lhe permite essencializar-se, ele precisa retirar-se do mundo, colocar-se à margem do tempo para enfim conseguir viver de acordo com as suas aspirações e desejos.

4.1 Técnicas de cinema e música – metalinguagem

Na busca por renovação de sua linguagem, a literatura bebeu de fontes diversas no campo da arte, a fim de realizar novas técnicas que possibilitassem a expressão da interioridade humana. Servindo-se de métodos desenvolvidos, a princípio, para a música e o cinema, o texto literário ampliou sua capacidade de transcendência, conseguindo transpor seus limites anteriores.

Acrescentando à escrita as técnicas da música e do cinema, o autor promove uma integração destas visando a uma maior comunicabilidade com o leitor, pois sem esse recurso seria mais difícil revelar-nos as entranhas do ser. Partindo deste pressuposto, Moacyr Scliar buscou renovar e trazer à tona a essência do que se apresenta fragmentado e desintegrado em Tamar e Shelá.

Atraído pela necessidade de transformar o texto em um ambiente caótico tal qual a mente dos personagens, o escritor moderno busca meios de pluralizá-lo ampliando suas possibilidades e preenchê-lo com inúmeras camadas. A técnica da superposição, oriunda da música, e o contraponto, originário do cinema, possibilitaram à nova obra literária a propriedade de sobrepor camadas que entre si dialogam e ao mesmo tempo se mantêm isoladas.

Sendo *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector, obra equiparável a *Manual da paixão solitária* de Moacyr Scliar, no que diz respeito a modernidade sua temática e técnicas, o comentário de Maria Aparecida Rodrigues (1999) sobre o romance de Lispector pode ser integralmente empregável ao de Scliar, como se vê a seguir:

[...] é um cérebro que permite ao leitor fazer uma verdadeira reflexão sobre a arte e sobre o homem. A linguagem narracional se processa num movimento emocional obtido, em particular, pelos recursos expressivos e pela metalinguagem. As palavras rutilam em seus inúmeros reflexos fazendo com que o significado de uma palavra funda-se, metaforicamente, a outra que lhe é próxima. Um tipo de linguagem do contraponto, cheia de sutilezas intrincadas, com a capacidade de entrelaçar uma linha de pensamento numa segunda linha, de modo que ambos, às vezes até vários pensamentos, falem ao mesmo tempo (p.158).

Metalinguisticamente, o texto passa a se delatar, e o escritor diz, não dizendo, os caminhos percorridos na elaboração artística. Neste sentido, o movimento caótico da vida dos personagens, é também o caos da escrita, direcionando o leitor a uma reflexão, mas sem a pretensão de ser em si a própria reflexão (RODRIGUES, 1999). O novo romance, tal qual um cérebro, é feito de pensamentos superpostos, não na sequência, mas no contraponto, conforme diz Rodrigues (1999). Diferentemente do modelo romanescos clássico, este novo fazer literário busca multiplicar as possibilidades de perspectivas, deixando de ser unidimensional, oferecendo uma história a ser concluída descentralizada de um eixo. No de *Manual da paixão solitária*, a história é circular e não possui um fim ou começo, também não está acabada, já que cada leitura oferecerá uma nova perspectiva, e os eixos são variáveis e interdependentes, mantendo uma relação múltipla uns com os outros. O método do fluxo da consciência visa reproduzir as condições caóticas e inconstantes do cérebro, onde tudo é complexo e indefinível, mas que torna possível o próprio impossível (RODRIGUES, 1999). *Manual da paixão solitária* não é a história da passagem das vidas de Shelá e Tamar, mas as próprias reações cerebrais destes personagens, seus contínuos movimentos mentais.

A obra em exame é construída a partir de uma pluralidade de fatos, acontecimentos, percepções e reações, projeções, aspirações, frases soltas, elementos aparentemente destoantes dos demais, mas ao mesmo tempo interligados entre si. A partir desta pluralidade o autor lança mão de técnicas como a montagem, advinda do cinema, que “organiza” tamanha gama de elementos:

Destarte, a partir do movimento emerge uma totalidade fragmentária – a montagem. Esta coloca o pensamento, a frase, o fato anteriormente citado em contraponto com outros numa estrutura que é, ao mesmo tempo, móvel e estática. As superposições – uma montagem complexa – representam as ambiguidades e contradições da existência humana (RODRIGUES, 1999, p. 160).

Outro aspecto da montagem é perceptível quando periodicamente Scliar repete: “[...] (uns com chifre e rabo, outros, com cara de bode)”, como já citado anteriormente. Tal repetição confere ritmo e funciona como uma espécie de refrão do autor. Tal intromissão vem sempre entre parênteses, como as demais intromissões feitas por esse autor:

Já Shelá... A presença dele mexia comigo, despertava meu desejo. E era uma presença constante; quase todos os dias vinha à minha asa, não pra me ver, mas pra ver os meninos. Adorava-os, e sempre que podia ficava brincando com eles, levava-os a passear, ensinava-lhes a moldar figurinhas de barro,

camelinhos, jumentinhos, ovelhinhas, cabritinhos, demoninhos (uns com chifre e rabo, outros, com cara de bode) (SCLIAR, 2008, p. 204).

Na citação acima, a repetição e intromissão se dá no monólogo de Tamar, que ao listar as tão revistas figuras de barro produzidas pelo cunhado Shelá, recebe a contribuição do autor, trazendo mais uma vez ao leitor uma informação não dada pelo personagem. Tal repetição é uma montagem por *leitmotiv*, que de acordo com Rodrigues (1999) constrói a própria respiração do texto, fazendo com que “[...] a periodicidade da imagem aumenta a dramaticidade do texto” (RODRIGUES, 1999, p. 175). Este recurso, em certa medida, também confere o efeito de camadas à aparente desorganização e frenesi de camadas do texto.

Nessa aparente desorganização surgem camadas sobrepostas, contrapostas e em diversas outras ordens, de forma a reproduzir a desorganização mental destes seres fragmentados e cerceados em sua existência, portanto, em sua linguagem. Sendo este texto rico em faces, o autor imprimiu em sua obra um caráter metalinguístico, que como foi assinalado anteriormente, relaciona o caos da existência ao próprio caos da escrita:

Eu escrevia febrilmente, como que possuído por um demônio. E estava, sem dúvida, possuído por um demônio, por um demoninho pelo menos. [...] Mas agora era algo inteiramente novo: nada a ver com o texto prévio. Era a mesma mão que escrevia, mas não era eu, Shelá, filho mais moço do patriarca Judá, quem o fazia. Era outra pessoa (SCLIAR, 2008, p. 49).

No trecho em análise, o texto se volta pra si ao mesmo tempo que fala do personagem. O movimento de autonomia a que Shelá se entregava no momento que se punha a escrever, é também o movimento de escrita do autor. Tanto Shelá, quanto o autor, são possuídos pela entidade da escrita, autônoma e com capacidade de provocar o caos:

Verdadeiramente espantoso, aquilo. O que sabia eu de Er? Quase nada. Sim, era meu irmão, e fisicamente éramos até um pouco parecidos, mas pra mim tratava-se de um desconhecido (tu aí, mano, como é mesmo o teu nome?). Eu não sabia o que ele pensava, o que sentia, quais eram seus desejos, suas aspirações. Isso na nossa vida normal, na casa em que vivíamos. Mas ao escrever eu podia, sim, falar do Er; mais, eu podia falar como Er, não como um personagem criado por mim (talvez fosse um personagem criado por mim, mas não era assim que eu o sentia naquele momento), mas como o verdadeiro, o autêntico Er; [...] (SCLIAR, 2008, p. 49).

O texto é o ser, e o ser é por sua vez matéria e expressão do texto. No trecho acima, de forma orgânica, personagem e autor se fundem, nesta fusão prevalece o texto:

O elo que nos unia [Shelá – autor – e Er – personagem] era a palavra, que àquela altura, transformara-se numa entidade autônoma; as palavras falavam por nós e diziam o que, exatamente, devíamos fazer (SCLIAR, 2008, p. 50).

Para o romancista, a escrita e seus caminhos representam a própria vida com seu caráter caótico, fragmentário e fatal. No trecho a seguir, Scliar refere-se, de forma metalinguística, ao que pode-se chamar de incorporação do personagem no escritor. Quando a caneta adquire um caráter dinâmico, frenético e principalmente autônomo, e o autor dá espaço ao personagem:

Verdadeiramente espantoso, aquilo. O que sabia eu de Er? Quase nada. Sim, era meu irmão, e fisicamente éramos até um pouco parecidos, mas pra mim tratava-se de um desconhecido. [...] Mas ao escrever eu podia, sim falar de Er. [...] O verdadeiro, o autêntico Er fora transportado magicamente para o sopé da montanha e ali estava, escrevendo no meu lugar; eu me limitava a olhar por cima de seu ombro, disposto a ajudá-lo, se fosse o caso – mas não era o caso: ali ele estava livre, completamente livre, livre como um pássaro, nenhuma gaiola a tolhê-lo. Ele voava na imaginação e eu voava junto com ele (SCLIAR, 2008, p. 50).

A análise metalinguística de *Manual da paixão solitária* evidencia certo grau de fusão, ou mesmo a confusão de delimitação entre Moacyr Scliar e Shelá, o que os trechos da obra citados acima deixam bem claro. Ao escrever, Shelá se torna o próprio Scliar, ou vice-versa. O que evidencia a autonomia do texto já na sua fluência do autor. Na caverna diante dos pergaminhos com uma caneta tinteiro na mão, o menino não só representa, ele é o próprio autor, que empresta seu corpo à esta entidade da escrita, que faz brotar as palavras, frases e parágrafos. Tal entidade, por sua vez, não é o personagem, mas também se funde com ele, tamanha sua capacidade de adentrar à mente dos seres descritos no textos e extrair dali confissões profundas e inéditas até mesmo para aquele que as carrega. Sobre o brotar das palavras no processo da escrita, Maria Aparecida Rodrigues (1999, p. 160) diz:

As palavras surgem como brotos novos, sílabas soltas, sem sentido, mornas, mas que ao fluírem no vazio, por meio de uma realidade intencionalmente feita em pedaços, elas se entrecruzam na obscuridade, numa espécie de magia linguística, embora essa magia anteceda a fala, isto é, esteja num nível pré-verbal, no processo de elaboração, como se fossem matéria prima. Parece, com isso, que a romancista busca, num fazer e desfazer, chegar à autenticidade do discurso humano.

A linguagem torna-se então matéria-prima do texto e se efetiva como obra, de forma individual no processo de leitura. O nascer do texto surgindo da linguagem nos níveis

da pré-fala sugere o nascimento do próprio ser da linguagem, como princípio de vida. Assim o homem nasce e se efetiva quando tem seu interior exteriorizado, e o frenesi de palavras, frases e fatos narrados demonstram as possibilidades do ser. O processo precário e fluxal do surgimento da palavra assemelha-se ao surgimento da própria vida. O fazer narrativo funde-se e confunde-se com o próprio ser e com o ser da linguagem. Palavra e homem tornam-se efetivamente um só neste novo modelo romanesco que nada mais é que fragmentos do mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa procurou tratar das transformações sofridas pelo romance. Para evidenciar o atual estado do texto literário, retomou antigas técnicas de escrita a partir de diferentes tipos de narrador utilizados ao longo dos três últimos séculos. Tendo como objeto de análise uma obra moderna com as características desse novo romance, *Manual da paixão solitária* emprestou suas páginas para este fim.

Com um breve histórico do percurso percorrido pela voz que fala no romance, foi possível perceber como essa entidade foi se aproximando do personagem, encurtando sua distância do leitor. Quando esta distância desapareceu, extinguiu-se também a figura do narrador que de fora conta os fatos.

Levando em conta que a produção artística, mesmo que de forma despretensiosa, sempre evoluiu com o homem, foi pontuado, também, como as mudanças sociais embalarão as transformações da obra literária. Não mais estático e partindo de pressupostos técnicos, o romance vive hoje um movimento constante de transformações que dependem unicamente das especificidades de cada obra. A técnica voltou-se prioritariamente para o fazer artístico, o que por sua vez exige um leitor atento em desvendar as nuances desta nova escrita. Leitor e autor assinam este novo romance, uma vez que o novo texto se renova durante a leitura. De modos que este novo texto não se funda em si, mas nas tantas possíveis reescritas, leituras e releituras, sendo ele rido em interpretações. Na condição de leitor da *Bíblia*, Scliar buscou preencher as lacunas do texto do *Gênesis*, ao refazer um caminho já trilhado, mas sob novas perspectivas, ele interpela seu leitor a participar de sua trama, trama esta que, devido as novas possibilidades, sempre deixará um resto.

Visando mimetizar a vida, o romance não mais tem a ver com uma fotografia, ele aprofundou na consciência humana, captando as correntes íntimas, como meio de trazer do âmago do ser da linguagem suas percepções e reações diante do mundo, deixando de lado o que é aparente. No caso da obra em exame, ficou claro que o ser ciente de sua propriedade autônoma de perceber o mundo e “com-viver” nele, vive embates sociais que o privam de experimentar sua individualidade e ser homem em sua essência. Os livros literários tornaram-se local de expressão da instabilidade humana frente a uma “realidade flutuante”.

Não mais as paisagens e personagens estáticos da literatura clássica, o que se viu na obra examinada foi uma inconstância frenética, tanto dos personagens quando da própria técnica. Shelá e Tamar são heróis de suas próprias existências, tendo buscado a satisfação de seus anseios e lutado de forma mais ativa, como foi o caso dela, ou com as palavras, como

bem fez Shelá. Enquanto heróis, estes demonstram também a nova configuração do herói moderno. Inconstante, sem poderes e envolto por angústia.

Tensão, medo, sofrimento e incertezas, são constantes nos personagens do romance moderno. Diante de tais sentimentos, o texto adquire um caráter ainda mais impressionante e concreto, quando mimetiza a internalidade do homem tal qual ele é diante das mazelas da existência. Os personagens de *Manual da paixão solitária* adquirem este caráter instável frente a inconformidade com a época em que vivem, que os tenta roubar a identidade.

No entanto, novas técnicas precisaram ser utilizadas para trazer à tona tais conteúdos mentais. Sobre elas, para aprofundar na análise da obra de Scliar, foi necessário estudar as técnicas utilizadas na elaboração literária na modalidade do *fluxo da consciência*. O monólogo interior direto e indireto, a descrição onisciente e o solilóquio em prosa se mostraram capazes de levar o estranho e complicado fardo da consciência humana aos domínios do romance moderno.

A ficção de fluxo da consciência projeta nas páginas um conteúdo, em estado quase que bruto, da mente da personagem. Nesta modalidade ficcional o leitor pode entrar em contato com um material menos manipulado por parte do narrador e/ou personagem.

Nesta modalidade literária, às vezes as técnicas são combinadas entre si, a fim de representar os conteúdos mentais dos personagens. Mas no caso da obra em estudo, ficou claro que, em sua grande parte, foi concebida por meio do *monólogo interior indireto*, por lançar sobre as páginas do romance as impressões, emoções e aspirações não verbalizadas, tendo sido colhidas da consciência do personagem em estado não manipulado, mas por ter sido tratado linguisticamente pelo autor, de forma a torná-las coerentes para seu leitor.

A despreensão em oferecer ao leitor um relato completo, sua cooperação com o autor na escritura da obra, a expressão de personagens suscetíveis e abalados pela estrutura social em que estão inseridos, a realidade “fragmentada” e o anseio de adentrar no âmago das questões existenciais são algumas das marcas do *novo romance*. Esta pesquisa buscou focalizar uma especial atenção sobre o novo fazer literário, tanto quanto à técnica, quanto pelas novas temáticas. O que aqui foi levantado sobre o assunto deverá, de alguma forma, auxiliar aos que veem no livro um meio de expandirem sua humanidade frente à realidade castradora.

Tendo como matéria a palavra, e a linguagem como foco, sobretudo a linguagem em seu estado nascente, localizada na pré-fala, o *novo romance* faculta, por meio de técnicas

de origens diversas, a projeção de histórias móveis, únicas e plurais. Sem se ater a cenários ou descrições físicas, exceto quando estes foram resultantes de, ou resultem em movimentos psíquicos, o novo texto literário, certamente, no futuro, não mais servirá de artefato de estudo histórico, ou meio de pesquisa para contexto social e de costumes, como muito se vê nos clássicos literários. A menos que o homem mude sua essência, o romance de fluxo da consciência manterá seus personagens muito atuais ao longo de vários anos.

Afirmção que se tornou palpável durante a análise do *Manual da paixão solitária*, que tem em seu contexto social um mero detalhe, já que o texto se atém à essência de seus personagens, a suas consciências. O trabalho com as palavras e orações, neste texto, está imbuído de novas funções, entre elas "[...] a de projetar, como correlato, um contexto objectual que é transcendente ao mero conteúdo significativo da oração, embora tenha nele seu fundamento ôntico" (CANDIDO, 2011, p. 14). A obra aqui examinada mostrou-se em particular proximidade com as novas características do *novo romance*, aqui tratadas. O trabalho de potencialização da palavra, a reconfiguração da relação autor-escritor-personagem-leitor que ao excluir o narrador aproximou o leitor e o texto, e conseqüentemente do personagem e leitor. As formas difusas que hoje contornam o cenário em detrimento às formas que procuram ser o mais definidas possíveis ao desenhar a consciência dos personagens são também características do romance de Scliar aqui estudadas, que por sua vez são também aspectos de um fazer artístico que a crítica especializada deverá estar preparada para recepcionar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Evandro R. **Linearidade e fragmentação no romance**. 2011. 90 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica de Goiás – Goiânia. 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. Tradução de Paula Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. 12ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva. 2001.
- CARVALHO, Maria Luiza Ferreira Laboissière de. **Tradição e modernidade na prosa de Miguel Jorge**. Goiânia: Ed. UFG, 2000.
- LEITE, Ligia Chiappini Morais. **O foco narrativo**. São Paulo, Editora Afiliada, 2002.
- COSTA, Neuza T. **A elaboração do artístico na estruturação dos elementos constituintes do romance Veias e Vinhos de Miguel Jorge**. 2010. 84 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica de Goiás – Goiânia. 2010.
- COSTA, Rita de Cássia Maia e Silva. **O desejo de escrita em Ítalo Calvino: para uma Teoria da Literatura**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2003.
- FONTES, J.B. **Os anos de exílio do jovem Mallarmé**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- HUMPHREY, Robert. **O fluxo da consciência: um estudo sobre James Joyce, Virgínia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros**. Traduzido por Gert Meyer, São Paulo: Editora McGraw Hill do Brasil, 1976.
- OLIVEIRA, Éris Antônio de. **Realidade e criação artística em Grande Sertão: Veredas**. Goiânia: Ed. da UCG, 2007.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- ROBERTH, Marthe. **Romance das origens, origens do romance**. Traduzido por André Telles. São Paulo: Cosac Naif, 2007.
- RODRIGUES, Maria Aparecida. **Angústia Selvagem: Filosofia da linguagem e fluxo da consciência em Angústia, de Graciliano Ramos e Perto do coração Selvagem, de Clarice Lispector**. 2ª ed. Goiânia: Kelps, 1999.
- ROSA, João Guimarães. **Manuelzão e Miguilim**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROSENTHAL, Erwin Theodor. **O universo fragmentário**. Traduzido por Marion Fleischer. São Paulo: Companhia editora nacional, 1975.
- SCLIAR, Moacyr. **Manual da paixão solitária**. São Paulo, Companhia das letras, 2008.