



**CONFLITO, ANONIMATO E DESPERSONALIZAÇÃO: *HARMADA*, DE
JOÃO GILBERTO NOLL**



**CONFLICT, ANONYMITY AND DESPERSONALIZATION: *HARMADA*, BY
JOÃO GILBERTO NOLL**

MILENE GAYER GOULART

MAIRIM LINCK PIVA

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | AS AUTORAS
RECEBIDO EM 29/09/2020 • APROVADO EM 05/12/2020

Abstract

This paper aims to analyze the novel **Harmada**, by João Gilberto Noll, from the perspective of the imaginary theories, based on the researches of Gilbert Durand and Gaston Bachelard. Noll's novel features an unnamed protagonist, who, facing the anguish caused by the finity of time, wanders through different spaces in a transcendental search. During this path, in contact with symbolic images of the mirror and the clay, and through his craft as an actor, the character confronts and reinvents his own identity, seeking self-recognition. Along this journey, the character undergoes fall and ascension experiences, aggravated by the presence of antagonistic symbols of the Diurnal Order, proposed by Durand.

Resumo

Este artigo tem como objetivo analisar o romance **Harmada**, de João Gilberto Noll, sob a perspectiva das teorias do imaginário, partindo da pesquisa de Gilbert Durand e Gaston Bachelard. O romance de Noll apresenta

um protagonista inominado, que, diante da angústia causada pela finitude do tempo, vaga através de diferentes espaços em uma busca transcendental. Durante esse trajeto, em contato com as imagens simbólicas do espelho e do barro, e por meio do seu ofício de ator, a personagem confronta e reinventa a sua própria identidade, buscando um autorreconhecimento. No decorrer dessa jornada, o protagonista vivencia experiências de queda e ascensão, acentuadas pela presença dos símbolos antagônicos do Regime Diurno, proposto por Durand.

Entradas para indexação

KEYWORDS: João Gilberto Noll, Imaginary; **Harmada;** Identity.

PALAVRAS-CHAVE: João Gilberto Noll; Imaginário; **Harmada;** Identidade.

Texto integral

A literatura, sendo parte de um viés intelectual que privilegia as reflexões acerca do homem e do mundo, não se compromete a legitimar apenas a lógica da ciência e da razão. Ao invés disso, atua no setor da subjetividade, criando representações por meio de imagens que permitem alcançar novos sentidos contidos nas obras.

No texto literário, as imagens surgem como um mecanismo para alcançar novos significados, que não são passíveis apenas de uma leitura mais literal. O pesquisador Gilbert Durand desenvolveu uma extensa obra discutindo a forma como a imagem foi vista pela cultura ocidental ao longo dos séculos, produzindo, com as contribuições de outros autores, uma teoria do Imaginário. Durand, diferente de estudiosos anteriores, privilegia um estudo do imaginário que contempla uma visão antropológica, mais global, a qual apresenta contribuições de diferentes áreas do conhecimento, como a psicanálise, a fisiologia, a sociologia e a cultura. Isso resulta em uma teoria que não se limita apenas aos estudos do inconsciente ou dos fatores externos ao homem, privilegiando, na verdade, ambas as vertentes. De acordo com o autor:

O imaginário não é mais do que esse trajeto no qual a representação do objeto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito [...] e no qual as representações subjetivas se explicam pelas acomodações anteriores do sujeito ao meio objetivo. (DURAND, 1989, p. 30)

Deste modo, Durand consegue propor uma teoria que coloca o homem como ponto central, pois considera o trajeto antropológico, isto é, as trocas que existem no nível imaginário entre as pulsões subjetivas do sujeito e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social. Assim, através das relações entre o inconsciente do homem e sua experiência com o mundo, se forma o símbolo, capaz

de produzir novas representações subjetivas que explicitam os temores e anseios humanos.

O símbolo faz parte da mesma categoria do signo, embora não apresente uma relação biunívoca entre significado e significante como o signo linguístico. Por se tratar de uma abstração que relaciona algo real ou imaginário a uma ideia, não há como empregar uma relação direta entre significado e significante. O símbolo, então, com essa tarefa de, por meio de uma imagem, representar um sentido oculto, se caracteriza, segundo Lalande (apud DURAND, 1988, p. 14), como “qualquer signo concreto que evoca, através de uma relação natural, algo de ausente ou impossível de ser percebido.”

Em sua obra, Durand, considerando o conhecimento psicossocial, organiza os símbolos através de três estruturas (esquizomorfas, sintéticas e místicas), que coincidem com a classificação psicofisiológica feita pelos estudiosos da Escola de Leningrado relativas aos três reflexos dominantes: dominante postural, dominante digestiva e dominante copulativa. Com isso, Durand configura o trajeto antropológico, que abrange fatores externos e internos ao homem, partindo tanto de um ponto de vista social, quanto biológico. Através dessa classificação é possível também uma classificação mais abrangente, os chamados Regimes Diurno e Noturno.

Os símbolos se formam a partir de representações dos anseios e das pulsões humanas. O Regime Diurno, que se estrutura a partir de imagens antagônicas, se configurando, assim, com um caráter polêmico, se baseia na estrutura esquizomorfa e postural, logo, apresenta tendências que se aproximam das representações esquizofrênicas, bem como uma atenção à verticalização, privilegiando o esquema da queda e da ascensão. Com isso, esse regime se destaca por expressar uma inclinação pela distinção, pelos contrastes e pelas antíteses. Suas imagens expressam a antítese luz e trevas, queda e ascensão enquanto representam o temor em relação à finitude do tempo e um desejo transcendental humano. O Regime Noturno, por sua vez, equilibra esses temores através de um processo de eufemização das imagens, apresentando a possibilidade de valorização das imagens negativas deste regime.

Em relação à obra do escritor sul-rio-grandense João Gilberto Noll, conforme Teixeira (2000, p. 11), “um dos desafios mais claros que a ficção de Noll impõe [...] é o de acostumar-se com um estilo narrativo que se nega a enquadrar-se em moldes tradicionais”, isso porque, ainda segundo o pesquisador, a sensação de falta de lógica e de embaralhamento espaço-temporal são características marcantes na ficção de Noll. Essa sensação de falta de lógica é causada muitas vezes pela fragmentação temporal e pelos eventos pouco convencionais que ocorrem ao longo da narrativa. Por conta dessas características, o livro **Harmada** (1993), de João Gilberto Noll, pode ser melhor compreendido quando interpretado sob a ótica da teoria do Imaginário, em que eventos, que muitas vezes podem ser interpretados como aleatórios e imprevisíveis, adquirem um novo sentido quando analisados sobre esse viés teórico.

Noll apresenta uma escrita intimista, que se volta aos aspectos psicológicos das personagens. Em **Harmada**, através de uma narrativa em primeira pessoa, o autor apresenta a visão subjetiva do mundo do protagonista. Desde o início da narrativa, temos uma personagem sem nome, o que aponta para um problema de

identidade, de autorreconhecimento. Não há um propósito para essa personagem, ela apenas vaga de espaço em espaço, em uma insatisfação constante, sem encontrar um local que a contente, fazendo laços afetivos passageiros com outras personagens. Os sentimentos do protagonista transitam entre a insatisfação diante da passagem do tempo e a busca por uma ascensão pessoal, um autorreconhecimento. Esses conflitos são expressos através da estrutura da narrativa, do comportamento da personagem e das imagens presentes no Regime Diurno de Gilbert Durand.

Em **Harmada**, o anonimato e a despersonalização do protagonista são evidenciados pela frase inicial do romance: “Aqui ninguém me vê.” (NOLL, 2003, p. 7). A característica errante do protagonista é também marcada por uma inadequação social e a ausência de um passado. Sem nunca mencionar algum laço familiar, o ex-ator se casa com a personagem Jane apenas para cumprir uma convenção social. Buscando algum sentido para a própria vida, a personagem trabalha e divide uma casa com a esposa, se ocupando de uma rotina doméstica convencional. Depois, quando se vê incapaz de cumprir de forma plena todas as expectativas sociais, visto que é estéril, o protagonista é dispensado deste papel pela esposa, que logo o substitui por um acompanhante mais jovem. O acontecimento enfatiza o sentimento de inadequação da personagem e a dificuldade em criar laços afetivos legítimos, já que, após o ocorrido, volta a vagar sozinho e sem propósitos. Em dado momento, se vê acolhido no local menos provável: um asilo, o que lhe proporciona a oportunidade de fazer uso das palavras e exercer seu ofício de ator.

Na narrativa, o ato de representar é um fator importante, como ex-ator, o protagonista tem o teatro e a atuação como seus únicos amparos. Posteriormente, reconhece o talento também na personagem Cris, menina órfã que surge no asilo e toma o lugar de filha. Ambas as personagens estão constantemente em processo de representação, como se fossem capazes de subverter o real de acordo com suas vontades. A ficcionalização na narrativa é vista quase como uma necessidade para o protagonista, se constituindo como uma forma de ressignificar a realidade. O próprio narrador, ainda no início da narrativa, afirma: “tudo aquilo que faço é como se estivesse representando” (NOLL, 2003, p. 24). Depois, quando explicita o quanto o ato de encenar é constante, afirma para seu interlocutor: “Eu e você aqui sabe?, tudo isto que estou a te falar, não acredite em nada, é uma repelente mentira, eu não sou de confiança, não, não acredite em mim.” (NOLL, 2003, p. 24). Esse ato constante de atuar contribui para a despersonalização do protagonista, que, mesmo quando tem oportunidade de falar sobre seu passado, prefere ficcionalizar. Assim, o romance apresenta um narrador sem passado, sem nome, sem origens, vindo de um país fictício cuja capital se chama Harmada.

Uma das características mais distintas da narrativa é a fragmentação temporal, que é indicada pela mudança abrupta de espaço. Assim, a narrativa se movimenta através de diferentes espaços e tempos, construindo um fluxo narrativo inconstante, em que a sequência discursiva é diversas vezes interrompida. Com isso, para o leitor, o tempo cronológico se torna incerto, sendo difícil dizer de forma precisa em quanto tempo decorrem as ações ou a idade exata da personagem. O efeito caótico produzido por essa fragmentação temporal reflete o estado do protagonista, que está imerso em um universo conturbado, pouco coerente. Assim, pode-se dizer que o efeito da linguagem fragmentada remete à condição existencial da personagem.

O romance tem como título a cidade fictícia **Harmada**, local em que o protagonista passou grande parte da sua vida e a qual deseja retornar. Por meio de uma narrativa fragmentada, o narrador transita em diferentes espaços, enquanto o gosto pela arte, expressa pelo teatro e a criação de histórias, serve como único conforto. Na primeira ação do romance, a personagem principal encontra um garoto com a perna machucada. Após cuspir na ferida do menino, a personagem afirma “É você curar com o que lhe vai por dentro.” (NOLL, 2003, p. 8). Assim, em concordância com essa metáfora, a narrativa se constrói. O protagonista parte em uma jornada com diferentes eventos, vista sob uma ótica subjetiva própria, como forma de uma cura interior. Não há uma fronteira entre o imaginário, o onírico e os acontecimentos e ações representados na narrativa. A própria personalidade do protagonista, voltada para a encenação, corrobora com este aspecto, assim como sua condição de personagem autodiegética, que se mostra parcial quanto ao que narra.

As representações imagéticas na narrativa se manifestam em grande parte através dos símbolos presentes em episódios vivenciados ou imaginados pelo protagonista. A imaginação manifestada através de devaneios é uma componente comum no romance, o ato de rememorar se funde ao de imaginar, impossibilitando uma distinção. O devaneio, nesse sentido, serve não como uma negação da realidade, mas como uma tentativa do inconsciente de compreensão e superação da realidade. Para Bachelard (1988), o devaneio está diretamente ligado à imaginação criadora, pois cria uma espécie de ponte entre o mundo real e o imaginado, de forma que o devaneio assimila o real.

A presença desses devaneios no romance também se relaciona com a primeira estrutura esquizomorfa de Durand, que aponta para um afastamento da realidade:

Esse recuo torna-se então “perda de contato com a realidade”, “déficit pragmático”, “perda da função do real” (...) esta distância posta entre o doente e o mundo, cria bem esta atitude de representação a que chamamos “visão monárquica”, e o psiquiatra, por sua vez, pode falar a propósito da atitude do seu doente de “torre de marfim”, uma vez que este se afasta completamente do mundo para olhar de cima, como um aristocrata (...) (DURAND, 1989, p. 128)

Diversas vezes durante o romance é perceptível o distanciamento emocional do protagonista, de modo que ele percebe o mundo com um olhar distante, racionalizado. Na narrativa, essa atitude distante fica clara, por exemplo, com a reação fria do protagonista em relação à morte do amigo Lucas: “e eu, querendo poupar a idade avançada dos habitantes desse asilo, sem tempo a perder comecei a puxar sozinho o corpo de Lucas pelas ruas porque sabia, é claro, que o país anda a sofrer a paralisação dos combustíveis” (NOLL, 2003, p. 42 - 43). Há também um trecho específico em que o narrador comenta a forma como observa os outros: “ao observar uma desgraça humana, eu não conseguia conter dentro de mim um imediato e perturbador arroubo de exultação, uma convicção desenfreada de que a vítima preferira o sacrifício, que pelo menos de alguma forma fizera por merecê-lo.”

(NOLL, 2003, p. 44). A forma como o protagonista observa os outros corresponde ao olhar de cima, como aristocrata, a que Durand se refere, que assiste aos outros debaterem-se.

Conforme Durand (1989), uma das características do símbolo é a sua redundância, ou seja, é através da repetição que o símbolo ultrapassa a sua inadequação fundamental, funcionando como uma espiral, que a cada repetição centraliza seu foco. Assim, algumas imagens são constantes durante toda a narrativa, como a água, seja através da metáfora do rio ou da presença da chuva, os espelhos e o barro.

A imagem do barro aparece em três passagens da narrativa e apresenta um forte valor simbólico. A terra e o barro, na narrativa, remetem aos mitos do surgimento do homem. Em diversas culturas, a criação do homem está vinculada à terra ou à argila. A mitologia grega aponta Prometeu como o criador dos homens, moldando-os com argila e água à imagem dos deuses. Entre os sumérios, prevalece a tradição do surgimento do homem através da argila amassada com sangue divino. Já entre os hebreus, de acordo com a tradição bíblica, Deus fez o homem do pó da terra, chamando-o Adão. Assim, em hebraico, o termo “homem” traduz-se por “adam” de “adamá”, que significa “terra”. (TAVARES, 1978). Desse modo, na narrativa, o contato da personagem com a terra ou o barro assume um significado simbólico de renascimento e recriação.

A primeira passagem que apresenta a imagem do barro é quando, em uma floresta, deitado sobre a lama, a personagem inicia a narrativa: “Aqui ninguém me vê. E eu posso enfim me deitar na terra. Aproveitar a terra que virou lama depois do temporal.” (NOLL, 2003, p. 7). Ao iniciar a narrativa com a presença dessa imagem, é explicitada a necessidade de reinvenção do protagonista, o desejo de retorno ao barro como forma de reinvenção de si. Com isso, subentende-se que o início da narrativa é também o início de um novo ciclo para o protagonista, uma vez que a cada vez que ele entra em contato com esse elemento, de alguma forma, se recria. Isso é evidenciado também pelo advérbio “aqui”, que, na frase, pressupõe a existência de um lugar e momento anteriores a este e pela conjunção “enfim”, que explicita o anseio por deitar-se na terra e vivenciar essa espécie de ritual.

A segunda passagem com a presença da imagem do barro ocorre momentos antes da personagem decidir ir até o asilo, marcando um momento de mudança, visto que o asilo é o local em que o protagonista passa a viver por muitos anos:

Me ajoelho no barro, me deito nele de bruços, o lado esquerdo da minha cara chafurda. Depois me viro de barriga para cima. Abro a camisa de um golpe, arrancando os botões. Com supremos golpes de força rasgo o que resta da camisa, a calça. Há uma lua, eu vejo. Agora me levanto, sei para onde ir. (NOLL, 2003, p. 36)

A urgência em entrar em contato com o elemento sugere a necessidade de utilizá-lo como uma solução, superando os conflitos através da reinvenção de si. Alvarez e Encarnacion, em seu **Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos** (2013), destaca que a terra, componente presente no barro, simboliza a mãe acolhedora, sendo receptáculo de tudo o que existe. Além

disso, as imagens de matéria terrestre são descritas como estáveis, constantes e tranquilas, tendo como característica a resistência. Já a água, elemento também presente no barro, de acordo com Durand (1989), é de natureza ambivalente, sendo uma matéria que irradia pureza e, portanto, capaz de desempenhar um papel purificador. Logo, a junção dos dois elementos remete a um processo de reinvenção e renovação do ser, a terra agindo como elemento de acolhimento e estabilidade enquanto a água atua como purificadora, proporcionando uma renovação.

No final do romance, a imagem do barro surge novamente na voz da personagem Bruce, amigo do protagonista, que no passado presenciou uma espécie de ritual da personagem principal: “E lá você tirou a roupa e começou a passar lama pelo rosto, pelo corpo todo, e começou a dançar uma dança endemoninhada, aquele homem cheio de barro, lama e lodo a dançar pelado à luz da lua.” (NOLL, 2003, p. 89). O episódio vivenciado se torna tão significativo que, após o ocorrido, o protagonista decide partir e não é visto por Bruce por vinte anos. Com isso, novamente o elemento do barro, associado aos mitos da criação do homem, faz alusão a uma espécie de gênese, um renascimento para a personagem, que a impele a iniciar um novo ciclo. Assim, percebe-se que a imagem do barro acompanha uma espécie de ritual de passagem para a personagem, uma vez que marca mudanças de vida significativas, apontando para uma necessidade de reinvenção e purificação espiritual como forma de se preparar para traçar novos rumos.

Outro símbolo constante na narrativa é o espelho. Diversas vezes a personagem se encara no espelho como um ato de autorreconhecimento. Durand (1989) aponta o espelho como processo de redobramento das imagens do eu, sendo então o símbolo do duplicado da consciência. Desse modo, a presença do espelho explicita a crise de identidade do protagonista, seus conflitos internos e dificuldade de reconhecimento. É notável como em cada mudança de fase na vida, a personagem principal se encara no espelho, como se buscasse uma conexão entre sua identidade e suas novas ações e os rumos que sua vida toma.

Na primeira vez em que o protagonista olha seu reflexo no espelho, a questão da identidade é explicitada por meio da descrição física, um homem com cabelo e barba por fazer, roupas puídas e os dentes estragados, o que reflete a condição decadente da personagem. Essa constatação o faz procurar, quando adquire poder econômico, um tratamento dentário e roupas novas, na esperança de que, através da mudança na aparência física, consiga transformar sua identidade. De acordo com Bachelard (1997, p. 23), “Ao ser diante do espelho pode-se sempre fazer a dupla pergunta: para quem estás te mirando? Contra quem estás te mirando? Tomas consciência de tua beleza ou de tua força?” Assim, as passagens da narrativa com a presença da imagem do espelho apontam para um momento de confronto individual. Esse processo fica evidente na seguinte passagem, em que o protagonista decide deixar a casa que dividia com Jane, sua esposa:

Antes de sair me olhei uma última vez no espelho do banheiro. Eu suava muito no pescoço e no peito. Uma gota de suor pendurada no lóbulo da orelha, como um brinco. Eu era um homem por assim dizer sem nada que pudesse ofuscar (...) Eu via em mim naquela hora um homem sóbrio [...] Eu era aquele homem no espelho, eu

era quase um outro, alguém que eu não tivera ainda a chance de conhecer. (NOLL, 2003, p. 34)

Com a passagem, é possível perceber como o ato de olhar a si mesmo se relaciona com os conflitos de identidade do protagonista. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant afirmam (1991, p. 393) que um espelho pode refletir “a verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência”. Assim, é possível pensar que, ao olhar seu reflexo no espelho, a personagem é capaz de acessar de forma mais direta sua própria consciência, tendo alcance a uma nova verdade sobre si e, então, se descobrindo. Essa crise do sujeito e os questionamentos sobre si ficam evidentes no trecho “eu era quase um outro, alguém que eu não tivera ainda a chance de conhecer”.

Outro momento importante marcado pela presença do espelho ocorre no camarim dos palcos de Harmada, em que tanto o protagonista quanto seu amigo Bruce e Cris se encaram diante do espelho do camarim:

E agora somos nós dois que nos olhamos pelo espelho. Cris abre a porta do camarim. Avança, bate a porta. Agora é também ela com seu olhar no espelho (...) Eu não passava de um bobo, isso sim, um velho bobo [...] eu deveria fazer as malas, ir para um refúgio na ponta do rochedo, ter como êxtase apenas o mar (...) e tanto fiquei no camarim sentado a revolver meus pensamentos, que quando dei por mim vi que Bruce e Cris não se achavam por perto – só eu no espelho. (NOLL, 2003, p. 57)

Nessa passagem, há um momento de autorreconhecimento mútuo entre as três personagens. Nesse caso, pode-se pensar no valor simbólico desse confronto de identidade dentro do espaço teatral, local em que as personagens suspendem temporariamente suas identidades para assumirem uma nova. De forma significativa, o protagonista, por fim, se encontra sozinho em frente ao espelho, o que aponta para a sua dificuldade na construção da identidade.

A água é outro elemento muito recorrente na narrativa. Os espaços chuvosos e a presença da imagem do rio são constantes. Ainda no início da narrativa, há um episódio em que a personagem entra em um rio durante a noite. Ao longo da história da literatura, o ambiente noturno é conhecido por gerar ambiguidades. Novalis (apud DURAND, 1989, p. 152) percebe a noite como símbolo do inconsciente. O próprio Dante Alighieri, na **Divina Comédia**, começa sua trajetória durante a noite, em uma selva escura, gerando metáforas relacionadas ao sonho e ao inconsciente. Em **Harmada**, há o mesmo recurso, o narrador, durante o episódio no rio, declara: “aquilo tudo provavelmente nem existisse, era quem sabe uma secreção mental oriunda sei lá de que estranhadas motivações” (NOLL, 2003, p. 15). Com isso, é possível pensar que o episódio ocorre em uma atmosfera onírica, de modo que pode ser melhor interpretado através do viés simbólico. Na passagem mencionada, o protagonista encontra um homem manco, que, durante a noite, na saída de um bar, o guia através de uma floresta, até chegar a um rio.

Há uma tradição de personagens com deficiência física, principalmente a cegueira, que possuem alta sabedoria e servem como espécie de guias. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1991), a deformidade física é um signo de mistério, podendo introduzir a um conhecimento mais profundo sobre a vida. Essas características tornam possível relacionar essas personagens a espécies de guias, possuidoras de alguma sabedoria incomum. Em **Harmada**, nota-se três vezes a aparição de personagens com essa função, sendo a personagem do homem manco a primeira a aparecer, seguida por um rapaz deficiente visual e um menino surdo, ao fim do romance. Em todas as vezes, a personagem que atua como guia conduz o protagonista a um novo e significativo espaço. Em relação ao episódio ocorrido no rio, o homem manco leva o protagonista ao rio e o convida a banhar-se, um importante ato simbólico durante a narrativa:

Ao entrar no rio sabia que estava ali um banho de verdade, a água poderia ser chamada de fria, era um fato, pois uma correnteza não se deixa absorver pelo calor do sol, a correnteza em movimento contínuo orgulhoso de si não dera trégua para o aparentemente imbatível sol daquele dia (NOLL, 2003, p. 13)

Na discussão acerca do Regime Diurno, Gilbert Durand relaciona a água, em especial a água noturna, com o tempo. Assim, o ato de entrar no rio, em especial com uma correnteza contínua, remete à impotência do homem diante do tempo. Conforme Durand (1989, p. 69), “a água que escorre é amargo convite à viagem sem retorno: nunca nos banhamos duas vezes no mesmo rio e os cursos de água não voltam à nascente [...]. A água é epifania da desgraça do tempo.” Há ainda na narrativa a relação da água junto à lua. Nesse sentido, ambas remetem ao tempo. Por conta das suas fases, a lua atua como o astro que, assim como os homens, é sensível ao tempo (DURAND, 1989). Com isso, a narrativa aborda um dos maiores conflitos humanos: o temor e a impotência em relação à passagem do tempo e a morte.

Após sair do rio, a personagem conhece Amanda e sua filha Cris. Depois de algumas semanas, com a partida de Amanda, o protagonista foge do hotel em que estava hospedado. Sentado no chão, relembra um episódio da infância, um formigueiro sendo rondado por uma cobra, enquanto tentava intervir com um pedaço de pau: “vi em estampas da minha infância, com um pedaço de pau na mão, escarafunchando na terra, tendo ao lado um formigueiro medonhamente grande [...] e vi uma cobra serpentando o formigueiro” (NOLL, 2003, p. 24). De acordo com Durand (1989), os símbolos constituídos pelas figuras de animais são chamados de teriomorfos e representam o caos, em especial quando se trata dos animais rastejantes. A imagem do formigueiro é uma das manifestações primitivas da efervescência, da agitação, tomando um sentido pejorativo.

Já a serpente é um símbolo com múltiplas significações, de acordo com Durand (1989), a serpente é um símbolo de transformação temporal, sendo este sentido proveniente das características do réptil, animal capaz de mudar de pele ainda que permaneça o mesmo. Essa característica faz com que a serpente seja representada como um animal mágico, imagem de transformação, que possui os segredos da morte e do tempo por conta de sua capacidade regenerativa. Ainda,

Bachelard relaciona essa propriedade regenerativa da serpente ao esquema do *ouroboros*, representado pela serpente devorando a própria cauda. O *ouroboros* (DURAND, 1989, p. 218) “aparece assim como grande símbolo da totalização dos contrários, do ritmo perpétuo das fases alternadamente negativas e positivas do devir cósmico”, o que possibilita relacionar o símbolo aos ciclos da vida, dando ideia de continuidade e modificação, ainda que, por fim, aponte ao eterno retorno.

A trama em **Harmada** nos apresenta uma personagem em trânsito, experienciando mudanças de vida à medida que se desloca por novos lugares. Entre as diferentes fases da vida, um casamento fracassado, anos em um asilo, uma nova carreira como ator, o protagonista vivencia as transformações do tempo, experimentando ciclos de fases positivas e negativas ao longo da trajetória. Nesse sentido, o símbolo da serpente aponta para uma nova transformação na vida da personagem, sinalizando o fim de um ciclo e o início de outro. O significado do símbolo da serpente se faz presente em toda obra, uma vez que os ciclos positivos e negativos são constantes e a busca pessoal da personagem, seja por completude ou felicidade, não pode ser completamente alcançada.

A angústia diante da mudança causa uma sensação de agitação e caos no protagonista, que são materializadas pelo terremoto que acontece em seguida:

E a terra ao redor de mim, a terra como eu nunca imaginara antes tremeu [...] e deu para perceber que alguma coisa no alto ia despencar em cima da minha cabeça, e depois disso não me perguntem mais nada, por que de nada adiantaria mentir que vi. (NOLL, 2003, p. 25)

O terremoto, sendo um fenômeno capaz de transformar grandes proporções de terra, remete tanto ao caos quanto à mudança. Os elementos caóticos funcionam como uma metáfora para o simbolismo da queda. O momento do terremoto, as pedras despencando e o desmaio são experiências de queda, que levam a personagem a um novo estágio de degradação e angústia. Quando acorda, o protagonista está ferido, o ambiente em volta é caótico, fervilhante, as crianças se agitam em volta e um sol forte queima. Em relação ao arquétipo da queda, Durand (1989, p. 80) afirma:

A queda está, de resto, ligada, como nota Bachelard, à rapidez de movimento [...] poderá ser que seja a experiência dolorosa fundamental e que constitua para a consciência a componente dinâmica de qualquer representação do movimento e da temporalidade. A queda resume e condensa os temíveis aspectos do tempo, dá-nos a conhecer o tempo que fulmina.

Nesse sentido, o esquema da queda se associa à noção de transformação temporal, visto que, por conta do seu caráter dinâmico, remete ao movimento e à temporalidade. O arquétipo da queda ainda se relaciona ao temor diante da

passagem do tempo, de forma que a experiência da queda parece despertar, na personagem, maior apreensão em relação às mudanças e a implacabilidade do tempo. Esta angústia diante do tempo, naturalmente, impulsiona o desejo por mudança no protagonista.

Assim que acorda após o terremoto, a personagem conhece um rapaz com deficiência visual:

Um olho vazando remela me olha sorrateiro atrás de uma árvore. [...] mas agora percebo não se tratar exatamente de remela, aquele olho está supurado, secreções sérias aumentam pelos cantos, e de repente aparece o outro olho, são dois olhos doentes a me olhar, pertencem a um rapaz, agora vejo, um rapaz que, como eu, sorve uma sopa. (NOLL, 2003, p. 27)

Essa personagem atua, assim como o homem manco, como uma espécie de guia para o protagonista. A deficiência visual da personagem, levando em conta seu valor simbólico e mítico, sugere uma maior sabedoria. De acordo com Durand (1989), a cegueira está ligada a uma vidência mágica, de modo que a perda da visão comum pode ser uma forma de reforçar uma segunda visão. Na mitologia greco-romana, há o sábio Tirésias que, punido por Hera, é condenado à escuridão da cegueira. Zeus, no entanto, compensa sua perda de visão dando-lhe a sabedoria e a capacidade de prever o futuro. Nesse mito, Tirésias perde a capacidade de ver o mundo material, mas adquire uma nova visão, sendo capaz de prever o futuro, o que possibilita que a personagem se torne um profeta e uma espécie de guia.

Essa sabedoria relacionada à cegueira, na narrativa de **Harmada**, é evidenciada pelo próprio protagonista que, em uma digressão, lembra de ter atuado como uma personagem cega e, então, declara: “Não quero dizer que sim nem não, mas desconfio que os cegos foram feitos para servirem de mão de obra pioneira no campo desta outra visão, a que se liberta enfim das formas.” (NOLL, 2003, p. 65). Com isso, é possível, no romance, associar o rapaz, que aos poucos perde a visão, a uma espécie de mediador para o protagonista. O rapaz, buscando tratar os ferimentos do protagonista, o leva até o Templo da Mansidão, igreja que trata os enfermos. Nesse local, a personagem se identifica com a fala de um homem durante um sermão:

O trabalho remove a decadência que espreita. Sem o trabalho somos répteis a rastejar insanos no sentido contrário do tempo. Sem o trabalho os minutos nos encarceram [...] pensei se aquele sermão não seria especialmente para nós dois. (NOLL, 2003, p. 28)

A fala do homem no sermão explicita os receios do protagonista e apresenta o trabalho como uma solução. Dessa forma, contrário às imagens de queda, o encontro religioso toma um sentido de ascensão, trazendo imagens que remetem à transcendência, como a cor azul e o arco-íris: “Na saída do encontro religioso, a

planície em volta recebia uma pancada de chuva, mas lá no horizonte o céu era azul, e à direita, de onde as nuvens pareciam vir, desenhava-se um pálido arco-íris” (NOLL, 2003, p. 28). Durand (1989) aponta o arco-íris como símbolo da transcendência e associa o azul e as cores pálidas à pureza. Em relação ao arco-íris, o fenômeno ocorre quando a luz do sol ilumina a umidade suspensa do ar, após a chuva, desviando os raios solares que se decompõem nas sete cores. Assim, o fenômeno ocorre por conta da união dos elementos luz e água, ambos símbolos positivos e ligados à purificação e ascensão.

Além disso, ainda relacionado ao arco-íris, “uma interpretação religiosa deste signo concebe a existência do arco multicolorido enquanto um diálogo entre o Céu e a Terra, uma vez que sua dimensão serve como ponte para emergir uma mensagem divina.” (MULLER, 2015) De forma semelhante, na mitologia grega, o fenômeno também faz alusão a uma mensagem divina, uma vez que o arco é o meio pelo qual a deusa Íris transmite aos homens as mensagens de Zeus. Portanto, o símbolo do arco-íris pode ser interpretado também como uma espécie de mensageiro benéfico.

Momentos após sair do encontro religioso e ver o arco-íris, a vida do protagonista toma um rumo diferente quando encontra um anúncio de emprego: “E veio voando a toda, até chocar-se nas minhas pernas, uma folha de jornal. Era uma página com anúncios de empregos.” (NOLL, 2003, p. 29). A personagem, então, inicia uma nova fase da vida, começa a trabalhar em um escritório, onde conhece Jane. Sobrinha do patrão do protagonista, Jane aparece como a peça que se supunha faltar na vida do narrador personagem. De forma distante e apenas convencional, o protagonista reflete: “Sou um homem, ela uma mulher, um minuto de meditação, estalando os dedos fatigados. Por que enfim não caso?” (NOLL, 2003, p. 30). A tentativa de se adequar aos padrões e encontrar algum sentido existencial falha quando o protagonista se descobre incapaz de gerar filhos, sendo então abandonado pela esposa. Nota-se ainda, a forma racionalizada e distante, remetendo à estrutura esquizomorfa do Regime Diurno, com que a personagem descreve e se relaciona com Jane, percebendo a esposa apenas como uma tentativa de encontrar algum significado existencial, preencher o espaço temporal como sugerido no sermão.

O próximo local em que o protagonista transita é um asilo. O local em si remete a um certo anonimato, as camas numeradas, as personagens abandonadas por suas famílias. É nesse espaço que o protagonista conhece Lucas, mais uma das personagens peculiares de Noll. Assim como o protagonista, Lucas apresenta um distanciamento emocional em relação a algumas de suas atitudes, uma inconstância gerada por uma crise existencial. Quando mais novo, sem saber explicar o porquê, Lucas atropelou um garoto que tentava lustrar o vidro do seu carro. Assim, o asilo apresenta-se como um espaço de degenerados ou excluídos.

Entretanto, é dentro do asilo que o ex-ator passa a tomar certo controle em relação a sua vida. Embora ainda viva com poucos propósitos, o narrador personagem passa a ver no asilo um palco para suas performances e é através da palavra que ele reinventa suas histórias e ganha prestígio entre os outros albergados. De acordo com Durand (1989, p. 109), “a palavra dada, antes de tomar uma acepção moral de fidelidade, possui uma acepção lógica mais geral de identidade”. Assim, há forte ligação entre a linguagem e a identidade, sendo através de suas narrativas, muitas vezes ficcionais, que o protagonista se reinventa, buscando então uma nova identidade entre os albergados. É importante reforçar a forma como a identidade se

constrói a partir de uma narrativa de vida e através das relações com o outro. Logo, é por meio da interação com sua plateia que o protagonista busca um autorreconhecimento, ainda que falho, visto que sua narrativa parte também do seu desejo pela ficcionalização.

Gilbert Durand (1989) também declara que a palavra é homóloga da potência e, em muitas culturas, isomorfa da luz e da soberania do alto. Nos cinco primeiros versículos do Evangelho platônico de S. João, a palavra é associada à luz. Durand ainda explicita que, assim como a luz, a palavra é uma hipóstase simbólica da onipotência. Na narrativa, a palavra está de fato associada ao sentimento de elevação e garante benefícios a quem a propaga. Com as performances, o protagonista passa a conquistar um espaço privilegiado dentro do asilo, recebendo maior atenção. Além disso, o protagonista, por possuir o poder da palavra, frente a sua plateia, se mostra onipotente em relação à história que conta, sendo livre para tecer a narrativa que quiser. Assim, se torna uma espécie de “deus” entre os albergados: “certos albergados, é claro, me endeusavam um pouco.” (NOLL, 2003, p. 41).

Em relação ao isomorfismo da luz e da palavra, a diretora da instituição, em dado momento, fala à personagem principal: “com você os albergados reabilitaram um pouco da latência humana, com as tuas histórias muitos deles já não querem mais rolar como uma pedra, querem é participar desse esforço titânico que faz pulsar a duração das coisas.” (NOLL, 2003, p. 40). Nesse trecho é possível perceber o efeito de iluminação que a palavra causa naqueles que a escutam. Quando se percebe as imagens de queda e trevas como um constante lembrete da degradação e da implacabilidade do tempo, as imagens de luz e elevação tomam sentido antitético, como forma de suavizar a angústia humana diante do tempo.

Apesar de ter gerado contentamento ao protagonista, as narrativas ganham fim com a morte da personagem Lucas. Incapaz de sofrer pela morte do amigo, a personagem principal, após uma narrativa que emocionou os outros albergados, declara o que antes já havia percebido: “eu sou um homem mau” (NOLL, 2003, p. 45). Com isso, a personagem dá fim a sua tarefa de ator no asilo.

Ainda em relação à palavra e à linguagem, há a personagem Cris que, assim como o protagonista, sente uma necessidade inquietante de falar. Cris é a filha de catorze anos da personagem Amanda, a antiga atriz e amante do protagonista. Quando um terremoto provoca a morte de Amanda, Cris aparece na instituição por representar perigo a si mesma. Vagando pelas ruas, a menina sente necessidade de falar, vê na representação uma forma de fuga: “Quando eu andava pelas ruas depois da morte da minha mãe [...] às vezes eu fazia que estava representando [...] inventava falas que não chegavam propriamente aos lábios, tudo para que não me notassem ali, representando” (NOLL, 2003, p. 51).

Tanto para o protagonista quanto para Cris, a relação com a palavra é ambígua. A palavra, como já citado, carrega um sentido de luz e se relaciona com a identidade do sujeito. Assim, dá ao narrador, por algum tempo, sentido a sua existência, além de servir como espécie de fuga de si. No entanto, a linguagem, por ser performada, não cumpre seu papel como instrumento de identidade. Cria, na verdade, uma barreira entre as personagens e suas crises pessoais. A atuação e as histórias inventadas são formas de fuga de suas próprias condições. Após fugir do asilo, Cris e o protagonista encontram Bruce, antigo amigo da personagem principal

e solidificam carreiras de atores. Assim, ambos, quando entram para o teatro, conquistam papéis além dos palcos, Cris assumindo o papel de filha e o protagonista de pai. Dessa forma, ambos reinventam suas próprias narrativas de vida. A palavra, na narrativa, também se consolida através do teatro, sendo o teatro uma arte que utiliza, dentre várias linguagens, a linguagem verbal. Nesse sentido, enquanto espaço, o teatro toma um lugar importante na narrativa, sendo o local em que a personagem pode focalizar seu desejo pela representação.

O teatro também serve para introduzir uma narrativa que, de certo modo, remete à narrativa de **Harmada**. Assim, o primeiro espetáculo apresentando Cris ao público se relaciona com os conflitos vivenciados pelo protagonista. Nele, uma mulher sofre por estar sob a condição da eternidade: “ela não se cobria de luto no corpo e na alma pela morte de alguém, pela finitude de um ser, não: o seu luto ao contrário expressava a tristeza pela dura, pela descomunal herança da eternidade.” (NOLL, 2003, p. 58). A angústia da personagem no monólogo não está na finitude do tempo, mas sim na sua condição de ser eterna, o que contrasta com o desejo de eternidade próprio do Regime Diurno, que busca vencer Cronos. O protagonista, embora sinta a angústia de ver seu tempo se esvaír, parece sofrer também com a dificuldade em preencher esse tempo, vagando em fragmentos de narrativa enquanto tenta encontrar algum sentido em sua vida banal.

A primeira aparição de Cris no teatro também conta com uma fala que remete à simbologia das águas e do rio: “(...) Cris arqueja sua fala, às vezes um soluço, diz que não aguenta mais viver em estado emergencial, o que ela quer agora é entrar no rio, talvez morrer, nem sabe, mas entrar no rio, isto é o que importa (...) porque agora ela vai tentar apenas ser do rio” (NOLL, 2003, p. 62). Novamente a figura do rio remete à passagem do tempo, explicitando a forma como os cursos da água não voltam à nascente. Portanto, “ser do rio” e “entrar no rio” podem ser lidas como metáforas para a mudança, para a busca por algum significado existencial. Ainda que a passagem do tempo, de certa forma, remeta à morte, quando dita pela personagem eterna que Cris interpreta, o significado pode apontar para uma busca por um sentido pessoal, uma ascensão, uma fuga do tédio e a busca por algo que dê sentido à existência.

Pensando nos espaços em que o narrador transita, é possível perceber que a narrativa de **Harmada** se constrói por fragmentos de tentativas fracassadas do protagonista por uma espécie de ascensão. O protagonista se desloca sem nome, tentando unir partes de uma narrativa de vida em busca de alguma coerência. De acordo com Durand (1989, p. 90) “a ascensão é, bem, assim a viagem em si, a viagem imaginária com que sonha a nostalgia inata da verticalidade pura, do desejo de evasão para o lugar hiper, ou ultra celeste”. Assim, a busca da personagem por algo ainda sem nome pode ser interpretada como esse desejo de evasão para outro lugar, seja o rio metaforizado por Cris ou apenas a busca de um sentido, uma compreensão maior de si e do mundo.

Ao fim da narrativa, o caráter errante da personagem principal é também evidenciado pela personagem Bruce que, no passado, seguiu o amigo e descobriu que ele passava horas caminhando sem nenhum destino: “você aí resolveu me seguir para ver aonde é que eu ia, e acabou descobrindo que eu não ia a lugar nenhum, que eu só sabia caminhar a esmo pelas ruas o dia inteiro.” (NOLL, 2003, p. 88). A passagem marca tanto o caráter errante do protagonista quanto o início de uma

trajetória pessoal. O momento a que o narrador se refere é anterior ao início da narrativa, ocorrendo em paralelo com o ritual junto ao barro, destacando um momento de iniciação a uma jornada pessoal construída através da narrativa de **Harmada**.

Marcando o início da busca do protagonista, ainda no início do romance, ele declara que as imagens imperfeitas do manco junto ao rio “sabotavam de alguma forma uma certa, como dizer, placidez, isto, placidez que eu vinha procurando nos últimos meses.” (NOLL, 2003, p.15). Esse discurso em início de narrativa evidencia a inquietação que a personagem já começava a sentir.

Depois, quando enfim começa a produzir apresentações no asilo, a personagem sente que a atuação se torna significativa, diminuindo a mesmice da vida e, com isso, pode-se intuir que a representação promovia o sentimento de placidez antes buscado. No entanto, após alguns anos, a personagem se vê como um charlatão e abandona o ofício de ator, deixando o asilo.

Por último, como mais uma tentativa de ascensão pessoal, a personagem se realiza financeiramente através da atuação nos palcos de **Harmada**. Com o dinheiro adquirido, compra novas roupas e inicia uma restauração nos dentes com a ilusão de que a nova posição social e aparência física possam transformá-lo em um novo homem e preencher a lacuna existencial. Porém, por fim, se encontra novamente insatisfeito: “me dá saudades do asilo onde eu não precisava fazer nada disso, nem ir a dentistas, nem experimentar roupas.” (NOLL, 2003, p. 63). Com essas tentativas falhas, pode-se compreender que a busca por ascensão empreendida ao longo da narrativa vai além do poder social ou econômico, sendo também uma busca utópica, cuja satisfação se desvaida quando o objetivo é alcançado.

O romance de Noll, quando comparado ao modelo de romance tradicional, se caracteriza por ser (SOBREIRA, 2010, p. 48 apud NEVIANI, 2012, p. 53) “instável e descontínuo, composto por uma colagem de fragmentos desiguais, que não satisfaz às expectativas do leitor”. A narrativa de Noll, por constantemente quebrar as expectativas de ordem temporal, espacial e até temática, se afasta do modelo de romance tradicional, composto por um tempo cronológico estável, uma a jornada de superação do herói e um momento de clímax e desenlace evidentes. No entanto, enquanto obra contemporânea e intimista, **Harmada** consegue expressar de forma eficaz, através de sua estrutura, linguagem e símbolos, as crises do sujeito fragmentado. Ao final da narrativa, de forma mais otimista, é possível notar como os símbolos de ascensão se sobressaem em relação aos símbolos de degradação do tempo.

Como visto, uma característica marcante de **Harmada** é a presença constante do símbolo da água revelada através do ambiente chuvoso, bem como a presença dos espelhos apontando para a identidade do sujeito e os terremotos. No fim do romance, após a partida de Cris para viver com o novo namorado e após enfrentar um temporal, a personagem principal dialoga com Bruce: “A chuva parou – disse Bruce. - E nunca mais se ouviu falar em tremor de terra neste país – disse eu.” (NOLL, 2003, p. 88). Esse momento da narrativa marca uma nova mudança na vida do protagonista, que decide enfim morar sozinho.

A mudança de casa é marcada pela nova paisagem vista através da janela: “Lá em frente, ultrapassando o convento, a montanha já verdejava sob o sol. (...) A montanha, lá no fundo, verdejava sob o sol” (NOLL, 2003, p. 99). Durand aponta o

simbolismo da montanha como semelhante ao da escada, significando elevação e a “ruptura de nível que torna possível a passagem de um modo de ser a outro” (1989, p. 90). Assim, a presença da montanha, assim como a ausência da chuva e o prevalecimento do sol, apresenta uma visão otimista do fim da narrativa, evidenciando um sentido de elevação do protagonista e apontando a mudança em sua vida.

Como um último signo de elevação, há a aparição de um menino surdo na nova casa. Assim que o conhece, apesar da dificuldade comunicativa, o protagonista conta, através de gestos, a história da fundação da cidade de Harmada. Chevalier e Gheerbrant (1991) associam o símbolo da criança à inocência e à pureza, além de relacioná-lo à conquista da paz interior. Assim como as personagens anteriores, o homem manco e o rapaz com deficiência auditiva, o menino atua como um guia para o protagonista, levando-o até seu destino final na narrativa.

Ao fim da narrativa, o menino conduz a personagem principal até o centro histórico da cidade, o protagonista toca a campainha e a porta é aberta por um homem cujo nome é Pedro Harmada, o fundador da cidade. Assim, o protagonista, que durante toda narrativa tem a linguagem como aliada, fica sem palavras: “Da boca não me saía palavra. Eu parecia ter me contaminado pelo silêncio do garoto.” (NOLL, 2003, p. 101). E, sem palavras, a narrativa toma seu fim. Nota-se que a narrativa se estrutura como pequenos recortes de momentos de degradação e caos seguidos por eventos de elevação, em uma busca improvável humana por algo de elevado, seja um estado de felicidade plena, um conhecimento superior ou uma sensação de transcendência.

Harmada, portanto, foge de uma narrativa convencional. O romance se caracteriza por ser capaz de expressar, por diferentes meios, os conflitos do protagonista. A narrativa fragmentada, os deslocamentos espaciais e temporais, o valor simbólico dos eventos de queda e ascensão, tudo contribui para explicitar o estado psicológico do protagonista, que busca um propósito de vida, algo que o faça transcender. Nesse sentido, com a narrativa pouco convencional de Noll, não há uma estrutura narrativa com uma situação inicial, modificada por um conflito. A personagem se encontra em conflito interno desde o início da narrativa, de forma que os eventos e espaços exteriores funcionam de forma simbólica como reflexo do estado psicológico do protagonista.

Referências

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alan. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, figuras, cores, números**. Trad. Vera de Sá Costa e Silva. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1991

COSTA, Cibele Hechel Colares da; PIVA, Mairim Linck. Lorde, João Gilberto Noll: reflexos de uma identidade. In: **Leitura: imaginário, vozes femininas e escritas do eu**. Santo Ângelo: Voix, 2019, p. 162 – 172.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Cultrix, 1988.

_____. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. Lisboa: Ed. Presença, 1989.

_____. **O imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: Difel, 1998.

FERREIRA, Alvarez; ENCARNACION, Agripina. **Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos**. Londrina: Eduel, 2013. Disponível em:
http://www.uel.br/editora/portal/pages/arquivos/dicionario%20de%20imagem_digital.pdf

MÜLLER FILHO, Marco Antonio. A construção do arco-íris na obra de Cíntia Moscovich. **Mosaico**. São José do Rio Preto, v. 14, p. 93-105, 2015.

NEVIANI, Marcos Rafael da Silva. **A estética do grotesco em Harmada e A céu aberto, de João Gilberto Noll**. Dissertação (Mestrado em Programa de Pós-Graduação de Letras). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São José do Rio Preto, 2012.

NOLL, João Gilberto. **Harmada**. São Paulo: Francis, 2003.

TEIXEIRA, Sandro Juarez. **O Imaginário na obra de João Gilberto Noll**.

Dissertação (Mestrado em Programa de Pós-Graduação em Letras). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2000.

TAVARES, Antônio Augusto. A criação do homem nos mitos das origens. **Didaskalia**, v. 8, n. 1, p. 35-53, 1 jan. 1978.

Para citar este artigo

GOULART, M. G.; PIVA, M. L. Conflito, anonimato e despersonalização: Harmada, de João Gilberto Noll. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 10, n. 1, 2021, p. 439-455.

As Autoras

MILENE GAYER GOULART é discente do curso de Letras - Português da Universidade Federal do Rio Grande (FURG), bolsista de Iniciação Científica - Fapergs.

MAIRIM LINCK PIVA é professora Associada da Universidade Federal do Rio Grande (FURG), Doutora em Teoria da Literatura, coordenadora do Grupo de Pesquisa Literatura, imaginário e poéticas da contemporaneidade.