

## Da epopéia burguesa ao fluxo da consciência: a escrita literária em tempos difíceis<sup>1</sup>



Reginaldo Oliveira Silva<sup>2</sup>  
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

### **Resumo:**

Na primeira metade do século XX inaugura-se uma nova maneira da escrita literária, nomeada por alguns teóricos da literatura de romance de fluxo da consciência, diferenciando-se do monólogo interior. O presente texto busca discutir o conceito como desdobramento do romance moderno, já definido como epopéia burguesa, acentuando os aspectos histórico-sociais, de início, distintos das condições de surgimento do romance. Numa época terminal, a literatura parece refletir a existência em tempos difíceis – o romance de fluxo da consciência se apresenta como possibilidade de resposta ao contexto histórico das estratégias de sobrevivência psíquica.

**Palavras-chave:** fluxo da consciência; época terminal; epopéia burguesa.

### **Abstract:**

In the first half of the century XX, a new way of the literary writing is inaugurated, named by some literature theoretical as conscience flow romance, differing in the interior monologue. The present text intends to discuss the concept as unfolding of the modern romance, already defined as bourgeoisie epopee, accentuating the historical-social aspects, at first, different from the conditions of the romance appearance. In a terminal epoch, the literature seems to reflect the existence in difficult times - the conscience flow romance appear as answer possibility to the historical context of the psychic survival strategies.

**Key-Word:** conscience flow; terminal epoch; bourgeois epopee.

---

<sup>1</sup> Recebido em 12 de junho de 2009. Aprovado em 6 de julho de 2009.

<sup>2</sup> Doutor em Letras (2008) pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), é professor do Departamento de Filosofia da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB).

**Resumen:**

En el primero mitad del siglo XX una nueva manera de la escritura literaria se inaugura, nombrada por algunos teóricos de la literatura de romance de flujo de la conciencia, difiriéndose del monólogo interior. El presente texto discute el concepto como desplegar del romance moderno, ya definió como poema épico burguês, acentúa los aspectos histórico-sociales, al principio, diferente de las condiciones de apariencia del romance. En un época terminal, la literatura parece reflejar la existencia en tiempos difíciles - el romance de flujo de la conciencia viene como posibilidad de respuesta al contexto histórico de las estrategias de supervivencia psíquica.

**Palabras-clave:** flujo de la conciencia; época terminal; poema épico burguês.

Ao que parece, a ficção contemporânea retira as conseqüências extremas dos rumos da literatura moderna, já definida por Hegel como “epopéia burguesa”, ao consumir o *recuo em direção ao eu*. Este termo foi cunhado pelo historiador americano Christopher Lasch para sugerir a condição da arte e da sobrevivência da literatura em *tempos difíceis* ou numa *época terminal* – “quando a realidade foge ao domínio da imaginação”, diz ele, “esta se refugia [...] em estratégias autodefensivas de sobrevivência: precisamente o tipo de estratégias adotadas pelo escritor e pelo artista contemporâneos [...] na tentativa de manter vivo o empreendimento artístico, em uma época terminal” (Lasch 1987:117). Nesta, vige a incerteza quanto à identidade das pessoas e das coisas (Cf. Lasch 1987:23), cujo resultado apresenta uma realidade fragmentada ante a qual se põe um “eu mínimo”, recortado e sitiado, às voltas com um psiquismo sem amparo na solidez da realidade concreta – sólida pela duração dos costumes e das coisas criadas –, constituída como morada humana.

O presente texto visa discutir esse recuo da literatura em direção ao eu, que dá origem ao romance, entendido enquanto entretenimento solitário – um recuo já presente na noção hegeliana, passando pelas constatações do fim da narrativa e da capacidade de contar. Compreendendo, ainda, que o resultado da tematização do eu tem numa parcela da criação literária um acirramento, no qual se aprofunda aquele recuo, ao qual se tem denominado *fluxo da consciência*. Objetiva, portanto, discutir que se a solidão engendra o romance como

epopéia do eu solitário, na atualidade, o recurso aos estágios mais primitivos da consciência, parece radicalizar essa perspectiva. Trata-se de pensar o romance do século XX, representado por James Joyce e Virgínia Woolf – no Brasil, por Hilda Hilst, à qual se reportará o presente estudo como forma de ilustração –, no movimento que vai da epopéia burguesa ao fluxo da consciência. Atentando, ainda, para o fato de que esse recuo coincide com o esquema de sobrevivência de um eu mutilado do pós-guerra e da cultura de massa.

De saída, tem-se a experiência da catástrofe e do assassinato em massa que teria engendrado uma relação de insegurança no mundo, restando ao indivíduo refugiar-se em si mesmo, como forma de se proteger da instabilidade e fluidez do meio circundante. A impossibilidade de vislumbrar na realidade exterior uma referência de apoio para o agir e sentir humanos, reforçando a estrutura psíquica no amparo no real, faz do narcisismo a solução para a existência em face das invenções que, em toda parte, apresenta a destruição em massa como horizonte do futuro – um futuro que pode estar próximo, longínquo ou nas fantasias subjetivas com que se enfrenta a vida. Essa tensão não apenas gera o medo cotidiano, mas, sobretudo, requer de todos outro reordenamento mental.

Por um lado, a experiência do Holocausto (que em geral se toma como fenômeno de destruição em massa mais significativo, porque destrói os ideais de humanidade e de esperança na razão humana) e o fim das narrativas redentoras conformam uma relação ao mundo no mínimo patológica, na qual a incerteza do futuro e o sentimento de impotência para mudar o curso do mundo conduzem ao fechamento na interioridade. Por outro, deve-se registrar, concomitante ao desespero ante a catástrofe iminente, o desenvolvimento da cultura de massa e da administração dos bens culturais, cuja engrenagem separa o indivíduo do mundo existente à medida que promove uma cisão entre os homens e os bens disponíveis, reduzindo aqueles a receptores e consumidores de uma ordem planejada e planificada, da qual aparentemente não participariam.

Seja de um ponto de vista seja de outro, o eu recua ante a realidade – ou porque dele se faz refém de poderes incomensuráveis de destruição ou porque,

fazendo do mundo uma vitrine, consolida a dependência dos objetos prontos para consumir. Essa dupla alienação, dos rumos do mundo e da produção da realidade através do trabalho, termina fracionando a vida psíquica. A alienação do eu na ordem do mundo e dos bens necessários à garantia da sua manutenção e da satisfação dos desejos, produz um tipo de indivíduo que Lasch nomeia *mínimo eu*, o correspondente ao que Theodor Adorno, na *Dialética do esclarecimento*, fala de *eu mutilado* – um eu situado no contexto mais amplo da *vida danificada*, expressão também de Adorno, empregada no subtítulo de *Mínima moralia*. Apartado do mundo circundante, estranho à realidade instituída, exposto no seu gosto e fantasias, com fins de mercado, resta pouco espaço de atuação e auto-realização: a realidade psíquica torna-se o *topos* da existência em face de um mundo tornado estranho e hostil ao sujeito.

Noutra linha, recorrendo ao filósofo francês Gilles Lipovetsky, o século XX determina-se como *era do vazio* e *desertificação social*, no qual se deu o esquecimento da sociedade e dos costumes trazendo um novo modelo de socialização e individuação num massivo *processo de personalização* (Lipovetsky 2005:XVI). Segundo defende, em concordância com Lasch, trata-se de um processo em que as preocupações com a estrutura psíquica e o bem-estar são mais relevantes e significativas que a ordem mundial, o que, em contrapartida, consecuta no afrouxamento das querelas sociais em função da realização de si mesmo. Indiferente à objetividade da vida comum, a cultura dos dias atuais está “centrada na expansão subjetiva” (Lipovetsky 2005:35), na qual os indivíduos se encontram apartados uns dos outros e do mundo – a cultura centrada no eu e na compreensão de si mesmo condena as pessoas a viver num deserto social (Cf. Lipovetsky 2005:37).

O apelo a expressões tais como “mínimo eu”, “cultura do narcisismo”, “processo de personalização”, “deserto social”, em Lasch e Lipovetsky, denuncia o surgimento de conceitos com os quais se esforçam estes teóricos para compreender a existência em tempos difíceis bem como esses mesmos tempos, indicando o colapso da vida comum” (Lasch 1987:24) e o superinvestimento nas estratégias de sobrevivência e afirmação do eu, mesmo contando com o sacrifício e mutilação dos referenciais objetivos, sejam estes

os costumes ou os bens culturais oriundos do esforço coletivo na construção, no dizer de Hannah Arendt (2007:107), de um mundo durável – no sentido de que supera a vida dos indivíduos singulares isolados.

O minimalismo da cultura, nesses termos compreendida e interpretada, ao passo que o mundo se transforma em espelho da subjetividade, termina impelindo a relações intersubjetivas pautadas no interesse por si mesmo à medida que o intercâmbio humano ou se constrói na expectativa de garantir a satisfação das fantasias individuais, seguindo o rastro da reflexão de Lasch, ou porque as pessoas passam a se reunir em conformidade com a necessidade de potencializar a imagem de si, conforme entende Lipovetsky. Num e noutro movimento, dá-se a pulverização da vida social quando esta poderia empreender projetos válidos para todos, deteriorada por uma nova convenção baseada no indivíduo deslocado das problemáticas sociais. A interação social se preserva, no entanto, sem as questões sociais como móbile da vida.

Esse estado de coisas conduz à problemática da arte e da literatura, no tocante à representação da realidade por um sujeito que a contempla e a ela está integrado, rendendo à reflexão estética a criação de conceitos como *arte mínima* ou *estética minimalista*, desenvolvidos por Lasch (1987:117) desde a noção de mínimo eu; conduz à suspeita de Benjamin, lançada sobre a capacidade de contar histórias, de que a “arte de narrar está em vias de extinção” (Benjamin 1994:197), alinhando aos diagnósticos do fim – fim da arte, fim da história, fim da Metafísica – no século XIX, um presumível fim da narrativa; conduz à compreensão que Adorno adianta sobre o romance enquanto “experiência do mundo desencantado [...] e a capacidade de dominar artisticamente a mera existência” (Adorno 2003:55), embora não se possa mais narrar.

Um presumível fim da narrativa e a impossibilidade de narrar são meios de compreensão da falência da “faculdade de trocar experiência” que Benjamin lamenta, logo de início, na tematização do narrador (Cf. Benjamin 1994:197). Também pensado por Lasch, desde a perspectiva do mínimo eu e da transformação do mundo num *cosmo* composto de mônadas narcísicas, para o qual “o declínio do modo narrativo [...] reflete a fragmentação do eu” (Lasch 1987:85). Em Benjamin, trata-se da alienação do que ele supunha

inalienável – a imaginação; em Lasch, a incapacidade das pessoas se vêem como sujeitos de uma narrativa porque ante o mundo não se vêem como sujeitos (*Ibidem*); emendando com Adorno, da desintegração da “identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite” (Adorno 2003:56).

Assim, o refúgio do eu no interior de si mesmo, enquanto estratégia de defesa à ameaça exterior, no âmbito da expectativa da catástrofe total e da domesticação do gosto e do desejo pela cultura de massa (neste ponto, o conceito de Indústria Cultural, em Adorno, viria em apoio quando se pensa a administração cultural como forma de domínio ideológico dos indivíduos pela sistematização dos produtos da cultura), tem o seu correspondente na arte quando a mesma acolhe o eu como conteúdo: o correlato estético do eu mínimo é a arte mínima, única adequada, segundo Lasch, a representar a vida danificada numa época terminal. Nestes termos “a arte contemporânea é uma arte terminal [...] porque a experiência terminal ameaça solapar a própria possibilidade de uma interpretação criativa da realidade” (Lasch 1987:118). De modo sugestivo, Benjamin defende que “a origem do romance é o indivíduo isolado” (Benjamin 1994:201); a sua matriz “é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém” (Benjamin 1994:54).

Os romances denominados de fluxo da consciência parecem dar forma ao indivíduo desamparado que, além de solitário, apartou-se do real. Ainda na esteira dos dizeres de Lasch, parecem anunciar a perplexidade de quem vive numa época terminal – o que caracteriza o mínimo eu como derrelição, desamparo e abandono. Efeitos, por um lado, de um sujeito histórico às voltas com a impotência diante da vida, mas também do enredamento cada vez mais exaustivo de uma busca desse próprio sujeito em dar conta de si e do mundo apelando unicamente para a constituição psíquica numa crença maturada no poder de decidir sobre o mundo sem recorrer a este mesmo mundo, do qual depende e no qual tem de viver.

Nesses termos, a literatura, na forma do romance, parece dirigir-se no rumo da tematização do eu, da representação da ordem psíquica, não

mais podendo-se falar de um relato épico, no qual ações concretas e fatos reais davam o conteúdo da atividade de contar. Direção que se assenta, como último momento de um percurso no fluxo da consciência, cujo interesse se centra na vida psíquica do eu e não nos acontecimentos exteriores nos quais estaria enredado este eu, para demonstrar que se as relações objetivas não são mais tão fiáveis, há no espaço da constituição interna uma realidade mais verdadeira e autêntica. Trata-se, ainda, de perseguir a verdade sobre o mundo e a esta conferir uma forma. O propósito da literatura mantém-se intocado, no entanto, o lugar dessa busca sofre uma sutil alteração voltando-se o escritor para os pensamentos e os resíduos de realidade encontráveis no psiquismo. Se, de início, o romance destina-se ao burguês na sua solidão, a sua continuidade parece consistir num isolamento ainda mais radical, em que figura a consciência apartada do real.

A esse respeito, válido será trazer para a presente discussão as reflexões de Georg Lukács na *Teoria do romance*, na qual enfatiza o desaparecimento da epopéia em função do romance – do épico em função do lirismo. Novidade centrada no banimento da vida como lugar do reconhecimento da existência, em que cada personagem engendrado, em virtude desse banimento, “terá de nascer da solidão e, na solidão insuperável, em meio a outros solitários, precipitar-se ao derradeiro e trágico isolamento” (Lukács 2000:43). Ao que se pode emendar: “essa solidão não é simplesmente a embriaguês da alma aprisionada pelo destino [...] mas também o tormento da criatura condenada ao isolamento e que anseia pela comunidade” (Lukács 2000:43). A solidão não apenas se reveste como característica das personagens em situações dramáticas, sobretudo, como as condições histórico-sociais já acenam, tem-se uma solidão psicológica, como condição *a priori* dos romances.

Relevante ao bom entendimento da emergência dessa solidão, em que se dá a não conciliação do sujeito com o seu mundo – no dizer de Lukács, entre alma e obra, entre interioridade e aventura – é levar em conta os dois tipos de inadequação ao mundo indicados pelo filósofo: ou “a alma é mais estreita ou mais ampla que o mundo exterior” (Lukács 2000:99). Para o primeiro caso, interessa pensar do ponto de vista de um *idealismo abstrato*, do sentimento de

inferioridade em relação ao mundo; enquanto para o segundo, emprega-se o conceito *romantismo da desilusão*, em que a alma se considera capaz de superar a realidade exterior – complementares no sentido de que este último consiste numa tentativa malograda de solucionar as dificuldades porque passam a alma quando se compreende incapaz ante a onipotência do mundo exterior.

A concepção do isolamento na perspectiva do sentimento de inferioridade em face do mundo, origina-se na ausência de percepção do espaço e incapacidade de “experimentar distâncias como realidades” (Lukács 2000:100), resultando no paradoxo entre mundo subjetivo e objetivo, entre constituição interna e externa, em que as “esferas da alma e dos atos, psicologia e ação, não possuem absolutamente mais nada em comum” (Lukács 2000:101) – apartada do mundo, sem condições de relacionar-se com o espaço para empreender aventuras, a alma também perde a dimensão do que causa as suas ações, um desvínculo que impede derivar das ações qualquer constituição psíquica. No dizer de Lukács:

à medida que o mundo se torna cada vez mais prosaico, à medida que os demônios ativos abandonam a cena dos combates, deixando a uma massa informe a resistência contra toda interioridade, surge o dilema para o estreitamento demoníaco da alma: desistir de toda relação com o complexo “vida” ou de suas raízes imediatas no verdadeiro mundo das idéias (Lukács 2000:108).

O que Lukács nomeia idealismo abstrato refere-se, portanto, a essa pressão exercida sobre a alma para que se recolha dentro de si, na desistência da vida e das idéias que dariam suporte e justificativa às ações e ao próprio psiquismo. Um estreitamento e desligamento do mundo e dos ideais que teriam como conseqüência para o indivíduo a perda da capacidade de se tornar o “centro portador de uma totalidade épica” (Lukács 2000:111), passível de ser transmitida aos outros e organizar-se numa unidade acessível ao próprio agente da narração. Isto condiz com o dizer de Benjamin sobre o romancista: “ele é o mudo, o solitário” (Benjamin 1994:54). A dificuldade de relatar as próprias experiências, não apenas estabelece um silêncio entre os indivíduos,

também, revela a “inadequação entre o homem e mundo exterior aumenta ainda mais em intensidade” (Lukács 2000:111).

Esse paradoxo repousa ainda no fato de que a alma, na sua relação abstrata em face da vida e no afã de afirmar diante dela as próprias idéias, ao sentir-se menor, perceberá seus planos desde a negação presumida de uma correspondência possível ao que se impõe de fora, consecutando na desistência dos seus projetos em função do mistério que nessas relações enviesadas se estabelece, sem que se faça otimizável qualquer saída – a inadequação pesa sobre a alma como fator de abandono das próprias conquistas: “assim é que o máximo de sentido alcançado em vida torna-se o máximo de ausência de sentido: a sublimidade torna-se loucura, monomania” (Lukács 2000:103).

Cabe, nesse ponto, endereçar atenção a dois textos contemporâneos da literatura brasileira, ambos da escritora paulista Hilda Hilst: *Tu não te moves de ti* e *Com os meus olhos de cão*. No primeiro, tem-se o conflito de Axelrod que, em face da História, tem a divisa desta totalidade não abarcável pelo intelecto, por conta dos limites humanos reconhecidos: a grandiosidade da vida (ou da História) ante a insipidez do herói historiador revela a pequenez da alma. O seu sofrimento se dá em virtude deste sentido que nasce da sua vida, do que teria conseguido enquanto professor universitário e o que a vida enquanto alteridade onipresente parece figurar na sua imaginação. A pequenez com que vislumbra a si mesmo assemelha-se à atitude de Amós Kéres, matemático que se resigna com o seu ser ínfimo, abandonando a família e o trabalho, para partilhar a vida prosaica de um cão, em face do inefável que é o sentido geral da vida. Disto melhor se esclarecem as palavras de Lukács:

[...] a falta de correspondência entre alma e realidade torna-se misteriosa e, ao que parece, totalmente irracional, pois o estreitamento demoníaco da alma revela-se apenas negativamente, no ter de abrir mão de tudo quando conquista por nunca ser “aquilo” de que precisa, por ser mais amplo, mais empírico e mais vivo do que aquilo de que a alma partiu em busca (Lukács 2000:116).

Se esse primeiro tipo de inadequação entre homem e mundo exterior revela-se enquanto *a priori* para o romancista configurar a recusa à vida porque diante desta o homem se vê suprimido e esmagado tendo que sucumbir ao seu poder inexorável – no segundo tipo, é o contrário que acontece. Trata-se da “inadequação que nasce do fato de a alma ser mais ampla e mais vasta que os destinos que a vida lhe é capaz de oferecer” (Lukács 2000:117). A pequenez da vida, e o que ela poderia promover, está sempre aquém das perspectivas alimentadas pelo indivíduo.

Trata-se, nesse outro *a priori* abstrato, “de uma realidade puramente interior repleta de conteúdo e mais ou menos perfeita em si mesma”, conforme sustenta Lukács, “que entra em disputa com a realidade exterior; tem uma vida própria rica e dinâmica – que se considera, em espontânea auto-confiança, a única realidade verdadeira, a essência do mundo” (Lukács 2000:118). Ao contrário das pretensões da alma que opera pelo esforço do isolamento a busca de solução para a sua condição enquanto submetida à superioridade do mundo, ante o qual apenas sobrevive deixando-se suplantar, o que se registra nesse segundo momento da inadequação é o fortalecimento do descompasso entre interioridade e mundo, em que se enreda “numa sucessão nebulosa e não-configurada de estados de ânimo e reflexões sobre estados de ânimo” (*Ibidem*), à custa do esvaziamento de sentido do mundo.

Essa necessidade da alma de esvaziar o mundo das significações, em função de uma busca abstrata pelo sentido no interior de si mesma, contribui para a perda do significado e conseqüente desfiliação da vida social, pois tenta atribuir substância à realidade desde a solidão dos pensamentos desconexos porque desamparados de referência no outro que é a vida. Saída aparentemente venturosa porque sugere evitar as contradições prováveis, quando enfrentar a vida requer correr o risco de desamparar-se na inadequação. Nada melhor que em vez de confiar ao mundo o ponto referencial último de sustentação das idéias e das ações, da busca de sentido para a existência, apostar no recolhimento como fonte mais segura e mais fiável. É desse modo que além de um estado psicológico, como é o primeiro tipo de inadequação, traduz-se com isto uma tentativa de projeção dos planos subjetivos na conformação da

objetividade, estruturada enquanto pretensão de fornecer um juízo certo sobre a realidade. Nas palavras de Lukács:

[...] a elevação da interioridade a um mundo totalmente independente não é um mero fato psicológico, mas um juízo de valor decisivo sobre a realidade: essa auto-suficiência da subjetividade é o seu mais desesperado gesto de defesa, a renúncia de toda luta por sua realização no mundo exterior (Lukács 2000:119).

No entanto, essa saída manifesta-se malograda, pois a vida cobra os seus direitos e se impõe na sua superioridade – mantém-se de todo modo espreitando as intenções subjetivas. Destacar-se da realidade e reconhecer-se como fonte de todas as realizações só se faz à custa do esvaziamento absoluto da realidade, revelando-se em contrapartida num outro tipo de desamparo e abandono, em cuja consequência está o malogro da criação de uma literatura desiludida. Daí Lukács denominar esse tipo de inadequação romantismo da desilusão, posto que o indivíduo ainda irá lamentar o esvaziamento de todo sentido da alteridade, embrenhando-se no interior de si mesmo em busca do sentido da existência, como forma de fundamentar o mundo que pretende alicerçar na interioridade.

A interioridade, a que se nega todo o caminho de atuação, conflui em si mesma, mas jamais pode renunciar em definitivo ao perdido para sempre; pois, mesmo que o queira, a vida lhe nega toda a satisfação dessa sorte: ela a força a lutar e, com estas, a derrotas inevitáveis previstas pelo escritor, pressentidas pelo herói (Lukács 2000:124).

Talvez se possa inferir dessa argumentação que a tentativa de resolver a inadequação primeira, conduz a um acirramento do desamparo e do sentimento de abandono. A constituição interna à própria alma, investindo na absorção

da exterioridade dentro de si, ou seja, reunindo na interioridade o interior e o exterior dando as costas à realidade, teria como resultado inevitável um retorno mais intenso e corrosivo num desesperado temor da realidade da vida que se mantém ainda reivindicando o seu lugar de alteridade. A solução malogra não somente porque a vida é esta exigência permanente de referência a que a alma deve recorrer; sobretudo, essa exigência inere a alma, de modo que a tristeza se faz devastadora e a deformidade assoma com poderes mais destruidores. Viver em conformidade com os estímulos anímicos tem conseqüências mais nefastas, segundo Lukács (2000:125), no “resultado da primazia do estado de ânimo: a tristeza impotente diante de um mundo em si inessencial, a referência monótona e ineficaz de uma espécie de decomposição”.

Esse hiato observado entre a interioridade e a aventura, expressão empregada pelo filósofo, é o hiato que condiciona o próprio romance, definido aqui como a “epopéia do mundo abandonado por Deus – a percepção virilmente madura de que o sentido jamais é capaz de penetrar inteiramente a realidade” (Lukács 2000:89-90). E, ainda, que nele se trata da “forma de aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência” (Lukács 2000:91).

Essa busca de uma essência fora do mundo e dentro da consciência faz da literatura um fluxo tendendo para a tematização do eu. Conforme se viu com Lukács, o abandono da realidade exterior leva o romancista a produzir tramas que representam essa peregrinação da alma em torno de si mesma para justificar-se enquanto fonte do sentido de toda a existência, uma epopéia pelos espaços e respeitando as distâncias; ao contrário, uma epopéia com base na proximidade interna ao próprio eu que, ao que se pode inferir, parece ir sendo radicalizada tanto mais quanto o indivíduo aparta-se da alteridade da vida.

É o que se conclui quando a realidade torna-se mais ameaçadora. Do que Lukács afirma sobre o romance moderno, pode-se sustentar que o que na atualidade nomeia-se fluxo da consciência, consiste numa intensificação do isolamento. Isto tem como solo o medo de mundo ante os fenômenos do século XX já acima mencionados. A experiência do genocídio e a cultura

massificada num mundo administrado, cujo resultado é o estranhamento absoluto em face da realidade, para a qual a consciência deva desenvolver estratégias de sobrevivência. Do seu surgimento até a sua maneira de configurar o mundo interior da consciência, o romance parece ter sofrido mudanças, mas conservando ainda o seu destino a um eu solitário.

Como enfatiza Anatol Rosenfeld (2006:86), trata-se de “uma nova experiência da personalidade humana, de precariedade da sua situação num mundo caótico”. Condição do romance que Adorno (2003:61) descreve como “resposta antecipada a uma constituição do mundo na qual a atividade contemplativa tornou-se um sarcasmo sangrento, porque a permanente ameaça de catástrofe não permite mais a observação imparcial, nem mesmo a imitação estética dessa situação”. Mediante a fragmentação do eu e a mutilação nele operada por uma heteronomia exclusionista, tende a desaparecer não apenas o indivíduo enquanto guardião dos textos de ficção na leitura: também são afetados o artista, o narrador e as personagens.

O artista vê-se constringido ante possibilidades de plasmação arcaicas no sentido da representação da realidade, tendo que inventar novos recursos que permitam uma tradução daquela realidade caótica. É neste sentido que o recuo em direção à tematização do eu sacrificando o relato épico, encontra no *monólogo interior* o meio para tornar plástica a situação de queda do indivíduo e do cerceamento em si mesmo. O narrador tende a desaparecer na distância em face do narrado, seja no discurso da terceira pessoa, com que se retira da cena, seja no deixar livre o fluxo interno das personagens. Desaparece, portanto, o mediador dos relatos, restando apenas os pensamentos desconexos. “Ao desaparecer o intermediário”, argumenta Rosenfeld (2006:84), “substituído pela presença direta do fluxo psíquico, desaparece também a lógica da oração e a coerência da estrutura que o narrador clássico imprimia à seqüência dos acontecimentos”.

Segundo Adorno (2003:59), essa supressão do mediador do relato é como “o mundo puxado para o espaço interior”, no sentido de qualquer coisa exterior ser percebida “como um pedaço do mundo interior, um fluxo da consciência, protegido da refutação pela ordem espaciotemporal objetiva”. Em cujo acordo

está Anatol Rosenfeld, para o qual ante essa apropriação do espaço externo pelo interno “o leitor se encontra de chofre no íntimo, no mesmo lugar em que se encontra o autor, numa profundidade em que nada mais permanece das marcas confortáveis com cujo auxílio (o autor tradicional) constrói a personagem fictícia” (Rosenfeld 2006:93). Nesses termos, pode-se vislumbrar a abarcante definição de Christopher Lasch, na perspectiva da estética numa cultura narcisista, conforme ele entende e desenvolve o conceito, apanhada para o romance contemporâneo:

são romances nos quais um ser desprovido de contornos, indefinível, intangível e invisível, um ‘eu’ anônimo, que é, ao mesmo tempo, tudo e nada... usurpou o papel do herói (e aos mesmo tempo reduziu os outros personagens) à condição de visões, sonhos, pesadelos, ilusões, reflexos, quiddidades ou dependências desse ‘eu’ todo-poderoso (Lasch 1987:140).

No entanto, embora o monólogo interior ofereça à imaginação do escritor contemporâneo ricas possibilidades plasmadoras, o recuo nele observado em direção ao interior da consciência, dando continuidade ao processo de refluxo do romance moderno à solidão do eu, transcende o relato dos conflitos internos à consciência em direção à configuração mesma, sem mediação, do fluxo do pensamento numa espécie de radicalização do monólogo interior, conforme defende Anatol Rosenfeld (2006:83): “a tentativa de reproduzir este fluxo da consciência... leva à radicalização extrema do monólogo interior”. O narrador desaparece quase completamente, implicando em separar o monólogo interior – em que um narrador onisciente com a sua visão tridimensional descreve o fluxo interno das personagens, ostentando sobre as mesmas um saber de totalidade – de outra técnica que o subordina: o *fluxo da consciência*.

Assim é que se pode definir como resultado do refluxo da literatura ao íntimo do eu, o que Robert Humphrey denominou *romance de fluxo da consciência*

ou *ficção de fluxo da consciência*. Daí poder-se pensar a literatura contemporânea na dinâmica do fazer literário que vai da narrativa de uma percepção interior do indivíduo, no monólogo interior, ao *deixar ser/acontecer* tal como é o próprio fluxo, simulando a ausência quase que absoluta do narrador, pelo menos em termos tipográficos, implicando, portanto, numa reflexão sobre os recursos utilizados para fazer fluir o pensamento.

Na busca de fundar um conceito capaz de traduzir o sentido e o essencial do romance que visa deixar-se representar o livre movimento interno da consciência, chegou-se à expressão fluxo da consciência, conforme Humphrey (1976:1), apropriando-se do conceito até então restrito ao domínio da psicologia, para aplicá-lo à crítica literária. Atentando para a análise do fluxo do pensamento, em William James, quem primeiro postulou que a consciência é um fluxo em movimento, encontram-se definições como “o pensamento é contínuo” e “o pensamento acontece” (James 1979:121), que permitem compreender o romance do fluxo da consciência como esforço de *fazer acontecer a consciência no seu fluxo contínuo*, muitas vezes com a ausência quase absoluta de possíveis mediações.

Esse aparecer se dá naquilo que conforma o conteúdo da consciência: o pensamento, que se desdobra num fluxo, ainda segundo James, saltitando de idéia em idéia, movimento causado pelas percepções dos objetos externos, de onde as idéias se constroem e se originam. A relação entre pensamento e consciência consiste, portanto, na substância própria a ela: o pensamento que, semelhante a um rio, transborda a mente, valendo a definição da consciência como “fluxo do pensamento”, “fluxo da consciência” e “fluxo da vida subjetiva” (James 1979:132). Isto seria suficiente para dirimir a importância do conceito quando se trata de refletir sobre o romance contemporâneo no século XX e a sua atenção devotada ao fluir de pensamentos desconexos. No entanto, por outro lado, serve para ratificar uma definição lançada por Auerbach (2004:477) sobre a *mimesis* no século XX:

Trata-se, preponderantemente, de movimentos internos, isto é, de movimentos que se realizam na consciência das personagens;

e não somente de personagens que participam do processo externo, mas também de não-participantes, e até de personagens que, no momento, nem estão presentes... introduzem-se ainda acontecimentos como que secundários, de lugares e tempos totalmente diferentes [...] que servem de andaime para os movimentos nas consciências de terceiros.

À maneira de ilustração, pode-se recorrer, neste ponto, entre os escritores brasileiros que adotam o fluxo da consciência, à escritora paulista Hilda Hilst, para ilustrar alguns momentos que a presente discussão se esforça em expor. Para tanto, considerou-se importante reportar-se a dois escritos seus: *Tu não te moves de ti*, que apresenta as aventuras e desventuras de Axelrod, um professor de História viajando de trem à casa paterna; e *Com os meus olhos de cão*, em que um professor de Matemática, Amós Keres, vê-se enredado com a impossibilidade de definir o mundo e neste encontrar sentido. No primeiro, evidencia-se uma dupla viagem, no trem e no pensamento da personagem, em que passado e presente se imbricam num vai-e-vem interno ao herói, mesclados à fluidez de um desesperador e inoportuno. Isso que o acompanha.

Quem me vê passar diz que o trem se move comigo amém, sentado imóvel, topografia tensa da minha víscera, articulado pausado uns intangíveis, Axelrod vai se dizendo que, até que enfim, então movi-me, sou este corpo de trem, há em mim estridências, movo-me imóvel em direção à aldeia onde nasci, o existir de Haiága minha tia, com seus cactus cizais, um cogito arrumado de duros verdolengos, há dez anos atrás Haiága se propôs fazer canteiros, vê Axel, começo com alcachofras (Hilst 2004:133-134).

Nesse trecho de *Tu não te moves de ti*, visto desde a definição de Auerbach, percebe-se não apenas o fluxo desconexo dos movimentos internos da consciência, mas também a oscilação dos mesmos entre o que a personagem

pensa dos outros, de si e, ainda, o emergir de lembranças passadas de outros personagens, as quais se introjetam nas suas falas – o encontro com a tia num tempo e lugar distintos do momento da viagem é o andaime para entrar no movimento da personagem secundária. Importa, na definição de Auerbach e nesse trecho, que a consciência aconteça enquanto fluxo de idéias, de lembranças, numa viagem inarticulada ao insólito que são os pensamentos mais inconfessos e invisíveis.

O mesmo recorte conduz a uma definição que distingue o romance de fluxo da consciência da apresentação psicológica de personagens através do monólogo interior, pois, embora tenha a consciência como “tela sobre a qual se projeta o material desses romances” (Humphrey 1976:2), indo além da intenção psicológica, “a ficção de fluxo da consciência difere de qualquer ficção psicológica precisamente por dizer respeito aos níveis menos desenvolvidos do que a verbalização racional – os níveis à margem da atenção” (Humphrey 1976:3). Aqui, tem-se em vista que a consciência se divide na *pré-fala*, não organizada e ainda carente de racionalização, e na *fala articulada* – a síntese própria a esta última, sendo a solução para o conflito da consciência no esforço de ordenar os conteúdos da *pré-fala*.

Seguindo essa estrutura, nos romances de fluxo da consciência não há a transição da *pré-fala* ao discurso racional, porque, segundo sustenta Robert Humphrey, privilegia os estágios precários do pensamento: “com este conceito de consciência, podemos definir a ficção de fluxo da consciência como 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 1976:4).

Nesse ponto, contribui ainda ao esclarecimento outra passagem de *Tu não te moves de ti*, pela incessante auto-definição da personagem e os momentos de iminência de um *Isso* inominável, assustador e inescrutável, perdurando em todo o conto. Sem um desfecho sintético que reconcilie a personagem consigo, com a sua história e com a História – nem com a sombra inoportuna e desordenada do imperativo paterno, que assoma tão logo ele decide fazer a viagem à aldeia onde nasceu. O que se depreende do seguinte trecho:

em mim um muito do outro, um quase tudo, um existir para a morte esse meu muito do outro e uma exceção, a minha, ser tudo, ser Axelrod, desnudo me pertencer e ser esse que confessa agora suas pompas seus acordes seu vivo prateado, cintilâncias, pensar que sei tudo (Hilst 2004:137).

A articulação ordenada que definiria o ser de Axelrod adviria caso ocupasse o lugar do Isso, se ultrapassasse a desordem do pensamento articulando-o numa fala direcionada. Ao contrário, permanece preso aos pensamentos, num acontecer característico de um “cicio crescendo” (Hilst 2004:137), sem um fim apaziguador. Sendo este o material a ser representado no propósito da autora, surge, segundo Auerbach, outra problemática quanto à posse da fala: se o escritor, o narrador ou a personagem se apropria do discurso, indefinição necessária quando se trata de deixar acontecer a consciência no nível mais baixo do fluxo do pensamento.

Todas as fronteiras demarcatórias do espaço do escritor, do narrador e das personagens são abolidas, restando a indeterminação generalizada, que irá, numa espécie de imperativo da forma, no dizer de Adorno, repercutir no leitor. Portanto, a clareza dos papéis dos que participam na trama literária (inclusive tendo implicações no que respeita a tríade escritor-obra-público) não mais se anuncia, restando a obscuridade quanto à posse da fala: se o herói, uma personagem secundária ou uma terceira pessoa, o escritor, que, conhecendo profundamente os seres que cria, informa características físicas, estados emocionais; por outro lado, a diminuição da distância estética impede que o leitor participe de fora do que no texto é relatado.

Sobre isto, segundo Adorno (2003:61), “a abolição da distância é um mandamento da própria forma”; já Auerbach, supõe que, se é o escritor o agente da fala, tem-se uma imprecisão quanto à função que exerce porque ele “não se manifesta acerca das suas personagens [...] como alguém que a conhece perfeitamente e que consegue descrever [...] o seu caráter e o seu estado interno a cada instante, com objetividade e segurança” (Auerbach 2004:479). Isto sugere, que o sujeito literário se desobriga das convenções

tão caras ao narrador tradicional, conforme acredita Adorno (2003:62); este mesmo sujeito reconhece, assim, a própria impotência, em que os símbolos tipográficos ou gramaticais (Auerbach 2004:479) serviam de ferramenta para operar o distanciamento e a precisão com que observava e descrevia aqueles estados emocionais e de caráter, restando assim a dúvida e incompletude.

Daí as características estilísticas sugeridas por Auerbach para o romance do século XX, consistindo no desaparecimento do escritor como narrador de fatos objetivos, a partir de um saber determinado, implicando ainda na ausência de um ponto de vista exterior ao romance, servindo de suporte para informar acerca da realidade das coisas e das personagens. O escritor torna-se exitoso, pois detém um saber parcial, tendo, em consequência, que duvidar, perguntar e procurar – assim também o narrador e as personagens. E, se duvida e interroga, é porque conhece do mundo que cria o mesmo ou menos que as próprias personagens e o leitor. A posição do escritor diante da realidade é a dúvida e a procura do sentido, como testemunham muitos dos textos de ficção no século XX, entre os quais, *Tu não te moves de ti* e *Com os meus olhos de cão*.

O caráter exitoso e interrogativo do escritor repercute na postura do narrador, fazendo corresponder na destituição do seu papel tradicional e na destituição do narrador. A recusa da ordem cronológica, e a consequente auto-denúncia da impotência do escritor, revela-se se se atenta para outro texto de Hilda Hilst, “Osmo”, um dos capítulos de *Fluxo-Floema*. Nele, argumenta-se a indecisão quanto a escrever uma estória: “eu gostaria mesmo de lhes contar a minha estória [...] porque não é a cada dia que vocês vão encontrar alguém tão lúcido como eu [...] estou pensando se devo ou não devo. O medo é que vocês não sejam dignos de ouvi-la” (Hilst 1970:63). A insegurança, a dúvida e a indagação sobre a dignidade do leitor e de si mesmo, quanto à iniciativa de contar, permanece, mesmo que o discurso vá se desdobrando: “olhem, querem saber? Estou cansado de contar essas coisas e tudo mais, tenho uma vontade muito grande de não contar mais nada [...] porque se vocês soubessem como cansa querer contar e não poder porque agora estou dançando” (Hilst 1970:73-74).

Assim, o escritor, recalitrante à norma tradicional da escrita, não é mais aquele da tradição, nem o narrador, que narra ações, situações e caracteres com segurança objetiva. À discreta insegurança subjetiva do escritor corresponde a postura exitosa do narrador e a perplexidade quanto a si e aos outros – sejam estes o leitor ou as personagens. Isto se verifica na citação acima em que se conta a incerteza do contar. O escritor está tão perdido e confuso quanto o narrador e as suas parceiras de infortúnio, as personagens. É neste sentido que em *Com os meus olhos de cão* encontra-se uma confusão entre os três, em que o escritor, na mecânica do texto, perde-se em meio aos pensamentos de Amós Kéres e a intervenção de outras vozes que se intercalam no delírio ensimesmado.

Alô, alô, claro minha querida, evidente que sou eu, agora estou ocupado, claro meu bem, então vai levá-lo ao dentista, sei sei... *Amós passou a língua sobre as gengivas. Também deveria ir ao dentista (claro que tem que ir), com a idade tudo vai piorando ele chegou a me dizer da última vez, quando foi mesmo? não importa, mas disse senhor Amós há uma tensão em toda sua mandíbula, tensão de um executivo falindo, é fantástico, o senhor não acorda com dores nos maxilares? Acordo. Então é isso, temos de acertar a sua arcada. Quanto? Ah, é um trabalho difícil. Mas quanto? (mas minha querida, o garoto tá muito manhoso, tem que ir, os dentistas agora são verdadeiras moças, deixa que eu falo com ele, um instante professor).* Pois não. *Ah, dispendioso, veja, temos de acertar todos os dentes de cima e quase todos os de baixo, e os de baixo são importantíssimos, nunca se deve perder um dente de baixo, são suportes para futuras pontes, o seu aqui de baixo ta todo roído. (alô filhinho, papai quer que você vá ao dentista, não começa com isso, compro o tênis sim, drops, sei, o que? shorts? Ah, isso não garanto, então levo eles, certo filhinho, alô, evidente que sou eu minha querida, ele vai sim, chego cedo sim tchau tchau)* (Hilst 2006:16-17) (grifo nosso).

Esse recorte, de início, traz a impotência do narrador quanto à descrição de Amós – *Amós passou a língua sobre a gengiva. Também precisava ir ao médico [...] com a idade tudo vai piorando* – sendo interrompido bruscamente pela entrada em fluxo – [...] *ele chegou a me dizer da última vez, quando foi mesmo?, não importa [...]* – , quase disfarçando a carência de conhecimento sobre o que desperta a ligação da esposa, a lembrança de uma ida ao dentista, pois deixa ao próprio Amós o encargo de descrever a visita acima destacada em itálico, cuja incerteza acomete o próprio personagem. O narrador abandona o herói no seu fluxo, aparentemente, por não ter sobre ele domínio, tornando-o narrador, já que o que importa é transmitir esta lembrança desencadeada pelo telefonema, ação que se desenrola objetivamente, isto implicando numa relação diferente com o tempo narrativo, empregado aqui para descrever o que se passa na consciência de Amós enquanto fala com a esposa. Segundo isto, lembra Auerbach (2004:484): “o tempo da narração não é empregado para o processo em si [...] mas para as interrupções”.

Como a memória de Amós aciona uma lembrança, a visita ao dentista passa a primeiro plano e o diálogo com a esposa, dado objetivo real, é posto entre parênteses (destacado em negrito) dando ênfase principal à negociação que a mente resgata de um tempo passado, evidenciando ainda a plurivocidade de vozes presente no recorte. Pelo menos seis vozes são ouvidas: a do narrador, a de Amós, do reitor da universidade, do dentista, da esposa e a do filho, as últimas dedutíveis da fala do herói. Assim, pode-se asseverar que “da plurivocidade de sujeitos pode-se concluir que, apesar de tudo, trata-se da intenção de pesquisar uma realidade objetiva, ou seja, neste caso concreto, de pesquisar” (Auerbach 2004, p. 483) o “verdadeiro” Amós Kéres<sup>3</sup> – não aquele que fala ao telefone, mas o que recorda, entre uma conversação com o reitor e um telefonema da esposa – dados objetivos reais – uma interlocução com o dentista.

---

<sup>3</sup> Como Auerbach está analisando o trecho de uma obra de Virginia Woolf, a citação termina do seguinte modo: “pesquisar a ‘verdadeira’ Mrs. Ramsey” – o final foi evitado para relacionar o que o teórico diz com a reflexão sobre o recorte na obra de Hilda Hilst.

Por conseguinte, ainda na esteira da reflexão de Auerbach sobre a *mimesis* no século XX, tem-se que o processo de representação da consciência, a partir da citação acima, desenrola-se desde um fragmento de real que desencadeia o fluxo psíquico, motivado por um olhar, um gesto que promove um fluxo interminável para “reproduzir a continuação da trama interna da consciência na sua liberdade natural e despropositada” (Auerbach 2004:485). No caso de *Amós*, o que desencadeia o fluxo, fazendo emergir os subterrâneos da memória, é a conversa sobre a ida do filho ao dentista – nisto, vão se intercalando ao processo interno acontecimentos externos, ressaltando “violentamente o contraste entre o curto lapso de um acontecimento exterior e a riqueza, semelhante aos sonhos, dos processos da consciência, que povoam todo um universo vital” (Auerbach 2004:485).

Nesses termos, pode-se sentenciar o que distingue o romance de fluxo da consciência: “motivo casual que desencadeia os processos da consciência, reprodução natural ou, se se quiser, até naturalista dos mesmos na sua liberdade, não limitada por qualquer intenção nem por qualquer objeto determinado; elaboração do contraste entre tempo ‘externo’ e tempo ‘interno’” (Auerbach 2004:485). E, assim, compreende-se a função que exercem os dados objetivos da narrativa que pretende explicitar os conteúdos verdadeiros do sujeito, recorrendo à interioridade da consciência.

O que é essencial é que um acontecimento exterior insignificante libera idéias e cadeias de idéias, que abandonam o seu presente para se movimentar livremente nas profundidades temporais... a realidade exterior objetiva do presente de cada instante, que é relatada pelo autor de forma imediata e que aparece como fato seguro... é apenas uma ocasião: todo o peso repousa naquilo que não é visto de forma imediata, mas como reflexo e o que não está preso ao presente do acontecimento periférico liberador (Auerbach 2004:487).

O desencadeamento do fluxo acentua, ainda, a liberdade da consciência em face dos conceitos arbitrários do tempo (Humphrey 1976:38), acrescentando que a duração do fragmento externo não tem importância se contado no relógio e, deste modo, opera-se a ênfase no que é mobilizado internamente. Segundo Robert Humphrey (1976:39), uma das técnicas principais para conseguir esse efeito é a “livre associação”, controlada ou pela *memória* – como é o caso das passagens recortadas dos textos de Hilda Hilst. Numa estrutura mais complexa combinam-se memória, sentidos e imaginação no controle do fluxo, tal como ocorre em *Tu não te moves de ti*. A viagem de trem faz lembrar a frase paterna, que dá título ao volume, ponto de gravitação de todo o fluxo se repetindo em diferentes Issos, alternado a outros momentos menores nos quais a realidade serve de pausa para um fluxo, logo mergulhando a personagem num outro. “O trem avança e eu recuo avançando, o pai está morto e eu o trago de volta” (Hilst 2004:142). Aqui o fluxo oscila entre afecções dos sentidos que conduzem Axelrod a reflexões combinadas de situações pretéritas ou da condição existencial – a impossibilidade de, movendo-se, sair de si mesmo.

A visão de fotografias ou a escuta do relato de uma aluna, faz com que se lembre do Isso inoportuno: “um alguém de mim mesmo, um , que não sei, move-se se vejo fotografias daqueles escavados” (Hilst 2004:135). Dentro do trem, enquanto está no banheiro, tocam a maçaneta da porta e o fluxo se interrompe, para logo em seguida, malgrado esse chamado do real, continuar, dessa vez com a memória do relato da aluna. Essa perplexidade do fluxo em *Tu não te moves de ti* também encontra-se em *Contos d’Escárnio*, apenas suavizando a escrita vertiginosa, buscando acompanhar a fluência do pensamento, o que se transmite ao leitor.

Seguindo ainda o estudo de Robert Humphrey, há na ficção de fluxo da consciência, na perspectiva do que a mesma pretende representar, adaptações de modalidades convencionais, no uso especial de padrões e métodos tradicionais como a descrição onisciente, o solilóquio, o drama e o verso. A descrição onisciente como maneira de apresentar material inarticulado

(Humphrey 1976:32); o solilóquio, com o pressuposto tácito de uma platéia (Humphrey 1976:32), comunicando emoções e idéias relacionadas com uma trama, na qual a atividade psíquica é considerada como um cenário; o drama, na apresentação de personagens e diálogos, instruções para interpretações e descrição de figurinos (Humphrey 1976:34); com o uso do verso, intenta-se indicar que o conteúdo é altamente emocional e, não havendo um correlato objetivo para representá-lo, serve para informar o aspecto incompleto do conteúdo não-verbalizado (Humphrey 1976:35-36).

E, por fim, a importância da apresentação gráfica nos romances de fluxo da consciência (ou da especificidade da *Aisthesis*), em que há, segundo Vera Queiroz, discutindo a escrita de Hilda Hilst, a quebra das “convenções formais da estrutura do período, no abolir das maiúsculas depois do ponto; tampouco há submissão às convenções do discurso estrito, ao sobrepor-se falas distintas sem qualquer gráfico que as distinga ou ao seu emissor” (Queiroz 2000:17). Segundo Humphrey (1976:51), trata-se de controlar o fluxo dando “sinal de importantes mudanças de direção, de compasso, tempo ou mesmo no foco do personagem”, sendo, portanto, “um controle meramente visual” (Humphrey 1976:54).

Do percurso apresentado, o propósito de sugerir uma reflexão sobre a literatura de fluxo da consciência na esteira das teorias sobre o romance, compreende-se diacrônica e sincronicamente que se trata de um tipo do fazer literário condizente com o recuo em direção ao eu, mas também de uma maneira da criação literária visando dar forma ao eu sitiado em face da ameaça da catástrofe total e da alienação do mundo produzido. Ao que parece, se, de início, o romance se destina ao eu solitário, o seu desdobramento se volta para uma solidão cada vez mais radical: a dos estágios mais arcaicos da consciência. Se, a princípio, trata-se de configurar os conflitos da consciência, o resultado disto é o deixar livre o fluxo interno, no qual emerge as dificuldades de síntese com a realidade numa época em que o recolhimento no interior de si mesmo, tornou-se a única saída em face da vida, o que se reflete nos romances de fluxo da consciência.

## Referência bibliográfica

- ADORNO, T. W. 2003. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34.
- \_\_\_\_\_. 1951. *Mínima moralia*. Lisboa: Edições 70.
- ARENDT, Hannah. 2007. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- AUERBACH, Erich. 2004. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva.
- BENJAMIN, Walter. 1994. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense.
- GENETTE, Gérard. 1995. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Veja.
- GOUVEIA, Arturo; MELO, Anaína Clara de. 2004. *Dois ensaios frankfurtianos*. João Pessoa: Idéia.
- HILST, Hilda. 2006 *Com meus olhos de cão e outras novelas*. São Paulo: Globo.
- \_\_\_\_\_. 2004 *Tu não te moves de ti*. São Paulo: Globo. São Paulo: McGraw-Hil do Brasil.
- JAMES, William. 1979. O fluxo do pensamento. In: —. *Princípios de psicologia*. São Paulo: Abril Cultural.
- LASCH, Christopher. 1987. *O mínimo eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis*. São Paulo: Brasiliense.
- LIPOVETSKY, Gilles. 2005. *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Barueri-SP: Manole.
- LUKÁCS, G. 2000. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34.
- ROSENFELD, Anatol. 2006. Reflexões sobre o romance moderno. In: —. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva.