

JOAO GILBERTO NOLL : UM ESCRITOR EM TRANSITO

Maria Flávia Armani Bueno | Magalhães ^{Flávia}

Dissertação de Mestrado

apresentada

ao Programa de Pós-Graduação

do Departamento de Teoria Literária

do Instituto de Estudos da Linguagem

da Universidade Estadual de Campinas.

Orientação : Prof.Dr. Francisco Foot | Hardman, 1952-

Campinas 1993

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por Maria Flávia Armani

Bueno Magalhães

e aprovada pela Comissão Julgadora em

19, 08, 93.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

AGRADECIMENTOS

Devo aqui meu reconhecimento :

à orientação do Professor Dr. Francisco Foot Hardman, pela paciência mais do que necessária e pelas indicações precisas de várias leituras,

aos comentários críticos, mas sempre gentis, do Prof.Dr. Jesus Antonio Durigan e da Prof.Dra. Susi Frankl Sperber,

e à todos aqueles que, de várias formas, ajudaram em cada etapa :

à Lídia Maretti, Renato Bueno e Tânia Pellegrini, e aos Professores Alexandre Eulálio, Haqaira Osakabe e Luiz Dantas a quem devo algumas introduções, tanto pessoais como bibliográficas,

ao Professor Arlindo Machado e Walter Moser, pela leitura de algumas proposições iniciais,

à Assessoria de Imprensa da Editora Rocco e ao Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio (CEDAE) da UNICAMP, pelo apoio no levantamento da bibliografia crítica,

à Regina Crespo, Sílvia Macedo, Patrícia Cardoso e Jussara Quadros, grupo de orientandas reunidas em seminário que formaram o primeiro público interlocutor para um projeto ainda em esboço,

à Gláucia S. Bastos, pela pronta indicação, neste seminário, de um ensaio crítico devidamente incluído no corpo dessa dissertação,

à João Gilberto Noll, pela disposição em enviar a bibliografia crítica adicional requerida, pela concessão enriquecedora de alguns textos esparsos e inéditos de sua autoria, e pela imensa satisfação de tê-lo pessoalmente na UNICAMP, a propósito dos depoimentos e encontros realizados,

à direção do Instituto de Estudos da Linguagem e aos alunos que ajudaram a promover estes eventos na presença do escritor,

ao pessoal do Centro de Comunicação da UNICAMP e do Sistema de Laboratórios do IEL, pelo apoio técnico na produção do registro documental,

aos monitores do CEDAE, pela transcrição das gravações,

ao Fernando, pela instalação do programa de textos, pelas dicas e socorros técnicos,

à Alice, Jane, Sônia e Solange, pela paciente digitação dos anexos e da bibliografia,

à Ana Luíza, pela urgente revisão dos originais.

Não poderia deixar ainda de expressar formalmente meus agradecimentos

por ter sido beneficiada com bolsa de Monitoria concedida pela UNICAMP, no período de redação de boa parte deste trabalho,

e pelo apoio recebido da CAPES e CNPQ durante a obtenção dos créditos e na fase de elaboração do projeto.

Meus agradecimentos especiais :

ao Jarbas, por ter sido o primeiro a incentivar,

aos meus filhos Leandro e Vânia, por terem suportado esse meu estar e não estar de todo,

a meu pai, à quem acho que devo o meu lado de escrivão e a sina de tomar a escrita como ofício,

à minha mãe, à quem credito o gosto pela leitura,

à Adriana, pelo contraponto indispensável das análises paralelas.

*Ao Jarbas, Leandro e Vânia,
com quem é muito bom estar em casa*

*Em memória de meu pai,
que em casa deixou este vazio
pleno do sentido de falta e saudade*

JOAO GILBERTO NOLL

UM ESCRITOR EM TRANSITO

Então teve início o tempo de exílio, a busca infindável de justificativas, a nostalgia difusa, as questões mais dolorosas, mais devastadoras, as questões do coração que pergunta a si próprio : "Onde poderei sentir-me em casa ?".

Albert Camus, **O homem revoltado**

[...] aquilo que ele procurava estava diante de si, e, mesmo que se tratasse do passado, era um passado que mudava à medida que ele prosseguia a sua viagem, porque o passado do viajante muda de acordo com o itinerário realizado, não o passado recente ao qual cada dia que passa acrescenta um dia, mas um passado mais remoto. Ao chegar a uma nova cidade, o viajante reencontra um passado que não lembrava existir : a surpresa daquilo que você deixou de ser ou deixou de possuir revela-se nos lugares estranhos, não nos conhecidos.

Italo Calvino, **As cidades invisíveis**

*A filosofia é de fato a saudade, uma premência de estar em casa a nos assaltar em qualquer parte.
Para onde, pois, estamos indo? Sempre para casa.*

Novalis, **Frauentos**

INDICE

Introdução.....	9
Indícios Biobibliográficos.....	12
I. No Rastro da Crítica.....	23
<i>As Trilhas da Recepção</i>	
1. Atalhos e Retalhos	
2. Replicantes e Fantasmas : um <i>thriller</i> pós- moderno	
3. Mira fixa : alvos móveis	
4. Avistando o "flâneur" no homem-ilha	
5. O satânico e o celestial na ficção de Noll	
6. Golpe de vista	
II.No Passo da Ficção.....	70
<i>A Crise e o Transe</i>	
1.A cidade adulta	
2.Tal mulher, qual lugar?	
3.A casa do homem	

III.No Decorrer da Escrita.....	134
---------------------------------	-----

Transições

1.0 Corpo em Transe

Antes da festa : a contrapelo

Carnaval: o contracorpo

Depois da festa : o contrapasso

2.0 Corpo em Crise

3.0 Corpo em Trânsito

O tempo da história

Espaço e corpo em movimento

Eternos Retornos

IV.Fim de Linha(Conclusão).....	240
---------------------------------	-----

Referências bibliográficas.....	251
---------------------------------	-----

- 1.Bibliografia do autor
- 2.Bibliografia sobre o autor
- 3.Bibliografia Geral Consultada

Anexos.....	268
-------------	-----

Textos do autor

1. Crônica
2. Artigos
3. Depoimentos
4. Entrevistas

Introdução

Transitar pelo mundo contemporâneo talvez seja mesmo, como diz Marshall Berman *"encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, auto-transformação e transformação das coisas em redor - mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos."* (Berman, Marshal 1986). Sendo João Gilberto Noll um escritor em pleno trânsito por esta multi-fragmentada atualidade, a sua produção literária não poderia escapar às contingências do seu mundo histórico e social. Logo, analisar a ficção deste autor talvez implique correr o mesmo risco de uma época que luta para definir a sua própria especificidade. Haja visto o debate em torno da pós-modernidade, termo polêmico e plurissignificativo empregado para caracterizar um espaço-tempo marcado pelo turbilhão de imagens, histórias e conceitos que se comprimem neste fim de milênio. Enfrentando o perigo, mas também todas as chances positivas virtualmente dispostas ao longo deste trânsito, a ficção de João Gilberto Noll caminha aqui acompanhada de uma análise crítica que procura acertar o passo com a trajetória estético-existencial percorrida pelo autor.

Antes da deambulação propriamente crítica, um preâmbulo biobibliográfico, talvez ingenuamente detetivesco, se fez necessário incluir, mesmo porque encontram-se aí alguns indícios perseguidos mais a fundo ao longo dessa jornada.

O primeiro capítulo - **No Rastro da Crítica** - resulta de uma incursão na bibliografia sobre o autor e apresenta alguns recortes ilustrativos sobre aspectos constantemente focalizados pela crítica de imprensa, os quais merecem maior atenção pelas

relações indiretamente estabelecidas com a questão da pós-modernidade. Este assunto é mais especificamente abordado no segundo item e compreende ao mesmo tempo um resumo e um confronto da obra de alguns teóricos que têm orientado as discussões sobre o tema da pós-modernidade no âmbito nacional e internacional. Os três itens seguintes apresentam alguns comentários em torno dos ensaios críticos mais significativos sobre a obra do autor, no sentido em que procuram descrever ou avaliar, ainda que parcialmente, a sua produção ficcional. O capítulo conclui com um breve passeio pelas reflexões do escritor sobre o seu fazer literário, percurso nada gratuito, já que apruma o rumo da crítica antes dessa seguir viagem obra adentro.

O segundo capítulo - **No Passo da Ficção** - dedica-se à análise e interpretação da coletânea **O Cego e a Dançarina**, livro de estréia de João Gilberto Noll concebido aqui como obra matricial, onde se encontram semeadas as formas embrionárias do seu projeto literário. Estas formas estruturais básicas, apreendidas em termos de categorias, sejam elas *a crise* e *o transe*, contribuem em grande parte para uma tentativa inicial de compreensão da obra do autor. Embora talvez sejam um tanto genéricas e desvinculadas do âmbito literário propriamente dito, estas categorias ajudam de alguma forma a descrever uma literatura cujas peculiaridades se farão notar mais detalhadamente no terceiro capítulo.

A opção pelo espaço como ponto-de-partida na análise da coletânea deve-se ao fato de ser esse um dos componentes da narrativa onde as formas da crise e do transe se expressam mais concretamente, facilitando o trânsito por entre os vários contos. Além disso, como se verá, o espaço prevalece como elemento

central nas obras posteriores do autor, aliado à noção de tempo e movimento, fatores que entram em cena com maior força na medida em que o autor abandona o gênero do conto para exercitar sua escrita em narrativas mais longas.

O terceiro capítulo - **No Decorrer da Escrita**- comporta uma análise dos livros de João Gilberto Noll publicados entre 1981 e 1991, visando explicitar e aprofundar as hipóteses interpretativas lançadas na sequência anterior, seja em termos das categorias inicialmente utilizadas para se apreender o processo de construção ficcional do autor, seja no que se refere à tentativa altamente problemática de enquadramento desse escritor no contexto das discussões, problemas e correntes pós-modernas. O último capítulo - **Fim de Linha** - apesar do aspecto categórico do título, apresenta algumas sugestões conclusivas que evitam qualquer celebração ou repúdio fácil das hipóteses levantadas, consciente de que, em qualquer destes casos, este trabalho poderia incorrer em um julgamento definitivo e precipitado sobre a literatura do escritor e, conseqüentemente, sobre a nossa própria época.

O material incorporado nos **Anexos** compreende textos esparsos e inéditos de autoria de João Gilberto Noll, os quais revelam grandes afinidades com sua obra, chegando mesmo a iluminar aspectos centrais na sua literatura. Encontram-se ainda anexados dois depoimentos inéditos concedidos pelo escritor no IEL e no Centro de Comunicação da UNICAMP, resultado do projeto de documentação áudio-visual desenvolvido no CEDAE, em 1990, durante bolsa de Monitoria. Além destes, foram incluídos alguns textos onde a voz do autor, sempre grave e inquietante, se faz ouvir em diálogos com os mais diversos interlocutores.

Indícios Biobibliográficos

No ensaio *A literatura e a vida social*, o crítico Antonio Cândido aponta a "relação inextricável, do ponto de vista sociológico, entre a obra, o autor e o público", sugerindo a necessidade de se considerar o estabelecimento da obra literária junto a este último, já que ele "dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador." (1)

Neste sentido talvez seja interessante citar aqui os dados editoriais sobre o conjunto da produção literária de João Gilberto Noll, atestando a sua condição de objeto cultural com ressonância entre um público virtual de leitores que vem garantindo a continuidade da sua produção :

O Cego e a Dançarina . (Contos)

- 1a. edição : Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1980.
- 2a. edição : Porto Alegre : L&PM , 1986.
- 3a. edição : Rio de Janeiro : Rocco , 1990.

A Fúria do Corpo . (Romance)

- 1a. edição : Rio de Janeiro : Record , 1981.
- 2a. edição : Círculo do Livro , 1989.
- 3a. edição : Rio de Janeiro : Rocco , 1990.

Bandoleiros. (novela)

- 1a. edição : Rio de Janeiro : Nova Fronteira , 1985.
- 2a. edição : Rio de Janeiro : Rocco , 1989.

Rastros do Verão. (novela)

1a. edição : Porto Alegre : L&PM , 1986.

2a. edição : Rio de Janeiro :Rocco , 1990.

Hotel Atlântico. (novela)

1a. edição : Rio de Janeiro : Rocco , 1988.

O quieto animal da esquina. (novela)

1a. edição : Rio de Janeiro : Rocco , 1981.

A coletânea *O Cego e a Dançarina* marca a estréia literária do escritor gaúcho João Gilberto Noll, saudado pelo crítico Léo Gilson Ribeiro(2) não tanto como um talento iniciante e promissor, mas como uma presença já madura, lúcida e autocrítica dentro do panorama geral da ficção brasileira pós-64 e suas tendências mais comuns : o romance-reportagem, a prosa alegórica e os testemunhos biográficos, políticos ou geracionais. Noll, que já tivera dois contos publicados em 1970 -*A Invenção e Matriarcanjo*(3)- veio revelar em depoimento à revista *Autores Gaúchos*(4) que custou a enfrentar a literatura como projeto, por contingências pessoais, mas muito também por insatisfação com as linhas dominantes na literatura brasileira dos anos 70 :

"[...] *Acho que foi uma das mazelas da ditadura , isso que leva você a se sentir acuado, quase obrigado a fazer um tipo de literatura denunciatória, porque a imprensa está amordaçada. Era historicamente legítimo que o escritor fizesse alguma coisa revolucionária.*"

"[...] Então, quando ia escrever, pressionado por essa contingência histórica, acabava fazendo uma coisa gauche, torta. A gente sofre deformações terríveis por viver um momento ditatorial. Começa a achar que é pecado desviar das questões mais prementes. É chato você usar métodos de percepção às vezes católicos para ver uma coisa política, perceber de quem é a culpa. A literatura é um terreno de liberdade e ela só é legítima na medida em que o cara que a constrói é fiel a si mesmo. Não há outro caminho, senão esse. Não interessa se a pessoa não está sofrendo tanto por questões infra-estruturais em relação ao seu país : a questão dela é anímica. A literatura se faz com essa prioridade. Outros falarão de assuntos mais concretos, problemas históricos, econômicos."

Segundo o autor, o livro de contos começou a ser escrito em 78, em pleno processo psicanalítico: " um tempo em que me senti mais estável, precisando urgentemente tomar um rumo." Neste primeiro livro, Noll já admite certas influências - persistentes de alguma forma ao longo da sua trajetória literária - de autores cultuados pela sua geração nos anos 60: Henry Miller, com sua "desfaçatez linguística" ; Clarice Lispector e a questão do impasse da ação ; Albert Camus e o homem revoltado com a própria condição, e o cinema , principalmente o cinema italiano, de Antonioni.

Com esta coletânea Noll recebe três prêmios : "Revelação do Ano", pela Associação Paulista de Críticos de Arte ; "Ficção do Ano", pelo Instituto Nacional do Livro ; e o "Jabuti, Revelação de Autor", pela Câmara Brasileira do Livro. O livro ainda transcendeu o âmbito literário, inserindo-se na realidade

imaginária do país na década passada. Em 1984, o conto que abre a coletânea - *Alguma Coisa Urgentemente* - foi adaptado e levado ao cinema pelo filme *Nunca Fomos Tão Felizes*, sob a direção de estréia de Murillo Salles. O forte apelo visivo da coletânea como um todo, que certamente inspira essa adaptação cinematográfica, não passa despercebido no meio acadêmico. Em 85 é defendida na Universidade Federal do Rio de Janeiro a tese *João Gilberto Show - O conto e o espetáculo em O Cego e a Dançarina*, onde Maurício Salles Vasconcelos (5) faz um minucioso levantamento das várias referências filmo-discográficas contidas na coletânea.

Um ano após a publicação dos contos, o escritor publica o romance *A Fúria do Corpo*, cujos direitos autorais ficaram por cinco anos com o cineasta Hector Babenco. Embora esta obra não tenha sido filmada, tendo Babenco levado à tela um outro romance - *Ironweed*, do norte-americano Willian Kennedy - cujo tema, aliás, é muito semelhante ao livro de Noll, este fato vem comprovar uma certa vocação cinematográfica na obra de João Gilberto, aspecto que será mais tarde constantemente apontado como marca característica do seu estilo.

Em 1982 Noll recebe uma bolsa para participar do "International Writing Program" na Universidade de Iowa (USA) e durante o meio ano restante viaja pela Europa, México e Estados Unidos, aventurando-se em uma viagem bastante cinematográfica, ao atravessar de trem o meio-oeste americano, de Chicago a São Francisco. Estas viagens inspiram a produção do romance *Bandoleiros*, logo depois do retorno do escritor ao país, em 83. Neste mesmo ano Noll tem o conto *A Virgem dos Espinhos* incluído na antologia alemã *Zitronengras neue brasilianische Erzähler, ein*

Lesenbuch (*Capim-Limão : novos contistas brasileiros , uma antologia*)(6).

O lançamento de *Bandoleiros* em 85 e *Rastros do Verão* no ano seguinte, ficou marcado pela associação com outras obras publicadas em 86(*Leia*, setembro de 1986) que também tinham como tema as relações entre pai e filho, os movimentos tensos de reaproximação, a indigência afetiva nas relações masculinas, o declínio mesmo da imagem paterna em nossa cultura e a busca neurótica por resgatar, recriar e incorporar esta figura que afinal determina o passado, o presente e o futuro de cada um. Nesta ocasião João Gilberto Noll é levado ao centro da discussão:

[...]"*Não estou procurando a figura paterna familiar. Parto da indigência afetiva nas relações masculinas. E nesta questão, é fundamental, primal, a relação pai e filho.*" [...] "*Esta é uma relação sempre em débito na nossa sociedade. O que importa é o desempenho do poder pelos homens. Não há, ou não havia, muito lugar para a emoção verdadeira, a entrega. A disputa tem privilégios no mundo do homem.*"

[...]"*Mas este autor que preferiu o afastamento e confessa uma atração por um vago sentimento de estranheza, não se satisfaz apenas com as razões que se centram no jogo do poder. Essa figura do pai que se persegue pode ser muita coisa : Gosto de trabalhar muito com os espectros. Sempre gostei, especialmente em Shakespeare, das bruxas, dos fantasmas e espectros, dos seres de outras ordens. Esse pai pode então ser um pouco Deus. Acho que ele é mesmo este Deus perdido do nosso tempo, que anda por aí.*"

Em 1988 a novela **Rastros do Verão** volta a figurar na edição comemorativa de 10 anos do **Jornal Leia** (abril de 88) como um dos lançamentos da década de 80 que iria desencadear no imaginário cultural brasileiro a temática conflituosa das relações masculinas. Nesta matéria o livro de Noll aparece diretamente associado ao filme **Paris, Texas** (1984), dirigido pelo cineasta alemão Wim Wenders com roteiro baseado no livro **Crônicas de Motel** de Sam Shepard, produção esta premiada com a Palma de Ouro no Festival Internacional de Cinema de Cannes. A relação entre o livro de Noll e o filme de Wenders de fato ultrapassa a questão desta temática em comum, sendo reforçada por outras tantas correspondências: a mesma linhagem geracional, uma certa tendência romântica, uma vivência particular do tempo, uma predileção por espaços específicos e determinadas posturas existenciais que revelam sobretudo, como se verá adiante, uma afinidade estética e espiritual, técnica e ideológica.

Neste mesmo ano João Gilberto Noll recebe da Fundação Vitae uma Bolsa para escrever **Hotel Atlântico**, lançado em 1989 pela Rocco. Firma então contrato com esta Editora, que lhe adianta os direitos autorais da reedição de toda sua obra para escrever um novo livro **O quieto animal da esquina**, publicado em 1991.

É preciso mencionar ainda o fato de João Gilberto Noll figurar como opinião-chave para os temas mais diversos levantados pelo jornalismo cultural na tumultuada metade final da década de 80. O escritor ora é chamado a opinar sobre a "Perda da Aura" (**Leia**, fevereiro de 87) em meio à discussão sobre o papel da crítica literária brasileira na atualidade, ora tem sua obra tomada como ilustrativa de um mal-estar cultural detectado por alguns observadores atentos à realidade social do país (**Leia**,

julho de 88). O psicanalista Jurandir Freire Costa, por exemplo, chega a creditar esta síndrome de mal-estar à falta de representação ou imagem de um ego ideal, à completa ausência de entusiasmo e investimento libidinal do indivíduo contemporâneo num futuro utópico. A professora de filosofia da USP, Olgária Mattos, também contribui com seu diagnóstico sobre este sintoma de mal-estar :

"É uma experiência muito funda da perda de razão suficiente. [...] Todo mundo no Brasil se sente exterior ao que está acontecendo. Há um sentimento de dissolução. Essa é a atitude que se tem para uma situação de trauma. E houve um profundo trauma aí, com a política, com a Nova República, a frustração da esperança e dos desejos de toda uma sociedade. [...] Não há condições de se alimentar a experiência num quadro desses. O trauma tira toda a familiaridade, toda a possibilidade de elaborar cultural e socialmente as experiências. Privados dessa dimensão da cultura como comunidade de destinos e experiências, ficamos com a alegoria mortificada e mortificante do que foi dissociado, ficamos com a melancolia. É a deriva, a perambulação, acena Olgária."

No contexto deste quadro sem possível terapêutica insere-se João Gilberto Noll:

"A perambulação, o homem que viaja, o ser à deriva. É o tema recorrente, quase a moral dos personagens de um escritor que se tornou verdadeiro "cult" no ano passado - o gaúcho João

Gilberto Noll [...]. Seus personagens desenraizados, são desses que, como o homem de Joseph Conrad, partem mundo afora para provar a sua alma. [...] Noll de repente viu seu personagem privado de mundo. *É que está tudo muito deficitário hoje no Brasil*, diagnostica. Para ele, com este déficit, esse mal-estar, esse pouco de realidade existente, *há uma completa ausência de possibilidade épica*, não haveria como seu personagem provar a sua alma. *Há pouco mundo para esse personagem.* [...] O romance, justamente esse entrelaçamento conflitivo mas sempre proliferante entre personagem e mundo, se vê também apanhado pelo movimento regressivo da sociedade e da cultura hoje. Noll não cede contudo à morte anunciada do narrador. Não cede à fragmentação, ao relato nouveau, não enfia seu personagem dentro de uma cápsula narcísica final. Mas prevê dias difíceis para ele:

Claro que acredito, sem ilusões, na literatura como regeneração humana. Isso o que se move: a compaixão, o sentir junto, o pathos. Mas nessa privação de mundo, sem ter com quem confrontar-se, não sei...gostaria que pintasse uma possibilidade amorosa para esse personagem.[...] Talvez só haja algum alívio para esse personagem na animalidade, no encontro episódico com outros corpos, nesse recuo, nessa regressão até as instâncias tidas como mais primitivas."

Em maio de 89 (novamente em Leiria) Noll é abordado a propósito da edição brasileira do livro *Que é a Literatura?*, de Jean-Paul Sartre, justamente como contraponto para os conceitos formulados pelo filósofo :

"De fato, Noll relativiza bastante a validade do projeto literário sartreano, do qual está hoje completamente separado. *Eu não escrevo para lutar, escrevo porque o real é incompleto. Quero uma literatura inútil.* Noll, que nasceu um ano antes da publicação de *Que é a Literatura?*, vai além: *Hoje, já não existe aquele horizonte utópico sartreano, que foi importante para mim e para toda uma classe média universitária ou em vias de entrar para a universidade nos anos 60. O que eu busco atualmente é falar sobre o não-nomeado, questionar uma sociedade conspiratória que esmaga a libido e não admite valores fundamentais para o ser humano como o ócio e a contemplação.*"

Nestas intervenções salteadas no tempo e a pretexto dos mais diversos assuntos levantados pela imprensa cultural, revelam-se de forma fragmentada e apenas indiciária, alguns aspectos fundamentais da obra de João Gilberto Noll, que serão devidamente considerados no decorrer deste trabalho.

João Gilberto Noll é ainda mencionado em vários artigos e ensaios que se propõem a fazer uma avaliação ou balanço da literatura brasileira produzida na década de 80. Na matéria intitulada "Há Romance no Brasil?" (Leia, setembro de 1986), Flora Sussekind cita, entre outras publicações, a novela *Bandoleiros* como uma das melhores realizações da literatura brasileira nesta década, pelo diálogo crítico que esta obra estabelece com as linhas predominantes da ficção brasileira recente, ao tematizar egos narrativos precários e impotentes, em contraponto direto com a onipotência narcísica do "eu" nas narrativas memorialistas ou confessionais de tom autobiográfico e político.

Neste mesmo ano em edição da *Revista do Brasil* (7) dedicada à questão pós-moderna e sua pertinência no contexto político, cultural e literário brasileiro, Noll volta a ser citado, entre outros escritores, no ensaio *Ficção 80 : Dobradiças & Vitrines*, novamente sob a mira crítica de Flora na sua busca por delinear o perfil do narrador na literatura contemporânea.

Uma tentativa mais específica de divisar o pós-moderno na obra de João Gilberto Noll é empreendida por Italo Morriconi Jr.(UERJ-Letras) no ensaio *Tentando captar o homem-ilha* (8), onde ele analisa as novelas *Bandoleiros* e *Rastros do Verão* visando demonstrar a formalização de algumas dimensões fundamentais do sujeito pós-moderno nestas narrativas.

Em 88, o Suplemento *Idéias* do *Jornal do Brasil*(9) traz um balanço do jornalista José Castello sobre a produção literária brasileira na década de 80, onde novamente sobressaem as obras de Noll, entre outras mencionadas. Contribuindo para este balanço, Italo Morriconi Jr. afirma não terem surgido grandes romances nos anos 80 porque " *nossos romancistas parecem ter desistido da idéia de encontrar o Romance Brasileiro, tal qual foi concebido desde os anos 40.[...] Os ficcionistas, hoje, não querem mais produzir a grande obra. Preferem projetos localizados, que proponham a fragmentação ao invés da unidade. Que busquem o mínimo detalhe, ao invés do todo*". José Castello conclui que, no lugar de grandes obras que sirvam de espelho, reflexo ou retrato da nação, há uma tendência nítida nesta geração mais recente de escritores brasileiros para captar aspectos parciais e mesmo individuais do Brasil moderno, o que afinal não deixa de ser uma estratégia da escrita para suportar as

enormes contradições, a fragmentação e a desilusão que marcam toda esta década nas mais diversas dimensões da sociedade brasileira.

O escritor ainda comparece como referência num ensaio de críticos estreantes - *Nos Trilhos da Ficção* (10)- onde se enfrenta a produção literária contemporânea procurando refletir sobre a invasão do mass media e o subsequente esvaziamento simbólico na ficção brasileira, tendo como pano de fundo as discussões sobre a pós-modernidade, questão que necessariamente também é levada em conta neste trabalho.

NOTAS

- (1)Cândido,A.*Literatura e Sociedade*,São Paulo:Ed.Nacional,1980,p.38.
 (2)Ribeiro,Leo G." João Gilberto Noll: Um clarão de lucidez em anos de trevas", *Jornal da Tarde*, 16/08/1980.
 (3)Cf. in: *Roda de Fogo*, Porto Alegre : Movimento,1970.(org. por Carlos Jorge Appel)
 (4)Cf. in : *Autores Gaúchos : João Gilberto Noll.* , v.23, p.6, Porto Alegre:IEL,1989.
 (5)Vasconcelos,M.S.,Dissertação de Mestrado defendida na Faculdade de Letras da UERJ,1985.
 (6) in : Schreiner, Kay M.(org.),Colonia : Kiepenheuer & Witsch,83
 (7)Cf. in : *Revista do Brasil*. Ano 2,no. 5. Rio de Janeiro, Governo do Estado do Rio de Janeiro / Secretaria de Ciência e Cultura, Prefeitura do Município do Rio de Janeiro/ Ricarte,1986.
 (8) Morriconi Jr.,Italo . "Tentando captar o homem-ilha", in: *Matraga*, vol.1,no.23,maio/dez.1987, Rio de Janeiro: UERJ/IFL.
 (9)Castello,J. "Os Anos 80 Deram Romance?", in: *Idéias, Jornal do Brasil*, 20/02/1988)
 (10)Villaça,N. e Salgado,M. "Nos Trilhos da Ficção", in: *Idéias/Livros, Jornal do Brasil*, 02/09/89 (ensaio vencedor do Prêmio Idéias/Lufthansa de Ensaio 1989)

CAPITULO I

NO RASTRO DA CRITICA

As Trilhas da Recepção

A pretensão de uma análise expressiva sobre a recepção social da obra de João Gilberto Noll leva necessariamente a considerar os textos críticos sobre a sua produção literária, já que estes oferecem um parâmetro apreciativo mais concreto e acessível diante da impossibilidade de recuperar-se a experiência de leitura individual do seu público de leitores.

A consideração destes textos justifica-se já que produzidos por um grupo receptor que participa ativamente da vida literária, tanto no processo de feitura como fatura da obra, configurando, segundo o crítico Antonio Cândido, "*um elemento receptivo que o artista tem em mente ao criar, e que decide do destino da obra, ao interessar-se por ela e nela fixar a atenção.*" (1)

Frente à diversidade dos textos sobre João Gilberto Noll e sua obra (2), onde se notam gestos mais ou menos efetivos no sentido de situar a obra do autor dentro de um processo histórico e cultural, estabelecendo a sua relação com o conjunto da vida social, com outras obras, temas e autores do mundo literário ou artístico em geral, abordaremos nos dois primeiros itens deste capítulo alguns aspectos focalizados pela crítica de imprensa que julgamos relevantes pelas questões que suscitam, mesmo porque estes aspectos se acham direta ou indiretamente referidos nos ensaios da crítica especializada, a serem comentados em seguida. Finalizando este capítulo preliminar, reservamos um último item aos depoimentos prestados pelo autor onde ele é diretamente incitado a refletir sobre sua produção literária.

1. Atalhos e Retalhos

"Tudo em *Bandoleiros* se passa como num filme. Quadros rápidos, de imagens que se superpõem. Cenas misturadas e projetadas, ao mesmo tempo, numa tela hipotética de muitas subdivisões." (3)

"Nitidamente cinematográfica, a imagem aprofunda o sentimento de solidão e ilusão: sim, o toque humano - mas através de uma intransponível parede de vidro." (4)

"A exemplo de suas obras anteriores - *O Cego e a Dançarina* e *A Fúria do Corpo* - João Gilberto recorre, mais uma vez, ao discurso cinematográfico para construir a narrativa. São poucas as referências diretas, claro. *Psicose* é um dos raros exemplos. No entanto, as personagens, os cenários e os diálogos lembram a todo o instante algum filme que já vimos." (5)

"Com *Bandoleiros*, de novo o pé no cinema, a começar pelo título, que lembra os velhos westerns. A relação com o cinema, no entanto, não é explícita, mas intrínseca." (6)

"A prosa de João Gilberto Noll é árida, o calor que acompanha os personagens da narrativa gera um texto seco, econômico, sem sentimentalismo, mas profundamente imagético. [...] João Gilberto Noll não se limita a construir um universo imagético. Seu texto está repleto de alusões a cantores e cantoras. As cenas dão-se todas sob um fundo musical propiciado por aparelhos de rádio ou televisão. [...] Dessa forma, *Rastros do Verão* constitui uma sucessão de tomadas cinematográficas secundadas por fundos musicais." (7)

"De ônibus, a pé ou de carona , o ator de *Hotel Atlântico* caminha como se fosse o Jack Nicholson de *Profissão : Repórter*, ou o Harry Dean Stanton de *Paris, Texas*. Mas ele não quer trocar de identidade como no filme de Antonioni nem recuperá-la como no de Wim Wenders. O personagem de Noll apenas anda - sem motivo, sem destino, sem nada." (8)

"O olhar de Noll, neste *Hotel Atlântico*, se assemelha a uma câmera fotográfica. Com menos de cem páginas, o livro sofreu cortes sucessivos, profundos, foi enxugado à exaustão - todo o esforço possível para que a linguagem não ofuscasse o olhar do leitor." (9)

"Uma leitura sempre seca, frontal, sem melindres e sem adjetivos, trançada numa linguagem visual, quase transparente, em que as palavras quase não são notadas de tal modo somos arrebatados pelas imagens. Uma escrita hiperrealista, livre de maquiagens, floreios, masculina por excelência." (10)

" Como num filme, *O Quietos Animal da Esquina*, de João Gilberto Noll, convida o leitor ao entretenimento, mas em meio ao prazer do texto violento esconde-se a feitiçaria de um autor em busca do essencial." (11)

Dentre as várias resenhas críticas publicadas em jornais e revistas de grande circulação, avultam dois aspectos considerados marcantes na ficção de Noll : o estilo cinematográfico, reincidentemente mencionado, e o estilo hiper-realista, categoricamente referido. Seja enquanto uma estratégia de divulgação, seja enquanto uma tentativa de caracterização, estes

termos são empregados enfaticamente como palavras de efeito e evidência, sem que se note preocupação em especificar o sentido, por demais genérico, do que seja "cinematográfico", ou sem que se veja necessidade de justificar a adoção de um conceito específico como o "hiper-realismo", oriundo das artes plásticas, para designar a qualidade de um estilo literário.

O problema de definição aqui exposto tem na sua base de origem a crescente dificuldade da análise literária se fazer segundo seus próprios termos e parâmetros críticos de julgamento, diante do entrecruzamento vertiginoso entre as formas e os conceitos técnicos das várias artes e dos atuais meios de comunicação e informação na cultura contemporânea, tal como observa, atento e perplexo, o crítico Antonio Cândido em *A Nova Narrativa* (12):

"Portanto, na literatura brasileira atual há uma circunstância que faz refletir: a ficção procurou de tantos modos sair das suas normas, assimilar outros recursos, fazer pactos com outras artes e meios, que nós acabamos considerando como obras ficcionalmente mais bem realizadas e satisfatórias algumas que foram elaboradas sem preocupação de inovar, sem vinco de escola, sem compromisso com a moda; inclusive uma que não é ficcional. Seria um acaso? Ou seria um aviso? Eu não saberia nem ousaria dizer. Apenas verifico uma coisa que é pelo menos instigante e estimula a investigação crítica."

Em vista desse impasse crítico, vale lembrar a linha de investigação assumida por Anatol Rosenfeld, especialmente no ensaio em que ele deriva as suas *Reflexões sobre o Romance Moderno*(13) a partir das novas perspectivas adotadas na pintura

moderna. Diante da ficção contemporânea, esta postura crítica mostra-se mais do que atual, fazendo-se mesmo necessário reconsiderar a hipótese, comprovada por Anatol Rosenfeld, de que há uma certa unidade de espírito e sentimento de vida sob essa complexa e inevitável interdependência entre as várias artes e sistemas de comunicação, mediante o que a crítica - e mesmo a produção literária atual - poderiam significar mais do que um mero exemplo do uso indiscriminado de conceitos, técnicas e repertórios variados em busca de impacto .

Lembrando a observação de Rosenfeld de que "*as alterações no romance não dão tanto na vista como as de uma arte visual*" e tendo em mente que a pintura, mas principalmente o cinema, são muito mais significativos para o homem contemporâneo, filho dileto de uma "civilização da imagem"(14) onde a literatura perdeu o papel central que antes ocupava na cultura clássica e letrada, talvez seja preciso considerar mais a fundo os termos com os quais a crítica de imprensa tenta apreender a ficção contemporânea do nosso autor, o que leva, necessariamente, a adentrar este universo tão mais visível da pintura e do cinema.

Se bem observados, os termos cinematográfico e hiper-realista, nada mais são do que subterfúgios, expressões metonímicas variantes, às quais se recorre enquanto uma alternativa no sentido de evitar o emprego de outro termo que os resume e inclui, sendo mais abrangente, e por isso mesmo mais controverso, como é de fato o conceito "pós-moderno" (15).

No esforço por evitar este conceito, recorrendo a vocábulos emprestados de duas áreas artísticas distintas - nas cuja base

comum de operação é fundamentalmente a imagem - os termos cinematográfico e hiper-realista conduzem, pelo seu próprio apelo visual, ao reconhecimento de uma tendência considerada predominante na produção cultural pós-moderna : o *showing* (16), o mostrar ou o descrever, a apresentação sumária e metonímica das ações, imagens, coisas, fatos e pessoas, num tempo-espaco próximo ao leitor e contíguo ao real empírico.

Na verdade, é esta atitude discursiva básica que fundamenta tendências afins tanto na área da pintura, como no cinema e na literatura. Essa afirmação sustenta-se mediante qualquer apreciação mais superficial das tendências hiper-realista, minimalista e conceitual, surgidas quase que simultaneamente nos anos 60, na esteira do figurativismo realista da arte pop , considerada a primeira expressão pós-moderna nas artes plásticas (17). O *showing*, enquanto um modo particular de ver-mostrar-dizer se revela nitidamente na vivacidade arrebatadora da mimese hiper-realista, bem como na exposição minimal, impessoal e sem retoques da matéria bruta e micrológica do cotidiano, ou no conceitualismo das idéias, frases e diagramas que tendem ao abstrato apelando para a imaginação visual.

Contemporâneas entre si mas específicas nelas mesmas, estas três correntes na pintura subordinam-se a um só ideal de anti-arte, caracterizado pelo desejo de "*comunicação direta, fusão com a estética de massa, materiais não-artísticos, objetividade, anti-intelectualismo, anti-humanismo, superficialidade - fim da arte culta, emotiva, superior, eterna.*"(18), o que vem alertar para a idéia de que o *descrever*, além de ser um procedimento estético, também implica em uma postura ético-ideológica .

Uma investigação que se queira mais profunda em relação ao termo "cinematográfico"(19), empregado para definir genericamente o estilo de João Gilberto Noll, torna inevitável aventurar-se pelo mundo do cinema, este outro universo visual tornado tão mais próximo e explícito nos dias atuais. Interessante é que essa procura por um discurso cinematográfico, que fosse mais exatamente da ordem do *showing*, remeta justamente a dois cineastas frequentemente citados pela crítica de imprensa e pelo próprio autor, sejam eles Wim Wenders e Michelângelo Antonioni, o que demonstra afinal a pertinência dessas correspondências.

No livro *O Discurso Cinematográfico : a opacidade e a transparência* (20), o crítico Ismail Xavier aponta, entre outras, algumas estratégias cinematográficas que muito se aproximam do modo discursivo do *descrever*. São elas basicamente classificadas em três tendências: o realismo empirista, representado pelo cinema de Kracauer; o neo-realismo humanista, comum aos filmes de Zavattini, de Sica e Rossellini; e o realismo fenomenológico, existencial ou ontológico, tal como aparece nas produções de Antonioni e nas teorias de André Bazin e Jean Mitry.

Todas estas três correntes encontram-se reunidas pelo autor sob o signo de um "realismo revelatório", devido ao que têm fundamentalmente em comum : a oposição ao cinema realista clássico, seja na versão hollywoodiana naturalista e espetacular, seja na versão engajada do realismo crítico explicitado, de inspiração marxista e lukácsiana; a recusa intermitente a dogmatismos ideológicos e visões totalizadoras; a vocação realista para a representação-redenção dos pequenos fatos essenciais da realidade humana; o testemunho isento em respeito pela existência dos seres, dos fatos e das coisas em si; a

expectativa paciente e confiante de que as imagens captadas revelem por si mesmas o que nelas há de essencial; a ambição de produzir ou revelar experiências que promovam o retorno ao mundo concreto, que reativem a percepção direta e vívida dos eventos e que propiciem uma apreensão estética e sensível das coisas.

Estas estratégias, intimamente relacionadas ao modo discursivo do *showing*, e que vieram tomar vulto no universo cinematográfico entre os anos 50 e 60, não só animam a produção cinematográfica de Antonioni, mas se prolongam essencialmente atualizadas em várias realizações do cinema contemporâneo, bem como na obra do cineasta Wim Wenders.

Mais do que a contemporaneidade entre Noll e Wenders o que os aproxima é precisamente o tipo de tendência estética-ideológica que compartilham, ou seja, a predileção pelo *showing* como modo discursivo preferencial, o que faz com que eles assumam uma postura bem semelhante frente ao ato e ao modo de narrar, influenciando de modo bem parecido na maneira de ver e mostrar o mundo na tela ou na escrita.

Esta afinidade inclusive ganha corpo e estatura se confrontadas as reflexões do escritor e do cineasta a respeito de suas produções. Tendo em mente as inúmeras declarações de João Gilberto Noll espalhadas pela crítica de imprensa e pelo jornalismo cultural e tendo ainda por base alguns depoimentos seus colhidos no meio universitário (21), bem como a sua obra em si, fica realmente difícil não ouvir os ecos da fala do autor/escritor nos comentários de Wenders sobre sua filmografia (22).

A fala de Noll como autor, enquanto pessoa fictícia, desmembrada em outras tantas personas imaginárias, se reconhece perfeitamente quando o cineasta revela o seu fascínio contemplativo por mapas de países e cidades desconhecidas que nele despertam um incontrolável ímpeto fabulativo (lembre-se aqui do garoto do conto *Miguel, Miguel...*) levando-o a delimitar percursos, descrever roteiros e encontrar caminhos de orientação; quando ele discorre sobre sua preferência por narrativas que se atenham ou à visibilidade transparente dos fenômenos puros em si (tal como em *Rastros do Verão*), ou ao onirismo sinuoso das imagens e das ações(veja-se *A Fúria do Corpo* e *Bandoleiros*) ; quando ele afirma sua predileção por paisagens amplas, claras, semi-desérticas e por personagens constantemente em trânsito, impelidas a seguir sempre em frente, mas ao mesmo tempo profundamente nostálgicas e melancólicas em relação ao que deixam para trás (bem como em *Hotel Atlântico*).

A voz do escritor, enquanto pessoa empírica, ressoa ainda nitidamente quando o cineasta discorre sobre a origem puramente imagética e desconectada das histórias que conta e sobre o rumo indefinido que elas seguem, como se num vôo cego sem instrumentos (cf. *Anexos, Depoimento I*, p.289) ; quando ele reflete sobre a estrutura artificial, mentirosa, mas necessária e inevitável, porque vitalmente esperada e desejada, de toda história, seja ela mais ou menos bem formada segundo os princípios de enredo, ordem, nexos e causalidade (cf. *Anexos, Depoimento II*, p.312); quando ele comenta a necessidade de se produzir uma narrativa mais adequada às incertezas e dificuldades existenciais do homem contemporâneo e que fosse, portanto, exatamente avessa à busca de conhecimento e compreensão empreendidos pelo romance de formação do romantismo europeu (cf. *Anexos, Dep.II*, p.308); e até mesmo

quando ele se propõe o esforço crítico de explicitar o princípio de construção e desconstrução que se depreende da sua filmografia, a sua produção sendo movida por um ritmo cíclico e alternado entre dois sistemas narrativos totalmente distintos de onde derivam os seus filmes : um mais aberto, flexível e imprevisível e outro mais fechado, disciplinado e tradicional (cf. *Anexos, Dep.II, p.306-308*).

Em relação a este último aspecto mais crítico, as reflexões de Wenders/Noll repercutem diretamente neste trabalho, já que a interpretação de cada texto e da totalidade da obra de João Gilberto parte de uma linha semelhante de análise, como se verá a partir do segundo capítulo. Antes disso porém, cabe aqui considerar em que termos específicos a adoção do *showing* como modo discursivo atua na narrativa de João Gilberto Noll, fazendo com que a sua escrita produza efeitos tão semelhantes e contundentes quanto aqueles obtidos na pintura e no cinema através da imagem.

Ao *showing* como atitude discursiva privilegiada por Noll, notadamente em *Bandoleiros, Rastros do Verão e Hotel Atlântico*, junta-se uma opção por um narrador-protagonista em primeira pessoa que conta a sua história adotando uma focalização predominantemente "interna" da sua experiência como personagem. Apesar da distância entre o passado da história narrada e o presente da narração, o narrador não assume a postura sábia e onisciente de uma visão perspectivística, capaz de julgar, explicar, ou conferir significado à sua própria experiência.

Reinstaurando a óptica de vivência do eu-personagem, o eu-narrador rememora a sua vivência perceptiva, corporal, visível e

sensível da realidade, tal como ela foi experimentada no passado, como um fato bruto, com todas as suas presenças, revelações e ocultamentos. Aliás, a ausência de comentário ou reflexão, as omissões de pensamento e as limitações de conhecimento do personagem-narrador, contribuem para uma atmosfera que faz lembrar não só o enigma e o absurdo dos textos de Kafka e Camus, como o clima de expectativa típico das fitas de suspense, ou a mesma atmosfera de indeterminação presente nos filmes de Antonioni e Wenders.

Ao *showing* discursivo associa-se pois um narrador que se aproxima da categoria definida por Friedman(23) como "câmera", marcado pela sua posição fixa e central, pela sua visão objetiva, minuciosa e exata em suas descrições. É preciso salientar, contudo, que a noção de câmera de Friedman, embora seja essencialmente uma categoria acertada para definir o narrador na trilogia de Noll, precisa ser reconsiderada à luz dos mais recentes estudos fílmicos. Segundo estes, a câmera não exclui de forma alguma o sujeito e a subjetividade. Para o crítico Jean Louis Baudry, a câmera, na sua origem e função mais tradicional, representaria a perspectiva idealista de um ego ubíquo, transcendental, onisciente e onividente (24). Assim, toda imagem captada pela câmera corresponderia a uma visada intencional, a uma vontade preconcebida de comunicar um sentido, comportando também um discurso implícito sobre o mundo, que varia à medida em que se afasta ou se aproxima desta perspectiva estético-ideológica tradicional.(25)

Nessa correspondência entre a ficção de Noll e a linguagem cinematográfica, é fundamental observar que a focalização interna, geralmente assumida pelo narrador, corresponde não tanto

à idéia ilusória de uma câmera objetiva e impessoal, como ao que no cinema denomina-se câmera subjetiva, a qual estabelece uma relação autêntica de introjeção do olhar do sujeito da imagem. A câmera subjetiva, centrada no sujeito vidente, introjeta o ponto de vista ocular da personagem(26), mostrando tudo como se através dos seus olhos, o que acaba forçando um assujeitamento do espectador à percepção móvel e visual do protagonista .

É preciso ressaltar, contudo, o caráter não reversível, a falta de reciprocidade, reflexividade e profundidade dada pela perspectiva monocular desse narrador em Noll. Embora evite introduzir qualquer reflexão prévia ou paralela no momento da narração, o eu-narrador acaba estabelecendo num outro pólo uma relação estritamente físico-ótica-tática com o eu-personagem, com as coisas e com os outros personagens, apresentando-os em seu aspecto imediatamente exterior, plano e frontal.

O fato do narrador não ultrapassar a simples evidência, a pura materialidade do que apresenta, não chegando a articular uma compreensão recíproca ou um reconhecimento reversível entre o sujeito que narra e o objeto narrado, instiga o exame das condições presentes e implícitas neste tipo de ficção realista, que se mostra radicalmente imanente, baseada num profundo respeito pela integridade fenomenológica.

Sabendo-se das implicações presentes e determinadas no ato de percepção fenomenológica (27) onde toda a apreensão consciente, pensamento lógico ou conhecimento objetivo deriva precisamente da intercorporeidade, do envolvimento mútuo das subjetividades carnis, fazendo com que o sentir-pensar instituem-se no corpo, nascendo por ocasião daquilo que sucede no

corpo, talvez seja preciso pensar esta falta de reflexividade e intercomunicação na narrativa de Noll como representação de um ver-dizer segundo o espaço, a distância, o grau de acomodação e convergência do corpo-olho do narrador e da narrativa no mundo contemporâneo.

Neste sentido, o crítico norte-americano Fredric Jameson oferece alguns subsídios importantes, uma vez que ele interpreta alguns traços predominantes nas manifestações culturais da atualidade como sintomas de um ver-dizer determinado pelo espaço-tempo histórico que o engendra.

NOTAS

- (1)Cândido, A., "A literatura e a vida social." in : **Literatura e Sociedade**, São Paulo:Ed.Nacional,1980,p.34.
- (2)O levantamento feito pretende ser uma amostragem significativa da bibliografia sobre o autor.
- (3)Lúcia Helena . " Fantasma Incômodos",Rev.**Fatos**,julho 85.
- (4)Abreu,Caio F." Entre paredes de vidro", **Istoá**,03/07/85.
- (5)Gama,Rinaldo. " Tão rápido quanto os últimos duelos" , *Ilustrada*,
Folha de S.Paulo, 14/07/85
- (6)Kaplan, Sheila . "Bandoleiros, entre Boston e Porto Alegre".**O Globo**, 17/06/1985.
- (7)D'Ambrósio, Oscar." Noll : Estilo Cinematográfico", **Jornal da Tarde**,30/08/1986.
- (8)Sussekind,Flora ." Nas trilhas da prosa", **Veja**,29/03/89
- (9)Pessoa,Isa ." Para não morrer na praia", **O Globo**, 11/04/89.
- (10)Castello,J."Noll golpeia os leitores com seu olhar",*Idéias*,**Jornal do Brasil**,/01/04/89.
- (11)Castello,J." Esquinas do beco sem saída", *Cultura*, **O Estado de S.Paulo**,26/10/91.
- (12)Cândido,A. In: **A Educação pela noite e outros ensaios**.São Paulo:Atica, 1987.
- (13)Rosenfeld,A. In:**Texto/Contexto**.São Paulo:Perspectiva,1976.
- (14)Cf.Calvino,I. "Visibilidade" ,in : **Seis propostas para o próximo milênio**,São Paulo:Companhia das Letras,1990.

(15) Em sua própria formação o termo pós-moderno já traz a marca da polêmica, definindo-se como um presente que não se afirma por si mesmo, mas em relação a um passado cujos limites são fugidios e vêm sendo continuamente revisados - tal como a questão da modernidade e do modernismo na área sócio-cultural e artística e da modernização no âmbito político e econômico. A par da dificuldade em se definir a que formas do passado refere-se este presente, já que os aspectos pós-modernos podem ser tantos quantos forem os modernos, o prefixo "pós-" sugere que a relação do presente com o passado não se baseia na sua negação ("anti-") ou superação ("trans-"), mas simplesmente na sucessão, na continuação, no "depois" de um passado que já não é mais exatamente o mesmo que era antes. Vê-se que, antes de tudo, o termo designa um presente que ainda é um passado, mas um passado atualizado, transfigurado e desvirtuado. Menos do que uma ruptura, negação ou superação da modernidade refere-se a um presente que se quer compreendido como resultado da evolução, do processo de produção e transformação contidos no próprio conceito de modernidade. Seja provisório ou precário, imperfeito ou inconveniente, importa que o termo pós-moderno compreende, de forma mais ou menos analítica e reflexiva, uma visão do presente que não é tanto o apocalipse ou o fim epigônico de uma era, tal como exaltado ou rechaçado na arena onde se debatem os pré-pós e os anti-pós, sendo antes a formulação da própria face contraditória da atualidade aqui e agora. Se esta face nos fita fixa e provocativa, é preciso que ao invés de virar-lhe as costas com temor ou indiferença e que, antes de tentar desfigurá-la, encaremos de frente o seu rosto bifronte, porque além de refletir um lado atual, impondo-se como reflexo das condições de existência de nossa época, o pós-modernismo também esconde um virtual perfil crítico. Pós-modernismo, cara ou coroa? Os dois: a face indesejada e o perfil crítico, lado a lado na mesma moeda, sem os quais talvez seja impossível apostar no jogo de se pensar a produção cultural contemporânea.

(16) Esta categoria definida por Norman Friedman no ensaio *The point of view in fiction* (In: *The theory of the novel*, New York: Free Press, 1967) é também empregada por George Lukács em contraposição a uma outra atitude discursiva básica - o "telling", o narrar ou representar.

(17) Santos, Jair F. em *O que é pós-moderno* (Brasiliense, 1986) faz um excelente resumo destas e outras tendências surgidas entre os anos 50 e 70, dentro do que ele chama de "primeiro tempo pós-moderno":

"O hiper-realismo ou foto-realismo é uma forma de Arte Pop e pós-moderna, pois copia minuciosamente em tinta acrílica fotografias (simulacros) de automóveis, paisagens urbanas, fachadas, anúncios, que depois são apresentados em tamanho natural ou monumentais (hiper, enorme). A tinta acrílica, lustrosa, deixa o real mais intenso, bonito: ou então o poliéster, na escultura, deixa a figura mais viva, vibrante, como se vista numa TV à cores." (p.48)

"A teoria minimal dizia o seguinte: vamos tirar os traços estéticos (forma, cor, composição, emoção) do objeto artístico e reduzi-lo a estruturas primárias, a apenas aquele mínimo que, de longe, lembra a arte. Uma prancha de fibreglass ou um bloco de espuma plástica encostados na parede são esculturas minimais. Pois apresentam materiais industriais na sua pureza, textura, peso, em suma, nas suas qualidades mínimas de matéria. (p.49)"

"A Pop e a minimal desdefinem, desestetizam a arte, mas mantêm seu objeto (o quadro, a escultura). A arte conceitual dá um passo a mais em direção ao vazio pós-moderno: desmaterializa a arte ao dar sumiço em seu objeto. [...]. Só interessa a idéia, a criação mental do artista registrada num esboço, esquema ou frase. Frases: se a arte é linguagem (forma de representar alguma coisa), ela pode ser reduzida a frases simples e diretas que valham por um objeto.[...]. Em vez de contemplar o objeto pronto, o público deve ativar a imaginação para visualizar o que está sendo proposto pelo artista numa frase, num diagrama."(p.50)

(18)Santos,op.cit.,p.55.

(19)Ver ainda a propósito do emprego desse termo como uma característica dos textos modernos em geral,a análise do crítico de arte Arnold Hauser,em **Maneirismo: a crise da Renascença e a origem da arte moderna**. (São Paulo: Ed. Perspectiva,1976).Embora aqui se concorde que se trata de uma tendência predominantemente moderna, é possível divisar uma mudança de ênfase ou de estrutura do discurso cinematográfico incorporado pela literatura contemporânea,o que poderia indicar a especificidade do texto pós-moderno.

(20)Xavier, neste livro (Rio de Janeiro : Paz e Terra,1984) apresenta as mais significativas posturas estético-ideológicas assumidas no cinema desde a I Guerra Mundial até o início dos anos 70,tendo em vista as mudanças ocorridas quanto ao conceito e ao tipo de representação da realidade que serviu de base para a elaboração do método clássico de narração, decupagem e montagem, nos primórdios da afirmação do cinema como arte cinematográfica.

(21)Cf. Anexos .

(22)Wenders,W. **A lógica da imagens**,Rio de Janeiro: Ed.70,1989.

(23)Friedman, op.cit.

(24)Cf. Baudry, "Efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base",in: **A Experiência do Cinema**(org. IsmailXavier)Rio: Graal,1983.

(25)Cf. Eco ,Umberto , " Enredo e Causalidade", in: **Obra Aberta**, São Paulo:Perspectiva,1988.

(26) Jost, François em **L' Oeil-Camera : Entre film et roman**, (Presses Universitaires de Lyon,1987) aborda esta questão da câmera subjetiva, rejeitando mesmo esta expressão em favor de uma análise mais atenta sobre perspectiva no cinema e na literatura. Jost propõe à categoria amplamente conhecida no meio literário como focalização (plano psíquico, do saber), uma categoria correlata advinda do cinema - a ocularização/suricularização (plano perceptivo, do ver). Assim à focalização "lectorielle" (saber por trás),externa (saber de fora) e interna (saber com), que determinam o tipo de conhecimento do narrador sobre o plano psíquico da personagem, corresponderiam uma ocularização zero("pas de position oculaire "), uma ocularização interna primária (posição ocular do narrador) e uma ocularização interna secundária (posição ocular da personagem). Estas categorias e suas múltiplas possibilidades de combinações permitem visualizar algumas das posições geralmente assumidas pelos narradores-protagonistas de Noll.

(26)Cf. Merleau-Ponty,M. " O olho e o espírito" e "O filósofo e sua sombra", in : **Os Pensadores**, São Paulo:Abril,1975)

2. Replicantes e Fantasmas : um *trilher* pós-moderno

Na sua análise das características dominantes na produção cultural contemporânea (1) o crítico Fredric Jameson implicitamente condena a opção radical pelo *showing* na literatura pós-moderna, confrontada com a preponderância do *telling* nas modernas narrativas, modo discursivo que fundamenta o desejo hermenêutico de delinear e interpretar o sentido da vasta realidade, à qual a obra literária teria a pretensão de representar em sua última verdade.

Comparando o modo discursivo predominante na ficção contemporânea com a tendência hiper-realista, que sucedeu as abstrações anti-figurativas na pintura, Jameson afirma não se tratar de um retorno à representação realista, mas de um falso realismo, pois as referências deste tipo de narrativa ou pintura pós-modernas não se encontram normalmente na realidade empírica, mas em outros textos, imagens ou discursos.

Segundo o crítico, o extremismo do *showing* narrativo, concebido como um hiper-falso-realismo, seria uma forma de se contestar os grandes modelos narrativos, os quais tanto empreendem investigações mais críticas como dão ensejo a leituras mais profundas sobre a realidade, seja por tratar das "patologias" próprias ao moderno sujeito burguês, tais como ansiedade, alienação, solidão, anonimato e revolta, seja por versar sobre os velhos temas da modernidade, tais como aqueles contidos na dialética marxista da essência e da aparência, no modelo existencial do autêntico e do inautêntico, na dicotomia freudiana do latente e do manifesto, ou na questão semiótica do significante e do significado.

O resultado e a marca deste contra-discurso pós-moderno estariam na evidente falta de intimismo e profundidade, no achatamento da expressão subjetiva da afetividade e dos sentimentos, no abandono dos mistérios da dureé, da memória, das noções de tempo e temporalidade. Aliás, a experiência esquizofrênica do tempo é dada por Jameson como um dos traços mais significativos da produção cultural pós-moderna, na medida em que expressa nitidamente a lógica de um sistema capitalista avançado, onde a hiper-inflação de imagens e informações de caráter efêmero e descartável, faz com que as experiências potenciais do passado sejam relegadas ao total esquecimento.

O termo esquizofrênico, empregado pelo crítico no mesmo sentido de Lacan, remete precisamente à idéia de um distúrbio na experiência da linguagem e, simultaneamente, da temporalidade. A incapacidade esquizofrênica de aceder ao domínio da fala e da linguagem, que afinal articula e concretiza a existência e a identidade do sujeito no tempo, levaria a uma vivência intensa do mundo e da linguagem no instante presente, isolados em sua materialidade e literalidade, sem conexão coerente com o passado ou o futuro, sem qualquer orientação para um projeto ou sentido definido, ou mesmo para a miragem de um significado geral.

Deduz-se, com Jameson, que é precisamente esta experiência de descontinuidade temporal na literatura pós-moderna que a torna tão imagética. De fato, a ênfase na materialidade do significante e a literalização do discurso tornam a linguagem extremamente vívida em termos sensórios, mas o crítico reconhece que isso não acaba por ofuscar completamente o significado da obra, destituindo-lhe um sentido global. Para

Jameson o significado da obra literária pós-moderna de certo ainda existe e persiste, só não seria encontrado mais no texto, e sim mediante o resgate das inúmeras referências que pairam sob ou sobre o texto.

Outro aspecto característico da produção cultural pós-moderna assinalado por Jameson é a configuração do espaço. As mutações inseridas no ambiente físico com as construções de prédios labirínticos e automatizados apresentam-se ao crítico não só como símbolos que incorporam a estrutura das grandes cidades e todo um sistema de organização sócio-econômica, como também representam a incapacidade do homem contemporâneo conduzir-se por si próprio, situar-se e mapear a grande rede global e descentrada do sistema capitalista multinacional na qual se insere como indivíduo.

A tentativa da narrativa pós-moderna figurar estes espaços urbanos, bem como representar as máquinas, sistemas e tecnologias de informação e reprodução de simulacros, seria nada mais que um esforço precário e irrefletido de apreensão deste sistema. Por outro lado, as narrativas que envolvem o pastiche e a imitação, que apresentam referências mais ou menos explícitas a estilos, temas, gêneros e enredos do passado mais antigo ou recente, seja de forma nostálgica ou estereotipada, mas sempre sem grande preocupação em afirmar um estilo individual ou respeitar a veracidade histórica, são vistas por Jameson como expressão da incapacidade do homem contemporâneo para elaborar representações estéticas próprias sobre sua própria experiência no tempo-espaço presente.

Esta retomada parcial do ensaio de Jameson sustenta-se em vista da ficção de João Gilberto Noll já que ela apresenta muito destes traços considerados expressivos de uma subjetividade inserida num espaço-tempo pós-moderno (2). Embora com isso se reconheça junto com Jameson que estas características são constitutivas de uma dominante cultural expressiva e reiterativa da lógica do capitalismo multinacional, em sua terceira fase de expansão pelo globo, dele discordamos na medida em que a obra do nosso autor comporta, para além deste processo mimético, uma resistência crítica reconhecível em vários níveis da narrativa .

Neste sentido será preciso pensar a narrativa de João Gilberto como um esforço de expressão estética que mimetiza criticamente (e não apenas copia, reforça ou reproduz de modo mecânico) uma determinada experiência do presente histórico. A medida em que se revela capaz de captar e assimilar os constrangimentos sociais como condicionantes da sua escrita, a sua obra, como veremos, vem mesmo desmistificar e denunciar o espaço de tensão e contradição sob o qual o homem contemporâneo logra sobreviver.

Será interessante notar, justamente nos ensaios do crítico Guilherme Merquior, alguns sinais que reforçam esta opinião, apesar da determinação iluminista do autor por exterminar a sombra romântica do fantasma pós-moderno que ronda a literatura contemporânea.

No ensaio dedicado aos "Estílos Históricos na Literatura Ocidental " (3), Merquior procura distinguir por contraste a literatura modernista da pós-modernista, assinalando de início a posição comum de ambas dentro do mesmo regime semiótico, de tipo

alegórico, fundado na ambiguidade, no enigma, na polissemia e no hiato entre significante e significado, características atribuídas à alegoria por Walter Benjamin (4).

Essencialmente alegóricas, em oposição à literatura clássica e romântica que estaria baseada na estética do símbolo (totalizador, harmônico, contínuo), a distinção entre a literatura moderna e pós-moderna se deveria a uma "metamorfose" ocorrida dentro do mesmo regime semiótico. A literatura modernista seria alegórica, mas de cunho surreal e metafórico, pois procuraria aludir, pelo recurso ao visionário e onírico, às marcas da dominação social, das censuras e cisões existentes no plano individual e coletivo. A literatura pós-modernista seria também alegórica, mas de caráter hiper-real e metonímico, pois buscaria mostrar, numa espécie de realismo por contiguidade e proximidade ao real empírico, as inúmeras coerções contra possibilidades humanas vitais.

Nesta ocasião Merquior vem defender o primado da alegoria na literatura pós-moderna julgando-a capaz de oferecer uma resposta estética à altura do agravamento da crise ético-moral frente às distorções do projeto da modernidade, sendo ainda capaz de forçar a ultrapassagem dos formalismos e esteticismos das vanguardas modernistas. Entretanto, em estudos posteriores (5), o crítico pondera que a estética metonímica e hiper-realista só resultaria num autêntico, novo e genuíno estilo pós-moderno na medida em que conseguisse se desengajar totalmente do conteúdo gnóstico, do tom profético, do estilo obscuro e enigmático, das interpretações hermenêuticas e da política de recusa e redenção que anima boa parte da literatura romântica e pós-romântica, inclusive os textos da vanguarda e do modernismo.

Vê-se que Merquior concebe o pós-modernismo literário como uma expressão possível de erigir-se como um novo, experiente e lúcido iluminismo, à medida em que abandone as posturas, vícios ou cacoetes dos antecessores: sejam os impulsos de contracultura e protesto social da tradição romântica; sejam as tendências grafocráticas, elitistas e redentoras pós-românticas; sejam as atitudes autoritárias e antidemocráticas das seitas vanguardistas radicais que só fazem tornar a arte difícil e inacessível à mente dos leitores comuns.

Ao tentar impor ou supor um pós-modernismo que não existe, Merquior acaba sendo contudo tão ou mais elitista e autoritário, porque condena o pós-modernismo literário que existe como um ultra-modernismo que só faz exaltar uma série de escritores modernos menores, marginais, maníacos e excêntricos, num esforço insensato por estabelecer uma tradição alternativa que legitime a criação de uma literatura da exaustão, extremista e epigônica, a qual, no seu ver, só oculta e desvia a contestação dos falsos humanismos de nosso tempo.

Como não cabe aqui julgar os propósitos desta virada crítica de Merquior levaremos em conta apenas o fato de que a literatura contemporânea, baseada no *showing* metonímico e hiper-real, não deveria ser concebida como uma mimese acrítica nem falsa ou irracionalmente crítica, precisando antes ser considerada pela sua figuração alegórica, que afinal, na concepção original de Benjamin, é essencialmente ambígua e potencialmente dialética.

NOTAS

(1) Jameson, Fredric. "Post-Modernism and The Cultural Logic of Late Capitalism", in : *New Left Review*, no.146, july/august,1984.

(2)O reconhecimento destes traços pós-modernos na obra do nosso escritor contrapõe-se à uma argumentação rigorosa do filósofo Sérgio Paulo Rouanet . Em " A verdade ou a ilusão do pós-moderno"(in : *As Razões do Iluminismo* , São Paulo : Companhia das Letras,1989.) ele decreta como ilusória a idéia da pós-modernidade baseado no fato de não encontrar nas diversas dimensões da sociedade, nenhum sinal profundo de ruptura com o projeto de organização e desenvolvimento sócio-econômico-cultural instaurado desde o advento da modernidade no séc. XIX.

Ainda que bem fundamentados, os argumentos usados pelo autor só servem para alimentar a crença, igualmente ilusória e nostálgica, na continuidade , no aperfeiçoamento e na plena realização do projeto iluminista, vislumbrada como única condição para que a modernidade se complete de forma equilibrada em suas dimensões sociais básicas a nível mundial.

Além desta crença, não compartilhada, discordamos do autor num outro ponto básico : a pós-modernidade não implica necessariamente em uma ruptura real com a modernidade, como poderia sugerir o termo no seu sentido literal. Trata-se antes de uma modificação interna dentro de um mesmo sistema. As sensíveis mudanças ocorridas no âmbito infra-estrutural, com a passagem do modo de produção fordista-keynesiano para um processo flexível de acumulação capitalista, não representam tanto um rompimento definitivo entre um regime moderno e pós-moderno. Expressam antes as contradições internas próprias do capitalismo como um todo,na sua incessante oscilação entre tendências opostas, estáticas em si mesmas, mas dinâmicas e permeáveis entre si.(ver a este respeito as observações de David Harvey in :*A Condição Pós-Moderna*.São Paulo : Ed.Loyola,1992, especialmente os ensaios do cap.IV.)

Num outro ponto também discordamos de Rouanet, por acreditar que as recentes mudanças no nível infra-estrutural, ocorridas desde o início dos anos 70 e mantidas em funcionamento até a atualidade, depois da crise de superacumulação ocorrida no final dos anos 60, são perfeitamente capazes de estarem determinando mutações culturais e novas configurações no âmbito das super-estruturas. Esta opinião deve seu crédito novamente David Harvey, já que este autor sustenta que as crises periódicas de superacumulação, que passaram a ocorrer cada vez com mais frequência desde da metade do século passado, são geralmente seguidas por fortes movimentos estéticos, cuja força é exatamente proporcional à confusão e à incerteza gerada pelas condições de compressão do tempo-espaco :

"A crise de superacumulação iniciada no final dos anos 60,e que chegou ao auge em 1973, gerou exatamente esse resultado. A experiência do tempo e do espaço se transformou, a confiança na associação entre juízos científicos e morais ruiu, a estética triunfou sobre a ética como foco primário de preocupação intelectual e social, as imagens dominaram as narrativas, a efemeridade e a fragmentação assumiram precedência sobre verdades eternas e sobre a política unificada, e as explicações deixaram o âmbito dos fundamentos materiais e político-econômicos e passaram para a consideração de práticas políticas e culturais autônomas."(p.293)

(3) Merquior, J.G. **Teoria Literária** (Portella, Eduardo et alii). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1979.

(4) Cf. Benjamin, Walter. **Origem do Drama Barroco Alemão**, (São Paulo: Brasiliense, 1984) especialmente o capítulo "Alegoria e Drama Barroco".

(5) Cf. Merquior, J. G. **O Fantasma Romântico e Outros Ensaios**. (Rio de Janeiro: Vozes, 1980, notadamente os capítulos I, II e III.); e "Aranha e Abelha : para uma crítica da ideologia pós-moderna" (in: **Revista do Brasil** no.5, Ano 2, Rio de Janeiro, 1986.)

3. Mira fixa : alvos móveis

Esta ambiguidade potencialmente dialética da narrativa contemporânea é de longe avistada num lance de lince pelo olhar crítico de Flora Sussekind. No ensaio *Mais Virão, Verás - O mundo como paródia e representação : Os novos narradores* (1), Flora Sussekind considera o "embaciamento, às vezes assassinato puro e simples de subjetividades e egos", um procedimento marcante nas melhores realizações no romance brasileiro recente, principalmente pelo diálogo crítico que se estabelece com as linhas predominantes na narrativa da década de 70, seja com autocentramento memorialista, picaresco ou confessional, seja com o naturalismo dos romances-reportagem.

Em outro ensaio publicado no mesmo ano - *Ficção 80 : Dobradiças e Vitrines* (2) Flora discorre sobre o romance-ensaio, a prosa em vitrine e a narrativa metamídia, "onde se expõem e observam personagens sem fundo, sem privacidade, quase imagens de vídeo, num texto espelhado onde se cruzam, fragmentárias, velozes, outras imagens, outros pedaços de prosa igualmente anônimos, igualmente pela metade...", voltando a observar que estes textos colocam em questão principalmente a figura e a subjetividade de um narrador sem estabilidade, certezas ou pontos fixos, em jogo constante de aproximação e distância com aquilo que narra.

A ficção de João Gilberto Noll, citada nestes dois ensaios como exemplo ilustrativo dos aspectos visados por Flora, é ainda observada como um texto que não apenas é "contra" mas se faz "com" o espetáculo. Ao citar e incorporar na sua feitura os cenários, os truques e a linguagem do espetáculo, do cinema ou da

mídia, a narrativa de Noll acaba por superexpor a magia mas também o vazio de uma sociedade rapidamente espetacularizada como a nossa nas últimas décadas :

"O texto de Noll dialoga abertamente com a imagem e o ritmo do cinema. Mas, de certo modo, para deixar claros desencaixes e diferenças." (3)

Duplamente crítica, a ficção de Noll estaria voltada para dois alvos : a literatura como reduto da memória e da subjetividade narcísica e a técnica como produtora de imagens, simulacros e superfícies. Vê-se logo que Flora, seguindo de perto um tipo de abordagem sugerido por Walter Benjamin (4), tende a reconhecer na obra de Noll uma técnica e tendência literária progressista, uma vez que o autor não desvia-se inutilmente da paisagem técnica cotidiana, mas incorpora criticamente as formas e conteúdos do mundo do espetáculo, operando uma evidente refuncionalização dos procedimentos técnicos que desautoriza a idéia de uma reprodução mecânica e conformista da linguagem da mídia ou do cinema.

Ao atentar ainda para a falta de "Mapas e Espelhos" (5) que poderiam indicar rotas certeiras e identidades fixas aos narradores-personagens sempre em trânsito de Noll, Flora reconhece que a ficção do autor ressalta as amputações de desejos e possibilidades, a consciência drástica dos cortes, limites e frustrações, percorrendo uma trajetória oposta à trilha do aprendizado e do amadurecimento da experiência, típica dos romances de formação .

A ficção de Noll estaria também muito longe da viagem ilustrada, da tarefa pragmático-classificatória de compor uma nação-mapa, delimitar fronteiras ou paisagens, cartografar um espaço, caráter ou espírito nacional, roteiro repisado ao longo da formação e do desenvolvimento da prosa de ficção brasileira.(6)

Sob esta perspectiva, o comentário de Flora choca-se frontalmente com a opinião do crítico norte-americano Fredric Jameson, já que este autor chega a propor um novo e hipotético modelo político-cultural - denominado "cognitive mapping "(7) - como solução para esta notável falta de mapas e espelhos na narrativa contemporânea, tão bem observada por Flora em relação à obra de João Gilberto.

Este modelo, cuja função seria orientar politicamente a produção artística, estaria baseado nas funções clássicas -cognitiva e pedagógica - da arte e da cultura, tal como defendida e renovada em períodos distintos, por Lukács - com sua concepção teórica do realismo - e por Brecht - com sua prática modernista do estranhamento.

A produção cultural orientada pelo "mapeamento cognitivo" visaria a *"reconquista prática de um senso de lugar, a construção ou reconstrução de uma visão articulada, que pudesse ser mapeada e remapeada pelo sujeito ao longo dos movimentos móveis e alternativos das suas trajetórias"*; tendo como função *"possibilitar uma representação situacional por parte do sujeito em relação àquela vasta e praticamente irrepresentável totalidade que constitui a visão da estrutura da cidade como um todo."* (8).

Jameson enfatiza a positividade do "cognitive mapping", contrapondo-o ao modelo da cidade ou espaço alienado, onde as pessoas são incapazes de mapear em suas mentes tanto a sua própria posição física ou social, quanto a totalidade urbana, o contexto local, nacional ou internacional onde se inserem. Este último modelo, segundo Fredric Jameson, não corresponderia a um "map-making" de fato, pelo menos em suas formas mais complexas e desenvolvidas, já que envolve *"operações pré-cartográficas, cujos resultados são tradicionalmente descritos mais como itinerários do que mapas ; meros diagramas organizados em torno de um sujeito viajante e auto-centrado em sua jornada existencial."* (9).

Por sua vez, a originalidade e a atualidade do "mapeamento cognitivo" consistiria no fato de exigir a coordenação da existência monádica e empírica do sujeito com um saber científico e abstrato sobre a totalidade do espaço sócio-cartográfico mundial; sem deixar de levar em conta a capacidade representacional dialética dos códigos e das linguagens dos vários sistemas de comunicação.

Como se verá, especialmente no terceiro capítulo, o texto de João Gilberto Noll não só apresenta a dupla característica de ser uma linguagem "com" e "contra" o espetáculo, tal como observa Flora, mas também aproxima-se de certas exigências do modelo proposto por Jameson. Neste sentido a obra desse escritor poderia ser entendida como uma representação estética instável e provisória, em pleno trânsito entre os modelos alienantes e desalienantes da cidade, a meio caminho de um mapeamento de fato, já que apresenta características pré e pós-cartográficas, notadamente nas narrativas que se organizam em torno das

perambulações de personagens descentrados, esquecidos de si mesmo mas atentos e disponíveis no mundo por onde se deslocam, como em *Bandoleiros*, *Rastros do Verão* e *Hotel Atlântico*.

Vale lembrar, a propósito dessa ambivalência do sujeito tematizada pelos narradores-protagonistas de João Gilberto, a observação do crítico Terry Eagleton (10), segundo a qual o sujeito contemporâneo não seria simplesmente nem um agente sintético, racional, autônomo e auto-regulado tal como proposto pela ideologia humanista clássica, nem meramente uma rede descentrada de desejo, esvaziado de substância ética e interioridade, como propagado pela ideologia pós-moderna nas sociedades capitalistas avançadas. Segundo Eagleton, o sujeito contemporâneo estaria talvez *"posicionado tão precariamente como o flâneur baudelariano de Benjamin, entre a aura evanescente do velho sujeito humanista e as formas ambivalentes, energizantes e repulsivas da paisagem da cidade."*

Pensar esta questão do sujeito contemporâneo como um tipo sincrético, amálgama contraditório, hesitante e indefinido, entre a melancolia e o êxtase, talvez seja o preço para se adquirir a sensação do pós-moderno presente na ficção de Noll, escritor que paga à prestação, com outros temas, tipos e cenários, os bens e os déficits legados pela modernidade. Esta questão do sujeito, aqui apenas entrevista, é exatamente o tópico de interesse de outro ensaio crítico que merece, a seguir, ser comentado.

NOTAS

- (1) Sussekind, F., in: **Leia**, no. 95 setembro de 1986.
- (2) Sussekind, F., in: **Revista do Brasil**, no. 5, Ano 2, Rio de Janeiro, 1986.
- (3) Sussekind, op. cit., p. 84
- (4) Cf. Benjamin, W. em "O Autor como Produtor" (**Obras Escolhidas** - Vol. I. São Paulo: Brasiliense, 1985) onde ele propõe que em vez, ou pelo menos antes, de se perguntar como uma obra literária situa-se no tocante às relações de produção da época, pergunte-se como ela se situa "dentro" dessas relações, procurando-se examinar a "função exercida pela obra no interior das próprias relações literárias de produção de uma época", visando de modo imediato os progressos ou retrocessos na técnica literária adotada por esta obra, já que é a técnica literária que define tanto a tendência política como a qualidade literária das obras.
- (5) Sussekind, F. "Ficção em trânsito sem tiradas on the road". **Letras, Folha de São Paulo**, 01/04/89.
- (6) Cf. de Sussekind, F. **O Brasil não é longe daqui** (São Paulo: Companhia das Letras, 1990).
- (7) Cf. Jameson, F. "Postmodernism or the cultural logic of late capitalism", in: **New Left Review**, no. 146, July/August, 1984.
- (8) op. cit., p. 89, 90
- (9) op. cit., p. 90
- (10) Eagleton, T. "Capitalism, Modernism and Postmodernism", in: **New Left Review**, no. 152, July/August, 1985, p. 72.

4. Avistando o flâneur no homem-ilha

No ensaio *Tentando captar o homem-ilha*(1), Italo Morriconi tenta justamente divisar o tipo de sujeito que serve de modelo para os personagens de *Bandoleiros e Rastros do Verão*, partindo da evidência de que a obra de João Gilberto tematiza inegavelmente muitos dos aspectos da condição de existência pós-moderna.

Segundo este autor, Noll tematiza nestas novelas, o indivíduo "*desgarrado, despido de grandeza épica, reduzido ao mínimo*" (2), na condição mesma de sua existência num mundo pós-moderno, onde a técnica impera vitoriosa mediante a disseminação global da cultura de massas e a completa hegemonia da informática e das mensagens visuais.

Este indivíduo faria frente às duas principais concepções de sujeito formuladas pela modernidade, contrapondo-se tanto ao ideal autoconfiante e perfeccionista de sujeito autônomo proposto pelo projeto humanista e iluminista, como à noção pessimista da morte do sujeito anunciada sob a perspectiva dos teóricos críticos frankfurtianos (3). Na condição de sua pós-modernidade, o indivíduo contemporâneo teria perdido o sentido heróico e crítico que caracteriza o sujeito moderno. Incapaz de afirmar ou contestar os laços comunitários ou os valores tradicionalistas, o indivíduo pós-moderno só se conceberia enquanto um homem-ilha, "*insulado no território de seu próprio corpo e de seus fantasmas*".

Ao apontar para a estratégia minimalista do autor, marcada por um radical empobrecimento na configuração das personagens, da linguagem e do enredo, o ensaísta reconhece que estes textos

incorporam dimensões fundamentais do sujeito pós-moderno em suas relações intersubjetivas, caracterizadas invariavelmente pelo distanciamento, pela incomunicabilidade, pelo afrouxamento dos laços afetivos e interpessoais, pelo auto-referenciamento, pela ausência de interioridade e reflexão, pela perda da memória e da noção de experiência acumulada. Desengajado, descompromissado e disponível, o sujeito representado pelos narradores-protagonistas de Noll, seria definido basicamente pelo ato de olhar, um modo de ver cujo modelo é essencialmente televisivo e cinematográfico, marcado por um estado permanente de atenção distraída, atento ao espetáculo do mundo e distraído por seu espetáculo íntimo.

A sua estética estando longe dos ideais pedagógicos do humanismo e do otimismo iluminista, também não se alia às manifestações pop ou vanguardistas que primam por difundir a idéia da morte do sujeito, seja por representá-lo como clone ou autômato, mero efeito de linguagem e da cultura de massa, seja ao tentar suprimir qualquer indício de subjetividade e hedonismo.

A estética de Noll, em se fazendo e por se fazer, teria o propósito de contrapor, no próprio ato de narrar, os *"valores da cultura do olhar aos valores da cultura letrada e racional"*, com o intuito de abalar, sem abolir, a visão humanista que se tem da cultura, erigindo-se como uma provocação que possa servir à constituição de uma nova ética. Ética que leve em conta os valores que orientam a vivência concreta e circunstancial do homem-ilha no cotidiano do mundo do espetáculo, impedindo que se reedite uma *"ética baseada na mitificação de sábios, líderes e messias de projetos coletivos herdados de um passado sacralizado, cheio de promessas para o futuro, mas desdenhosos do homem comum e da sua vida aqui e agora."*

Concluído o ensaio, tende-se a divisar no olhar ambíguo, entre contemplativo e irrequieto, atento e distraído, curioso e blasê dos narradores-personagens de Noll, a ética crítico-negativa da flânerie pós-moderna (4), sob a qual Italo Morriconi vislumbra uma outra ética, mais positiva, porque prevê a possibilidade de uma ação limitada, circunscrita à comunidade, sensível às múltiplas formas de alteridade e às práticas locais de atuação (5).

Dando continuidade às observações de Morriconi, vale dizer que esta conduta ética positiva, entrevista mas irrepresentada na trilogia minimalista *Bandoleiros-Rastros do Verão-Hotel Atlântico* não só incita virtualmente o leitor, como de fato é colocada esteticamente em prática na novela *O quieto animal da esquina*, embora de um modo não tão otimista como supõe Italo Morriconi. Talvez porque o autor, fiel à razão crítica e cética que lhe é própria, vislumbre a possibilidade desta conduta ético-estética se tornar tão progressista quanto conservadora, o localismo podendo tanto se erigir como uma forma positiva de resistência, como resvalar para o mais retrógado sectarismo xenóforo, ou então recair no mais puro conservadorismo romântico.(6)

Esta virada estratégica operada em *O quieto animal da esquina*, confirma, aliás, o caráter multiforme do projeto que vem sendo realizado por João Gilberto Noll, como bem observa Morriconi. Será sobretudo para essa diversidade de estratégias que Silviano Santiago aponta com seu julgamento crítico. Diga-se de antemão que, apesar de Silviano extrair um ótimo ensaio sobre o narrador pós-moderno a partir da leitura atenta de outro autor contemporâneo (7), escapa a este crítico a percepção da pós-modernidade enquanto um processo de produção ficcional, tal como

acontece em Noll, onde o autor percorre várias estratégias ético-estéticas ao longo da sua trajetória literária. Fato que talvez se explique devido ao crítico incorrer num julgamento vertical sobre obras distantes e isoladas no tempo, em detrimento de uma visão mais de conjunto da produção do autor .

NOTAS

(1) Morriconi Jr., in: **Matraga**, vol.1, no.213, maio/dez.1987 (Rio de Janeiro:UERJ:IFL)

(2) O ensaísta invoca aí a expressão de Christopher Lasch, presente como tema e como título no livro **O eu nínino : sobrevivência psíquica em tempos difíceis** (Brasiliense:1990).

(3) A respeito do pessimismo crítico da Escola de Frankfurt conferir Olgária Matos, especialmente o Cap.III-" A razão crítica", in : **Os Arcanos do Inteiramente Outro** (São Paulo: Brasiliense,1989).

(4) Benjamin, W. " O flâneur" , in : **Obras Escolhidas**, vol. III,(Brasiliense,1989)

(5) Cf. de Harvey ,D . o ensaio " Respostas à compressão do espaço-tempo" (in : **A condição pós-moderna**, São Paulo : Loyola,1992) onde o autor descreve e julga esta entre outras condutas frente à pós-modernidade, como a mais progressista.

(6) Harvey ,D. em " A compressão do tempo-espaço e a condição pós-moderna " (op. cit.) discorre sobre as várias reações de resistência às condições pós-modernas de existência instauradas e determinadas pelo regime de acumulação flexível do capital.

(7) Cf. de Santiago,S. "O narrador pós-moderno" ,in : **Nas Malhas da Letra**, (São Paulo: Companhia das Letras, 1989).

5.0 satânico e o celestial na ficção de Noll

Nos seus ensaios sobre a obra de João Gilberto Noll - mais precisamente sobre o primeiro romance **A Fúria do Corpo** (1) e sobre o último livro de sua trilogia minimalista, **Hotel Atlântico** (2)- o crítico Silviano Santiago coloca em evidência o contraste entre estas duas obras. O elo que as une seria o corpo : em fúria, no primeiro; em trânsito, no segundo.

A coragem e a audácia do projeto ficcional do primeiro romance estaria em dramatizar, numa sociedade repressiva e conservadora como a brasileira, a liberdade individual pelas rotas e desvios do desejo, deixando " *o corpo rolar com raiva e generosidade (isto é', com paixão) pelos caminhos e vielas de si mesmo, do Outro e da cidade.*"

A audácia e a ilusão da obra que encerra a trilogia narrativa do autor estaria no desprezo pela perspectiva histórica de uma vida humana, bem como na crença de que o corpo humano individual, contemplado na intensidade de seus instantes presentes, acasos e experiências infinitesimais, possa conter em si o todo e a essência do existir.

Em ambos os casos, na excessiva ou mínima experiência do corpo e da linguagem, rondaria um apelo metafísico, um desejo de ascese ou transcendência, uma busca pelo absoluto, pela utopia e pelo divino, que no seu modo de ver se encontra melhor realizado no primeiro romance.

Segundo Silviano, em **A Fúria do Corpo** há uma opção "*não racional, espiritual, pelo corpo em fúria e pelo desejo de um*

desejo como caminho espiritual"(p.64), cuja positividade reside em questionar com raiva, paixão e anarquia sejam as atividades corporais coletivas e sublimadoras feitas com regras e assepsia segundo os ditames da moda, sejam as práticas e discursos dogmáticos das religiões e revoluções que acenam com promessas redentoras libertárias.

O crítico observa que ,em *Hotel Atlântico*, a valorização da experiência infinitesimal do corpo no tempo e no acaso, desvinculada de uma perspectiva histórica, de relações de causa, efeito ou contexto - marca, aliás, generalizada da narrativa dos anos 70 e 80 - alia-se a uma intenção sublime de resgate e redenção dos fatos rotineiros, resultando numa situação só possível de ser resolvida na ficção pela morte do narrador-personagem e, com ele, da própria solução literária.

Enquanto que em *A Fúria do Corpo* Silviano nota uma conversão e um desvio positivo das doutrinas místicas e metafísicas, em *Hotel Atlântico* o crítico percebe uma conformação resignada ao apelos sedutores da metafísica e uma exaltação apologética dos ideais autoritários expressos na busca pelo Absoluto e pela Essência, que fatalmente culminam na negação e no extermínio da própria expressão ficcional.

A Fúria do Corpo lembra ainda ao crítico uma escrita surrealista, seja pela "*grafia porosa*", pela "*linguagem inchada e dura*", "*colada à vida e à ação*", seja pela dessublimação individual do corpo e do desejo contra todas as formas de coerções exteriores. *Hotel Atlântico* é, por sua vez, definido negativamente por Silviano como por "*demais atual*" e "*demasiadamente celestial*".

Estes dois romances poderiam mesmo ser distinguidos por adotarem as duas principais estratégias estilísticas observadas pelo crítico Guilherme Merquior no seu estudo sobre a literatura pós-moderna (3). O romance *A Fúria do Corpo* estaria muito mais próximo da corrente neodadá, com sua prática da anti-forma e seu inconformismo radical, da qual a poesia e a ficção beat seriam um exemplo. A novela *Hotel Atlântico* já estaria mais ligada à corrente estruturalista, marcada pelas formas impessoais e epigônicas, pela negação das velhas concepções filosóficas de sujeito, representada pelo *nouveau-roman* francês (4).

Diante da preferência de Silviano Santiago pela primeira tendência em detrimento da segunda, é preciso tecer algumas considerações, já que a intenção aqui não é tanto julgar os procedimentos adotados pelo autor, como examinar as estratégias perseguidas ou abandonadas pelo escritor em sua trajetória literária. Vale lembrar, a propósito dessa preferência pela prática e pelos efeitos de uma estética surrealista, a opinião de Habermas, segundo a qual a dessublimação moral não deixa de ser repressiva, já que implica numa reificação da intimidade.

No ensaio *Modernidade Versus Pós-modernidade* (5) Habermas assinala que a tentativa do movimento de vanguarda surrealista de forçar uma reconciliação da arte com a vida, através de significações dessublimadas e da desestruturação das formas estéticas tradicionais, culminou ironicamente na radicalização da autonomia da arte. Além disso, este movimento estético não teria sido acompanhado de emancipações no âmbito sócio-cultural, mostrando-se incapaz de promover uma livre integração entre as esferas estanques do saber, da moral e da arte no cotidiano racionalizado. (6)

O comentário de Habermas cabe aqui porque Noll apresenta de fato, no romance *A Fúria do Corpo*, alguns aspectos e intenções remanescentes da vanguarda estética surrealista, que aliás também se fazem presentes e atualizados no trabalho de vários teóricos contemporâneos da pós-modernidade como Foucault, Derrida, Bataille, Deleuze e Guattari. Porém, o abandono desta estratégia surrealista nas narrativas posteriores do autor, ainda que lamentada por Santiago, parece apontar justamente para a consciência do fracasso, do esgotamento e da inutilidade desta forma estética adotada no primeiro romance.

Vê-se logo que nessa obra o autor assume, mas sem qualquer vínculo ou compromisso definitivo, uma postura estético-política bem própria daqueles "jovens conservadores", "pós-modernos críticos" ou "neo-românticos" descritos respectivamente sob a perspectiva de Habermas, Rouanet e Merquior (7). Para além das diferenças terminológico-classificatórias, este grupo representaria uma vertente pós-moderna caracterizada pela afirmação da subjetividade descentrada, da imaginação espontânea, das pulsões primitivas, irracionais e dionisiacas, configurando basicamente um gesto crítico de recusa contra o predomínio da razão científica e instrumental, em protesto contra o mito da utilidade e da performance técnica nas sociedades contemporâneas.

Quanto à ressalva de Santiago diante da atitude estético-filosófica assumida por Noll em *Hotel Atlântico*, nota-se que a busca inquieta e (é preciso frisar) *mal-sucedida* pela verdade, pela essência e pelo significado do Ser, reduzida ao corpo em trânsito no tempo e no acaso, aquém de qualquer sublimação ou explicação lógica, não se deve à simples veleidade do autor, nem se trata de uma concessão à moda em voga. Trata-se antes da

formalização estética de uma estratégia minimalista de sobrevivência (8), determinada por uma situação vital, precisa e concreta de insegurança ontológica, que encontra razão de ser num mundo onde as antigas cisões metafísicas entre o homem e a realidade, o sujeito e o objeto encontram-se abaladas pela mediatização total das experiências.

De fato, é inegável o predomínio e a interposição da ficção, da informação, da imagem e do simulacro entre o sujeito e a realidade. Parece mesmo que se caminha para aquele processo irreversível de "dessubstancialização do sujeito" e "desreferencialização do real"(9), rumo à completa dissolução da velha ontologia metafísica e sua substituição por uma ontologia mais fraca e adequada a uma realidade mais frágil e provisória, menos cindida.

A dificuldade de enquadramento justo e definitivo do escritor João Gilberto Noll dentro de uma ou outra vertente estético-ético-política só faz chamar atenção para a flexibilidade da obra e para a posição singular do autor diante da rigidez dos esquemas classificatórios utilizados para se tentar apreender as manifestações culturais contemporâneas.

Vista no seu conjunto, a obra de Noll não se encaixaria em nenhuma tipologia fixa, pois tenderia a representar estruturalmente, no seu próprio processo de produção, aquela experiência pós-moderna e pós-metafísica do Ser, tal como definida por Gianni Vattimo (10), e segundo a qual o Ser, livre das exigências metafísicas de fundamento e sentido e, avesso ao estabelecimento de verdades fortes, subjetivas ou coletivas, experimentaria a existência como uma série de possibilidades,

rotas móveis e efêmeras, encerradas apenas entre os termos fixos do nascimento e da morte, possibilidade última inevitável e a única capaz de dar uma forma definitiva e totalizante à existência.

Percorrendo as várias possibilidades ético-políticas e estético-filosóficas suscitadas pelas condições pós-modernas de existência o autor estaria realizando em cada obra uma experiência ficcional de recepção-resposta às transmissões abertas no seu presente histórico, reproduzindo também antecipadamente, no final e na totalidade de cada obra acabada a possibilidade última de existência do Ser, ou seja, a sua capacidade de morrer.

Talvez seja mesmo oportuno lembrar a observação de Jean-François Lyotard (11) segundo a qual o escritor pós-moderno se encontra numa situação de irrealidade e experimentação semelhante à do filósofo :

" o texto que ele escreve, a obra que ele realiza não são em princípio governadas por regras já estabelecidas, e não podem ser julgadas por meio de um juízo determinante, pela aplicação de categorias conhecidas a esse texto, a essa obra. Tais regras ou categorias são o que a obra ou texto procura. O artista e o escritor trabalham, pois, sem regras, e para estabelecer as regras do que terá sido feito.

Daí que a obra e o texto tenham propriedade de acontecimento, daí também que elas cheguem muito tarde para o autor, ou, o que vem dar no mesmo, que sua transformação em obra comece sempre muito cedo. Pós-moderno seria compreender segundo o paradoxo do futuro posterior."

Compreender portanto a produção ficcional de João Gilberto Noll, prematuramente transformada em obra, talvez seja aceitá-la como uma série de textos-itinerários, narrativas sem setas ou rotas fixas, esboços frágeis, grafias provisórias, no pleno fazer-se e desfazer-se do seu ciclo contínuo e alternado entre criação e destruição.

NOTAS

- (1)Cf. Santiago, S. "O Evangelho Segundo João", in : **Nas Malhas da Letra**(São Paulo:Companhia das Letras, 1989/**Leia**,março de 1982)
- (2)Cf. Santiago, "A Gargalhada Imprevista diante da Morte", **Jornal da Tarde**,08/04/1989 .
- (3)Cf. de Merquior, José G. especialmente o cap.II " O Significado do Pós-Modernismo", in: **O Fantasma Romântico e Outros Ensaios**.
- (4)Cf. Robbe-Grillet, A. **Por um novo romance**.(São Paulo:Ed.Documentos, 1969) onde o autor defende o primado do olhar e da descrição que passaram a vigorar na literatura emergente nesta segunda metade do séc.XX.
- (5)Habermas, J. in: **Arte em Revista**, ano5, no.7, agosto de 1983. Centro de Estudos de Arte Contemporânea (CEAC). FAPESP/Funarte.
- (6)Cf. in : **Arte em Revista** (op. cit.) a querela de Habermas, Andrea Huyssen, Peter Burger e Jean-François Lyotard em torno da pós-modernidade.
- (7)Habermas, " Modernidade versus Pós-Modernidade" (in :**Arte em Revista**,op.cit) ; Rouanet, " Do Pós-Moderno ao Neo-Moderno" (in :**Rev.TB.**,Rio,1986) ; Merquior,**O Fantasma Romântico e outros Ensaios**(op.cit.).
- (8)Cf. de Lasch, Christopher " A estética minimalista" (in : **O mínimo eu**,São Paulo:Brasiliense,1990)
- (9)Santos, J.F., in : **O que é Pós-Moderno**(São Paulo:Brasiliense,1986)
- (10)Vattimo, G. in : **O Fim da Modernidade** (Lisboa:Ed.Presença,1987)
- (11)Cf.de Lyotard, "Resposta à questão: o que é o pós-moderno?", in: **Arte em Revista**, op.cit.,p.96.

6. Golpe de vista

Além dos artigos e ensaios sobre a obra de João Gilberto Noll, avultam uma série de entrevistas realizadas com o escritor, onde ele é levado a comentar seus próprios textos:

"Vivemos num país de muitas premências políticas, sociológicas, num país subenvolvido, e eu sempre senti uma certa discrepância entre o meu desejo em relação à palavra, que é um desejo mais musical, de usar a palavra para dar um pouco de prazer, um pouco de espetáculo para o outro, no caso o leitor, e estas premências de âmbito sociológico. [...] Sempre tive vontade de mencionar o imencionado, aquelas questões que estão aparentemente na periferia dos nossos interesses cotidianos, que não são apontadas no meio social." (1)

"Dentro do espírito hegemônico da mentalidade positivista, há a expectativa de que a literatura deve ser uma espécie de crônica para discutir o mundo histórico e social. [...] Os jogos materiais e objetivos da história humana são importantes. Mas eu escrevo é para rasgar esta história. O artista tem também uma função utopista. É preciso fazer com que não se apague a tocha do sonho e da esperança."

"Não se pode negar que o neo-realismo dos anos 30 foi um fenômeno que, na época, teve valor histórico-social. Mas sou contra a hegemonia, que de certa forma permanece, da estética do romance de 30 na literatura dos anos 80. O tacão positivista é forte. São visões necrosadas, em pleno fim do século XX. Gosto de me defender, porque, neste país, qualquer coisa que possa denotar uma preocupação maior com as questões míticas do ser humano é

logo mandada para o mundo do irracional pela mentalidade positivista. Ora não estou dizendo nada irracional contra o humano." "[...] Quando me referi à minha tendência litúrgica na literatura queria dizer que sempre gostei do mundo do espetáculo e da celebração, a arte como transcendência alcançando o mundo do espetáculo. Digo espetáculo nesse sentido : transcender as formas cotidianas e alienantes."

"Não vejo a utopia como beatificação do que não se cumpriu. O horizonte utópico pode mover a História e as coisas. Num país que vive um período de tanta fragilização, separar o horizonte cultural do horizonte utópico ou então esvaziar agora a utopia do do horizonte cultural é, no mínimo, uma irresponsabilidade." (2)

"Para mim literatura é fundamentalmente transfiguração. Chega o que você vive no dia-a-dia, aquém do que você precisa em termos de sonho; a indigência deste País, mas não só do País. A indigência humana neste final de século é terrível. Acho que se não for o romancista a expor isso, quem vai fazê-lo? Apontar para a transcendência do homem, que não é essa mesquinhez que está aí, sem destino, sem saber de onde veio, para onde vai? Nesse sentido, sou fundamentalmente um materialista à procura da transcendência." (3)

"A dimensão épica está totalmente esvaziada. Mas eu gosto de personagens que não se conformam com o real, que estão à cata de algo mais sublime. E acho que a arte existe para nos lembrar da dimensão sublime. [...] Há no meu personagem uma sede épica, uma sede cósmica que ele não sabe direito o que é, mas vai à cata. E está quase sempre fadada ao fracasso." (4)

"Eu escrevo porque a vida me causa perplexidade a todo momento. O motor básico que me leva a encher uma página de letras é isto : uma coisa humana. A linguagem é uma mediação que vai me levar a essa perplexidade numa articulação que, para mim, é a elaboração de um artifício. O básico é um sentimento muito existencial. Essa perplexidade pessoal que cada vez se avanta mais num país como o nosso." (5)

"A questão da orfandade é muito grave e remete a uma série de outras, como por exemplo o problema, tão falado hoje, do esvaziamento do horizonte utópico, da falta de referenciais humanos que consigam congregar os indivíduos. Acho que eu mexo nesta questão do homem avulso do nosso tempo, do homem não gregário, que não consegue uma aliança com o outro por falta de referenciais de unificação." (6)

Nestas várias entrevistas concedidas, João Gilberto reitera a sua recusa da literatura seja como crônica realista de fatos históricos e comportamentos sociais, seja como simples reprodução e denúncia das adversidades humanas e materiais. Essa rejeição da literatura como mera transposição ou registro da realidade, como recurso estratégico para discutir o mundo histórico e social implica conseqüentemente numa concepção da literatura onde o desejo de fantasia e a necessidade de fabulação são valorizados como uma disposição legítima, natural e digna do homem. Noll concebe e quer a literatura como reino da imaginação e do simbólico, como espaço privilegiado para a tematização das questões míticas, filosóficas e existenciais do ser humano. O papel da literatura seria semelhante ao da liturgia e do espetáculo, sendo a sua função transcender os ritos cotidianos alienantes, visando manter acesa a chama utópica.

A sua escrita seria movida pela insatisfação, pela perplexidade frente à miséria da condição humana, principalmente diante da atrofia e da alienação do indivíduo contemporâneo que, na ausência de mapas ou espelhos, se vê impedido de exercer a sua individualidade, incapaz de localizar-se e aderir no tempo-espaço da realidade presente. A melancolia, a deriva, a errância e a perambulação dos seres que protagonizam as narrativas do autor, estariam relacionadas com a perda de familiaridade ou descrédito do indivíduo quanto aos padrões fixos de experiência, ação e pensamento da moderna cultura ocidental, o que o impediria de elaborar cultural e socialmente a sua vivência e o seu destino numa realidade sem possibilidades épicas, onde não se encontram identidades substitutas ou valores equivalentes para se organizar a vida e representar o mundo .

Não se poderia deixar de notar a relação paradoxal entre o desejo de transcendência e redenção manifesto pelo autor e os elementos que compõe seus textos. As suas narrativas com cenas e personagens de traços genéricos, abstratos e despersonalizadores, sempre fadadas a transitar em círculo ou rumo à becos sem saída, reproduzem de fato o espaço estéril e o tempo caótico de um sujeito em plena dissolução. Contudo, seus textos nunca deixam de acenar para um horizonte utópico, incerto e indefinido, em busca de salvação.

Mais do que a manutenção de um universo social e literário em crise (7), a apresentação negativa em sua obra obedece a uma intenção de melhor fazer ver, sentir ou lembrar algo que se pode conceber, que se faz desejado e necessário, mas que só aparece como conteúdo ausente, inapresentável na própria apresentação. Segundo Noll, a arte existe para nos lembrar da

dimensão sublime e da necessidade utópica, mas esta subjaz invisível e irrepresentada, como forro positivo ao seus temas e formas de apresentação negativa.

Neste sentido, a narrativa de João Gilberto estaria muito próxima daquele "anarquismo metafísico"(8) presente nos textos de Kafka, não por acaso um autor frequentemente citado em referência a obra de Noll. De um modo muito semelhante a Kafka, Noll teria também encontrado uma forma avessa de projetar uma certa esperança utópica, fazendo com que a sua afirmação se firme justamente pela negação.(9)

A este respeito Noll vem mesmo a admitir a crise(10) como trampolim para uma superação vertical do ser humano, em direção ao aprimoramento do afeto, da proximidade e do diálogo.(11)Muito embora o autor de fato acene com esta mudança de rota em **O Quietos Animal da Esquina** um típico "romance de formação", a sua obra ainda se encontra fortemente marcada por um intenso sentimento de insatisfação quanto ao real, aliado a uma busca pela dimensão sublime, épica e utópica que não se realiza efetivamente na prática, estando sempre fadada ao fracasso ou à incompletude, adiada e inatingível por tempo indeterminado.

NOTAS

(1)Cf.Scliar,M."A busca do romance sinfônico",in :*Leia*, no.100,fev.87.

(2)Cf.Moraes, " Sonhar é preciso",in:*Idéias*,JB,16/07/88.

(3)Cf.Noll,in: Rev. **Autores Gaúchos**,vol.23,INL,1989.

(4)Cf.Francisco,S." Na fúria do corpo da linguagem" in:*Cultura*,**Jornal de Brasília**,31/03/89.

(5) Cf. Agra, L. "Um dedinho de prosa para Noll e Sant'Anna", in: *Caderno 2, O Estado de S. Paulo*, 01/04/89.

(6) Cf. Couto, J.G. "O meu tema é o homem avulso, diz Noll", in: *Letras, Folha de São Paulo*, 16/11/1991.

(7) Cf. Gama, R. "Tão Rápido quanto os últimos duelos", in: *Ilustrada, Folha de São Paulo*, 14/07/85.

(8) Segundo Lowy, Michael em *Redenção e Utopia - O Judaísmo libertário na Europa Central - Um estudo de afinidade eletiva*. (São Paulo: Cia. das Letras, 1989) o ponto de vista anarquista em Kafka manifesta-se pelo modo "negativo" de exprimir tanto uma utopia como uma teologia positiva: "o contrário positivo do mundo estabelecido (utopia libertária ou redenção messiânica) é radicalmente ausente, e é precisamente esta ausência que define a vida dos homens como degradada, desgraçada ou desprovida de sentido." (p.84)

(9) Cf. "O Romantismo, Nosso Contemporâneo" (resumo da aula inaugural do Prof. Antonio Cândido no Depto. Letras da PUC/Rio.) in: *Idéias, Jornal do Brasil*, 19/03/1988, onde o crítico aponta um tipo de dialética da negatividade, de inspiração romântica, atuante e persistente na literatura contemporânea brasileira e internacional. Segundo ele as negatividades temáticas ou expressionais, presentes em diversos graus na literatura da atualidade, conteriam no seu avesso uma positividade, na medida em que a apresentação negativa da realidade existente como inferno e danação acena justamente para uma realidade "outra".

(10) Cf. Paula, E. "Noll lança hoje Hotel Atlântico", in: *2o. Caderno, Zero Hora*, 26/05/89.

(11) Cf. Kujawski, G.M. *A crise do séc. XX* (São Paulo: Atica, 1988), onde se atenta justamente para a necessidade de um uso regulativo, no sentido social e estético, dos ideais utópicos, transcendentes e metafísicos da modernidade. Segundo este autor, a saída para este tempo de crise e descrença em relação aos valores autoritários e muitas vezes totalitários dos utopismos progressistas ou revolucionários, seria justamente a possibilidade de radicar a sede épica e a fome utópica no aqui e agora, dentro dos limites e das circunstâncias tópicas. A utopia como falsa grande causa, visão ideológica, abstrata e inumana, que a modernidade tanto esforçou para edificar formalmente na realidade, com consequências dramáticas e desastrosas, cederia então lugar a uma utopia concebida como ficção, guia ou ponto regulativo, móvel e próximo do indivíduo e de suas circunstâncias históricas vitais.

CAPITULO II

NO PASSO DA FICçAO

A Crise e o Transe

A coletânea *O Cego e a Dançarina* não só marca o início da carreira literária de João Gilberto Noll como já contém em germe os grãos semeados ao longo da sua produção ficcional. Obra matricial, ela comporta em forma embrionária, mas nada rudimentar e surpreendentemente madura, tendências que irão expandir-se e sustentar-se por si mesmas, prefigurando novas obras.

Este livro adquire logo o valor e o caráter de uma potência genética, já que nele se dá a constituição de um corpus fundamental. Corpus que se define pela fidelidade do autor a certos corpos, posturas e movimentos no espaço-tempo, deixando entrever no conjunto inacabado desta obra em progresso um projeto bem definido de construção literária.

O projeto que se depreende implícito nesta coletânea - e que virá a tornar-se evidente nos livros posteriores do autor - consiste basicamente na duplicidade, na tensa coexistência de duas naturezas contraditórias, dois estados alternativos fundamentais: a crise e o transe (1).

A crise e o transe enquanto princípios estruturais na obra de João Gilberto Noll, observam-se notadamente em algumas instâncias narrativas preferenciais : no âmbito do discurso, no plano do caráter e da ação dos personagens, nas características do espaço, na vivência do tempo e no tipo de perspectiva e focalização adotada.

No plano do discurso, a crise se identifica com um modo narrativo preferencial : a descrição, (*scene* ou *showing*), forma direta e imediata de apresentação das imagens, gestos, falas, sensações e pensamentos, normalmente acompanhada pela suspensão da sequência causal das ações e pela rarefação dos encadeamentos motores.

Essencialmente descritiva, a linguagem se caracteriza pela leveza, pela exatidão e pela visibilidade das imagens que dão forma à narrativa. Observam-se com frequência imagens figurativas que denotam um estado de extrema fragilidade, uma completa ausência de gravidade e um obstinado apelo ao salto, ao vôo e à suspensão. A linguagem tende fortemente à ordem do cristal, com sua imagética diurna, translúcida, concreta e imediata, repartida em prismas e facetas infinitamente mínimas e precisas. A imaginação visiva individual, patrimônio pessoal e inalienável, conquista de experiências diretas no tempo-espaço, predomina com a nitidez incisiva, meticulosa e memorável de suas imagens.

A descrição torna-se ainda o modo privilegiado para designar uma atitude fundamental dos personagens em crise : sua falta de ação ou reação às situações. Essa impossibilidade de agir e decidir que afeta os personagens resulta frequentemente em histórias de vaivém e perambulação, onde a narração de fatos dramáticos é praticamente suprimida em favor da descrição de situações psíquicas e perceptivas . A narração em crise se revela pois mediante uma propensão à divagação e à digressão, ao salto de um assunto a outro e à perda do fio do relato, num tal embrenhar-se pelas malhas da trama que só faz protelar a conclusão, como se numa fuga permanente da morte, fim último de todo homem e toda obra.

A impassividade e indecisão dos personagens em crise revela-se típica de um temperamento Saturnino, com forte tendência à melancolia e à introversão. Inclinados à prostração contemplativa, os personagens amargam um descontentamento profundo que, no limite, culmina em completo alheamento das horas e dos dias. Fortemente influenciados pelas leis de Vulcano, eles vivem regidos pelo tempo esquizofrênico do isolamento egocêntrico, sujeitos a um ritmo de ação cadenciado que se estende numa temporalidade vivida como um continuun vazio, homogêneo e repetitivo, raramente acenando para um futuro que não seja igual ao mesmo idêntico do passado e do presente.

A crise também se transporta ao espaços, que atuam como eco para o modo intrínseco de ser dos personagens, encontrando-se eles geralmente às voltas com paisagens estratificadas, ambientes desativados, espaços impessoais, lugares desconhecidos ou estranhamente familiares, cantos acanhados, constrangedores ou destituídos de qualquer sentido de abrigo, segurança, bem-estar e intimidade.

No outro pólo, o transe caracteriza-se pela narração (*summary* ou *telling*), modo discursivo que melhor permite realizar uma síntese do ciclo vital, podendo condensar de forma abreviada e concisa todas as histórias vividas ou simplesmente imaginadas ao longo de uma vida. A narrativa se desenrola pois com intensa ligeireza, agilidade e desenvoltura, num relato sintético e esquemático desenvolvido com máxima economia dos meios de construção frásica e sintática.

A par desta rapidez, a narrativa é marcada por um peso insustentável, pela imprecisão generalizada e por uma visibilidade avassaladora. A narração dá ensejo a enredos dotados da espessura e solidez das inúmeras constrições públicas e pessoais que afetam os personagens, tornando concretamente sensível a inelutável pressão dos fatos, das coisas e do mundo sobre o homem e o viver. As imagens que daí se depreendem têm como propriedade a mesma desordem e agitação internas da chama, tendendo às visões noturnas, informes, virtuais, mutáveis e efêmeras. Não por acaso prevalece neste contexto um repertório eclético e indiscriminado de imagens visivas pertencentes ao imaginário mítico e cultural. A coexistência simultânea de imagens arcaicas e contemporâneas, onde velhos temas e histórias lendárias convivem com os signos mais recentes da mídia cultural, neutraliza por completo a potencialidade criadora e fabulativa do imaginário individual. Inflacionado por imagens pré- e pós-modernas, o universo imaginário pessoal e a própria identidade anulam-se dissolvidos em uma névoa de imagens super-saturadas, consumidas e reproduzidas com irrefletida voracidade.

A exposição narrativa se torna logo o modo mais capaz de apreender os personagens na sua entrega aos espasmos irrefreáveis que os afetam, no seu embalo desembestado pelas ondas sucessivas de imagens e informações, ao sabor de um fluxo desimpedido pelas correntes mais diversas do seu mundo externo e interno. Irremediavelmente influenciados por Mercúrio, deus da comunicação e das mediações, facilitador das trocas e relações, das aventuras e metamorfoses, os personagens vivem sob as leis do tempo "ciclofrênico", da continuidade indiferenciada e da integração participativa, geralmente por assemelhamento mimético e reflexo, em plena sintonia com o mundo, com os outros homens e

as coisas que os rodeiam, não sendo raro que eles se descubram experimentando uma temporalidade terrivelmente concreta ou por demais abstrata, vivendo ora o pesadelo de um presente e de um passado sempre igual, ora o sonho de um futuro absolutamente novo e inédito.

Paisagens naturais exuberantes, ambientes cosmopolitas frenéticos, universos desconhecidos, ou espaços sociais recônditos, proscritos e marginais, caracterizam os espaços de transe, geralmente marcados pela saturação, pela inversão e pelo entrecruzamento de vários códigos, devido à inexistência de fronteiras e à intensa sobrecarga de estímulos que suscitam uma pluralidade de maneiras de ser-estar presente no mundo.

A posição e a perspectiva do narrador no contexto da crise e do transe merecem alguns comentários à parte. Enquanto a crise se identifica com um texto unitário, estruturado com base no discurso de uma única voz, ego ou self, o transe potencializa um texto múltiplo, caracterizado por um discurso pluralista, dialógico ou polifônico, onde outros sujeitos, com voz e olhar próprios, substituem a unicidade de um eu unívoco e monocular. Nesse aspecto, a permeabilidade entre a crise e o transe é total, não sendo raro que os contos narrados por uma terceira pessoa onisciente geralmente acabem colados à perspectiva do personagem, ou que os contos iniciados na primeira pessoa de um eu-narrador terminem ora muito próximos do ponto de vista do eu-protagonista, ora sob a perspectiva de um inusitado personagem ou narrador.

Esteja na condição de primeira pessoa, esteja na posição de espectador em terceira pessoa, mediante a focalização interna e o emprego sistemático do discurso indireto livre o narrador estabelece uma relação de simulação (mimese), proximidade e identificação com seus personagens e suas maneiras de ser-estar no mundo, terminando invariavelmente centrado nas palavras, ações, sentimentos e percepções de outros sujeitos que não ele mesmo. Com isso, fica praticamente suprimida a profunda cisão estabelecida na sociedade contemporânea entre o mundo das subjetividades e objetividades, divisão geralmente reiterada nas narrativas tradicionais pela fidelidade exclusiva e invariante a um ponto-de-vista em primeira ou terceira pessoa, e pelo recurso a um enunciado direto ou indireto, mais isento e menos comprometedor.

A grande variação dos pontos de vista em primeira e terceira pessoa entre um conto e outro e os frequentes deslizes do foco perspectivo dentro de um mesmo conto deixam entrever, na coletânea como um todo, uma ambição à totalidade pluralística e multifacetada do mundo, baseada talvez no reconhecimento de que hoje em dia não há uma verdade, voz ou visão que não seja relativa e parcial, potencial e conjectural.

Embora esta exposição em linhas gerais e por contraste se faça necessária neste primeiro momento, é preciso salientar que a crise e o transe não constituem categorias puras, isoladas ou suficientes nelas mesmas, representando antes duas tendências dominantes, contraditórias mas não-exclusivas, e até mesmo necessárias entre si, sendo totalmente permeáveis e intercambiantes. Entre a crise e o transe, tal como disseminados nos contos, há muitas transições possíveis, deslizes abruptos,

passagens imperceptíveis, continuidades inesperadas, composições mistas. Este trânsito, que nos contos é mais frequente, e talvez por isso mesmo menos evidente, transparece nitidamente nos trabalhos posteriores do autor, dando-se à vista na evolução de uma obra a outra.

O romance **A Fúria do Corpo** e a novela **O quieto animal da esquina** atualizam, elevando à máxima potência, as formas do transe e da crise, que aí se encontram plenamente visíveis e desenvolvidas, mediante uma elaboração mais intensa da linguagem e um maior aprofundamento dos aspectos que lhe são característicos. Enquanto estes textos se esforçam por conter e explorar mais profundamente, cada um num todo em si, as formas do transe e da crise, a trilogia formada pelas novelas **Bandoleiros**, **Rastros do Verão** e **Hotel Atlântico** apresenta em partes separadas, mas contíguas e sequenciais, muitos destes aspectos básicos fundamentais diluídos no interior de cada obra.

Antes porém de conferir como as formas do transe e da crise se propagam na produção do autor, merece observar mais de perto como se constituem originalmente nos contos. Examinar essas formas, tal como semeadas na coletânea, de modo fragmentado e furtivo, exige que se atenha por princípio ao aspecto que de imediato toma vulto neste contexto germinal: o espaço, lugar onde os corpos semeiam e fincam raízes, meio onde se prenuncia o movimento e a configuração do que está em germe.

De fato, a crise e o transe são desde logo mais facilmente detectados na coletânea através dos espaços habitados e percorridos pelos personagens. Rastrear os espaços onde essas formas se instalam, supõe um trabalho crítico que, não sendo da

mesma alçada do topógrafo, também não seja tão precário como uma visão panorâmica conquistada a vôo de pássaro, nem tão pretencioso como numa visada estratosférica obtida por satélite. Trata-se, pois, de um trabalho que requer fôlego, ritmo e atenção, qualidades próprias a um caminhante, necessidades mínimas para se perseguir e não se perder nas malhas do texto. A crítica se fará assim, como um passeio sem direção aparente, mas no fundo entrevedo para onde vai, salvos os meandros, os extravios e os acidentes inevitáveis de percurso.

Corpus:Locus

Reunindo vinte e cinco contos, divididos em três blocos, cada um centrado em torno de uma figura primordial - o Homem, a Mulher e a Criança - a coletânea *O Cego e a Dançarina* revela uma pretensão a abarcar todas as idades do mundo, reconstituindo no plano da criação uma síntese da vida humana em suas várias fases. Esta aspiração à totalidade mostra-se contudo falha desde o princípio. Se bem observados, vê-se que pela sua própria constituição autônoma e independente, enfeixados em grupos distintos e numericamente desiguais, na ordem particular de sua figuras fundamentais - cinco contos dedicados às crianças, sete às mulheres, treze aos homens - os contos desenham um triângulo de proporções e medidas incongruentes.

Ainda que se juntem formando um sólido coeso, fica evidente o aspecto fragmentário destes contos-corpos que se justapõem mas não se relacionam. No interior dos contos o relacionamento intercorpóreo e intersubjetivo também obedece a essa regra geral da incomunicabilidade. As situações de intercâmbio, quando existem, não ultrapassam os limites entre dois corpos-

personagens, ainda que estas relações de câmara, estreitas e depuradas, não constituam nenhuma garantia contra o esfacelamento das ligações.

Assim, muito embora esta obra se realize movida por uma vontade de potência, por um desejo de constituir histórias e resgatar a crença nestes corpos primordiais, a idéia de uma trindade divina e harmoniosa permanece apenas como um forro ausente, que só faz ressaltar a geometria disforme destes corpos abandonados ao rumo de sua própria sorte.

A este dilaceramento dos corpos corresponde um igual estilhaçamento do espaço, já que as figuras primordiais da Criança, da Mulher e do Homem encontram-se contidas cada uma em seu próprio canto e tempo. Diante disso, o mapeamento dos lugares torna-se imprescindível para compreender a problemática que estes corpos encerram em si e entre si.

1. A Cidade Adulta

Os garotos-personagens que personificam a figura da criança nos contos parecem irrevogavelmente predestinados a passar dos espaços-estados de crise ao transe. Universos estranhos e desconhecidos se impõem aos personagens remetendo-os ao transe, que se estabelece quando se adentra o corpo de uma cidade ou de um adulto. Complementares, ou mesmo indissociáveis, cidade e maturidade formam um par recorrente nestes contos gerando significados precisos, principalmente por estabelecerem uma dupla oposição : à terra natal e à infância perdida.

A cidade de nascimento, confundindo-se com o habitat da infância, constitui desde sempre um lugar repleto de possibilidades e promessas, onde o ser se encontra num estado autêntico de segurança e harmonia. Nos contos, entretanto, esta conjunção perfeita no espaço-tempo é enfaticamente dada como frágil e provisória. Terra e teto de origem constantemente sofrem a ameaça de serem abandonados ou o desejo de serem transpostos.

O conto *Alguma coisa urgentemente* dá logo uma idéia da precariedade deste equilíbrio. As constantes mudanças de uma cidade a outra, vividas com espírito de aventura pelo garoto-protagonista, com o tempo passam a inspirar-lhe pensamentos perigosos, suspeitas de morte e abandono que de fato se confirmam . A estrutura familiar, já abalada e reduzida ao binômio pai-filho, paulatinamente se dissolve no decorrer do tempo e dos espaços ocupados.

A curta estadia na casa de uma vizinha em Porto Alegre, seguida da inesperada mudança para outro Estado e de uma longa

temporada num colégio interno, no interior de São Paulo, consumam o primeiro rompimento dos laços que prendem o garoto a seu pai e à terra natal. O reencontro com o pai, já na adolescência, não implica contudo em reatamento afetivo, já que depois de breve passagem por um quarto anônimo de pensão eles se fixam num ótimo apartamento em plena Avenida Atlântica no Rio de Janeiro, mas totalmente esvaziado de calor e intimidade. A degradação, a sujeira, a miséria e a prostituição que rondam o garoto em suas perambulações pela cidade durante as ausências inexplicáveis do pai; o abandono da escola e dos amigos, a fuga da rotina e do convívio social são, realmente, sinais que prenunciam o rompimento definitivo de uma relação insustentável entre o protagonista e seu pai, um militante político perseguido pela polícia repressiva da ditadura militar brasileira .

Em *Duelo antes da noite*, a estrada de terra por onde dois irmãos caminham rumo à cidade, é também um caminho sem volta . Os pesados caminhões apinhados de soldados mudos que subitamente aparecem nesta estrada, percorrida por alguns poucos - " *As vezes uma carroça, um velho de bicicleta, um burro perdido.*" - insinuam, pela violência implícita nesta cena, um traumático processo de desenraizamento em marcha.

A chegada a "*Encantado*", na verdade, não é tanto o ponto de partida para um futuro promissor, como o nome da cidade sugere. Trata-se antes de um desencantamento, de uma verdadeira queda no inferno do mundo adulto, representada pelo assujeitamento da irmã a um colo desconhecido, prenúncio da completa perdição numa terra inóspita habitada por "*bandidos*".

O destino daqueles garotos que permanecem presos à sua casa ou cidade de origem não é menos trágico. No conto *O meu amigo*, os sentimentos de atração e repulsa que afligem o protagonista são em grande parte alimentados pelos comentários tecidos pela população em torno do seu estranho amigo. O quarto na "*Pensão Paraíso*" onde o amigo ensimesmado vive supostamente com a mãe, tem um enorme poder sugestivo na trama infernal urdida pelos habitantes da cidade. Por manter-se indevassável e indiferente à curiosidade bisbilhoteira provinciana, a vida íntima deste amigo torna-se um excelente pretexto para imaginações perversas e maledicências afoitas.

O próprio protagonista, vendo-se impotente e ridicularizado frente a um mistério indecifrável e interpretando o recolhimento do amigo como sinal de superior desprezo, acaba finalmente confessando um ódio insuspeitado. Entretanto, esse ódio nutrido covardemente em silêncio só se expressa verbalmente diante de um louco foragido, para quem, em tese, tudo é possível e admissível. A convulsão cega e desordenada de palavras logo provoca no louco uma incontável tentação de encarnar todo aquele excesso de energia e destruição apenas verbalizado pelo protagonista. Homem sem limites ou fronteiras, o louco acaba por apropriar-se de fato, e sem qualquer mediação, do desejo assassino do protagonista, que afinal sucumbe ele mesmo estrangulado sob a força brutal de suas mãos.

Passando da crise ao transe, da falta de coragem em agir para a verbalização dos seus planos e sentimentos assassinos, o personagem descobre a força e a concretude das palavras, a capacidade delas despertarem e darem forma palpável à maldade que reside secretamente adormecida no coração dos homens.

Em *Miguel, Miguel, não tens abelhas e vendes mel*, o título já prenuncia a aventura mal-sucedida de um garoto de "*tristeza quase angelical*" que, ao perder sua infantil capacidade de olhar tudo "*como se da primeira vez*", arrisca-se ao conhecimento profundo do outro, numa espécie de assimilação mimética ao corpo, ao peso e ao mal-estar do homem adulto do mundo, numa viagem mágica sem volta, onde ele experimenta pela primeira, única vez e nunca mais, a fatalidade da morte.

Embora a mãe do garoto se esforce para adiar a desejada mas perigosa aprendizagem de outros mapas e geografias, afastando-o daqueles "*lagos escuros, misteriosos e famintos, que quando menos se espera engolem os dedos*", ela é incapaz de impedir que o tédio se aloje no ambiente doméstico com a perda progressiva da capacidade, própria ao mundo mágico infantil, de tornar sempre novos os afazeres, os trajetos e os lugares cotidianos.

Do tédio ao êxtase do novo inédito e à felicidade de um espaço-tempo ainda não vivido é uma questão de salto. Mas trata-se aqui de um salto mortal, que culmina na experiência catastrófica de um novo horrível, velho e pesado, único e irreversível.

Em *Marylin no Inferno* já não se trata do acanhamento, mas da degeneração dos ambientes familiares. O hospital, onde se encontra a mãe cancerosa, e o cinema, onde o garoto se prostitui para sobreviver, pouco lembram a casa perdida da infância. Será na procura por viver as histórias contidas e contadas um dia nesta casa que o garoto entra para o mundo das telas, espaço tão mais frágil e inefável do que a casa imemorial, porque ilusório e especular.

Atuando como figurante num filme que seria "*o primeiro western rodado no país*", o garoto logo é flagrado nú diante do espelho. Colocado frente-a-frente com sua miserável realidade ele vê estilhaçar-se pelo ridículo o seu sonho de estrelato. Este corpo-a-corpo insuportável com o mundo leva o garoto a fugir num galope delirante e vertiginoso, como se numa "*esplêndida batalha em cinemascopo*". Galope que, longe de conduzi-lo ao iluminado destino das telas, faz com que ele se projete contra um cartaz de cinema num lançamento suicida terrivelmente espetacular, essencialmente cinematográfico.

Vê-se que os garotos destes contos adotam posturas insustentáveis, habitando espaços impossíveis de se viver. A imobilidade ou o trânsito, a crise ou o transe, o mundo infantil ou o universo adulto, são alternativas igualmente intoleráveis, porque tornam-se uma questão de vida ou morte, implicando numa cisão drástica do ser.

Aliás, a oposição cidade adulta - província infantil não é mais do que uma variante para um par antinômico fundamental - o modelo campo-cidade (2)- signo e sintoma do agudo processo de divisão e especialização do trabalho desenvolvido dentro do capitalismo; divisão que se manifesta sob várias outras formas, em incontáveis setores da vida humana, determinando o caráter global da sociedade moderna .

O modelo campo-cidade parece ser mesmo a matriz básica que dá origem a um vasto sistema de oposições, constituindo um binômio fundamental, que se desdobra e atualiza em uma série de variantes e derivações ao longo da obra de João Gilberto Noll. A imagem da cidade aparece recorrentemente nestes contos de forma

mais ou menos explícita. Seja enquanto futura morada ou presente habitado, o espaço da cidade adulta preenche-se de conotações negativas, representando um lugar hostil, violento e desumanizado, incapaz de abrigar qualquer esperança, futuro ou utopia.

A imagem do campo também se faz presente nas formas derivadas do lar, da casa ou da cidade natal. Muito embora trate-se de um espaço associado às noções de segurança, conforto e bem-estar, a sua positividade original se encontra sempre na iminência de dissolver-se, ora por um constrangimento externo, ora por uma inquietude própria do ser. Precária e provisória, a província da infância é um lugar cuja ultrapassagem se faz inevitavelmente necessária.

Diante do trânsito inelutável para o espaço-tempo sem volta da cidade adulta, os personagens destes contos geralmente tem como fim a morte, espaço-tempo nenhum. A morte, saída niilista para esta rua de mão-única, interrompe a continuidade e a progressão natural destes personagens-corpos rumo a qualquer idade ou lugar futuro. Imobilizados na instantaneidade da morte, estes garotos não deixam de parecer algo heróicos. Tragicamente heróicos, eles se mantêm suspensos no ar, à margem do curso linear do tempo e do ciclo contínuo da vida, apontando para onde não querem ir e para onde ainda não estão, acenando ao mesmo tempo para a catástrofe permanente de um novo velho horrível e para a conflagração de um espaço-tempo inteiramente outro.

As circunstâncias destas mortes ressaltam a insustentável leveza destes garotos em contraste com o insuportável peso do mundo que sobre eles se abate. Não se poderia deixar de notar o

ímpeto e o destino de Icaro nos personagens destes três últimos contos, onde se apresentam garotos entregues aos vãos da imaginação e do devaneio, fadados ao salto para o desconhecido e à queda fatal na descoberta do outro e de si mesmos. Estes contos, onde se depara com a força insuspeitada das palavras, o poder corrosivo da imaginação e o desejo insano de entrar para o espetáculo, trazem implícitos uma reflexão sobre o próprio ato narrativo, que aí se compreende como algo fascinante e aterrador a um só tempo, pela capacidade de transcender e anular a própria vida.

2. Tal mulher, qual lugar ?

Um quarto nada seu

Se há algum canto que acolhe a mulher, este lugar é preferencialmente o quarto. Neste cômodo estreito, mas suficientemente elástico, tudo começa e termina, ou dele tudo parte, o quarto encerrando, entre suas paredes, corpos em estado de crise ou transe.

A localização do quarto, geralmente no interior da casa, coincide com a posição central e intermediária da mulher entre os contos protagonizados pelas crianças e pelos homens. No contexto dos contos, esta posição se explicita, revelando-se a mulher como um eixo gravitacional de dupla função e natureza :força centrípeta e centrífuga, ela tanto gera, preenche, chama e recolhe como dispersa, transcende e transborda, sendo capaz de remeter as figuras que giram ao seu redor para dentro ou para fora de seus limites ordinários.

Em *A virgem dos espinhos* e *Pretinha fumegando*, o quarto não é tanto um espaço individual destacado do meio social que lhe serve de ambiente e fundo, nem um apêndice isolado na metrópole onde está incrustado, mas um lugar extremamente permeável à violência, à desumanização e ao isolamento que a cidade exige, sendo atravessado pelos inúmeros constrangimentos que se impõem à mulher nas suas irrisíveis tentativas de encontrar seu lugar, sua identidade e autonomia.

Construção pobre e suburbana, o quarto nestes contos encerra uma história de sofrimento e derrota. Em *A virgem*, a violência implícita numa sociedade marcada por desigualdades

sociais brutais, pelo autoritarismo político e pela repressão moral, penetra os cômodos do conjugado, invadindo consciências e bocas fraternas, que se removem na culpa e na expiação de atos e desejos inconfessáveis, culminando na redenção criminosa.

A aventura da migração para um centro urbano e cosmopolita, quando não culmina em tragédia como neste conto, acaba conduzindo os migrantes a uma vida pacata e ordeira, conformada à condição miserável que lhes cabe e lhes tira qualquer vontade, esperança ou perspectiva, como em *Pretinha Fumegando*. Neste contexto, onde as aspirações pessoais são barradas pela realidade social e de classe e as realizações individuais são sufocadas pelo drama da própria sobrevivência, nem mesmo o solitário ensaio imaginário da personagem central se mantém, evaporando-se lentamente no ar o seu inconformismo de não ter sido e nem poder vir a ser outra.

Em *Encontro no quarto escuro* a reclusão, a sublime nudez e a controvertida atmosfera erótica que se cria no quarto de uma mansão ministerial contrastam com o clima formalmente oficial da festa em curso, onde as condutas e os aposentos são rigorosamente previstos e prescritos.

Na semi-obscuridade deste quarto, as imagens e os ruídos do mundo, mais próximos ou distantes no tempo, penetram sorradeiras, deixando entrever o enlace casual de corpos socialmente distintos e politicamente incompatíveis. Isto não impede, contudo, que estes corpos entrem em transe, como que a reivindicar sua presença absoluta no outro, desafiando o estado normal de descontinuidade dos seres e a imperiosa exposição à luz da razão que ordena a existência social .

Ainda que este quarto abrigue corpos em estado de suspensão e êxtase, vê-se logo que se trata de um espaço fugaz, já que a personagem carrega gravidamente melancólica o fruto inesperado deste encontro fortuito, caminhando entre as aléias de um cemitério, terreno improvável e impróprio para a germinação.

Em *Irmã Linda*, o quarto conjugal acolhe personagens desde o início entregues à monotonia e à repetição. Também incapazes de prolongar a secreta compreensão entre os corpos, que normalmente se aprofunda com o tempo, os personagens acabam transformando este espaço num lugar de enlaces rápidos e superficiais.

A fuga enlouquecida da personagem em direção a um espaço radicalmente outro - um convento de freiras - ocorre justamente como reação a essa neutralidade das relações intercorpóreas, sacramentadas mas deserotizadas no âmbito do casamento. Contudo, a entrada para o convento não representa, como seria de se esperar, a possibilidade da mulher experimentar num plano semelhante - religioso, místico e descarnado - aqueles momentos de efusão erótica que culminam na prova de uma sagrada continuidade e na superação dos limites pessoais.

A personagem logo dá-se conta de que, na luta para atingir este estado de comunhão divina no plano da vida espiritual, é preciso morrer. Morrer no sentido de que é preciso negligenciar todas as condutas prudentes, medíocres, orgulhosas e egoístas, que servem tanto à preservação como ao desgaste das energias e riquezas acumuladas. A situação que melhor e mais concretamente define essa aflição da morte a si mesmo é precisamente a disposição do ser religioso viver doentamente sob a tentação e a

resistência ao ato sexual(3). Enquanto a atividade erótica representa para o indivíduo comum uma perda da energia normal, uma pequena morte em relação à morte extrema, para o religioso o ato carnal corporifica a promessa da morte moral, a possibilidade de perder a vida divina para a qual se dirigem todas as suas forças.

Embora fazendo-se freira, a personagem não padece desse desejo de morrer e não morrer, ou seja, de viver entre os limites extremos do possível e do impossível da experiência mística. Situando-se antes "*entre as feras que se agarram à vida possível*", a personagem mostra-se consciente da sua verdadeira vocação : elevar-se na sua animalidade e debater-se ferozmente contra todas as grades que cerceiam a sua liberdade, reduzindo-a a coisa ou instrumento sem valor.

Se ainda assim ela não escapa à condição de objeto, oferecendo-se como tal ao desejo agressivo dos homens, é porque ela se dá enquanto um objeto santificado. O valor e a consciência de um objeto sagrado advindo, paradoxalmente, da violação do interdito. Portanto, se a personagem mantém o hábito e os votos religiosos, identificando-se com o interdito, mas deliberadamente consagra sua vida à transgressão da lei da castidade em si mesma, é só para melhor poder fazer sentir a si própria e aos outros a sua sagrada humanidade.

A profanação do claustro religioso com os arroubos de uma prática erótica sensível apenas ao "*trivial que enlouquece*", é exatamente inversa à procura da iluminação divina e ao equilíbrio conquistado na vida mística, vindo a representar uma maneira impura e obscena de se aceder à sagrada continuidade do ser,

estado extremo de vida que, neste caso, é tão mais intenso e sublime pelo horror e pela violência nele implicados.

A vida acaba, assim, afirmando-se não pelo bem e pela virtude, mas na certeza da queda e do mal, admitidos sem culpa ou vergonha, modo cínico e degradado de conservar a humanidade, própria à condição miserável da personagem, ao seu rebaixamento e isolamento social.

Este conto, onde se verifica nitidamente a passagem de um estado de crise ao transe, contém em gestação a estrutura a ser desenvolvida no romance *A Fúria do Corpo*, onde também se opera uma profunda conversão da religião cristã ao termos primitivos e originais da religiosidade, anteriores à redução católica do sagrado ao seu aspecto unicamente bem-aventurado .

Uma rua toda sua

Nem todas as personagens femininas permanecem encerradas na penumbra ou na clausura dos quartos que a elas se oferecem ou que elas mesmas erigem para si. Em *Ela*, o quarto há muito deixou de ser habitado, não sendo mais do que um lugar distante onde reside a memória de um tempo rescendendo a talco e sol, quando ainda se reuniam a mãe, o pai e o filho recém-nascido, em pleno estado de êxtase e graça.

A esta cena fixa e coagulada num espaço-tempo evanescente, quase como uma gravura da família primordial, contrapõe-se um estado sonâmbulo, marcado pelos movimentos incertos da perambulação e da dança pelas ruas e boates vespertinas da

cidade. Ensaaiando passos trôpegos, entre poças de água e lama nas calçadas, mãe e filho percorrem vias marginais, fugindo à coreografia uniforme da existência em sociedade.

É também pelas ruas movimentadas da cidade do Rio de Janeiro, entre cartazes, neóns e casas de espetáculos, que divaga melancólica a narradora-personagem do conto e do ensaio imaginário *Conversações de Amor*, até acomodar-se numa sala de cinema, como quem se esquece. O cenário urbano ressurgindo aí também como um terreno estéril, de pura vivência, esquecimento e distração, em contraponto com a terra de infância, a casa dos pais, a morada adulta, lugares repletos de história, memória e experiência, espaços propícios ao acasalamento, à fecundação e à gestação dos corpos-textos, com todas as suas carências e impossibilidades.

Em *Ruth*, a personagem da mulher já se mostra totalmente desterritorializada. Adepta de uma filosofia da história que opera por saltos tigrinos no espaço, captando os fragmentos que flutuam na correnteza do tempo e encontrando insuspeitadas ressonâncias do passado no presente, a personagem se transforma no arquétipo para a mulher-mundo-ideal e para o paraíso-prometido-perdido, quanto mais por encontrar-se morta, mas insistentemente presente num melancólico instantâneo fotográfico. Foto cuja planitude imóvel e força de evidência autentifica a existência da personagem tanto quanto um "isso é", como uma verdade carregada de afeto, compaixão, luto, ardor e desejo, quanto como um "isso foi", sentida como uma falta irremediável, ao mesmo tempo em que punge por anunciar simultaneamente o "isso será", antecipando no Exilado o sofrimento pela morte futura dessa ex-professora já morta.(4)

Mulher obsessivamente presente na fantasia de seus alunos adolescentes, eleita companheira de cruzeiros por oceanos virgens em navios-fantasma, sua imagem-mensagem espectral cruza mares e fronteiras, tornando-se uma presença avassaladora no universo de um ex-aluno, exilado político em Paris, cidade exausta dos ociosos. A destruição da foto desta mulher-mundo-ideal-perdido não implica, entretanto, na negação dos seus argumentos dialéticos. Pois, simultaneamente ao recrudescimento da repressão política, que torna inviável o retorno à casa, o Exilado passa a encontrar, no corpo agora vivo de uma outra mulher, uma nova casa onde se aninhar.

Enquanto quartos e ruas se oferecem às mulheres como templos consagrados aos mais diversos rituais de transe e crise, os personagens masculinos adentram espaços próprios que suscitam outros tantos ritos.

3. A casa do homem

Os personagens masculinos concentram-se principalmente em torno da casa. Variante concreta e resumida da situação do homem no mundo, a casa contém inúmeras possibilidades, direções, certezas, modos de ser, estar e ficar. As casas são tantas quantos são os homens que as habitam ou que em torno dela gravitam, como também são vários os movimentos que conjugam os homens e suas casas. O movimento, pressupondo necessariamente corpo e espaço, torna-se aqui o guia que reconduz aos lugares por onde andam as figuras masculinas.

O retorno

Uma volta toda

Para os personagens que voltam ao antigo lar, aniquilados pela excessiva exposição às hostilidades no mundo exterior, a casa não oferece nada mais que a sombra insuportável das intimidades perdidas no além de um passado irrecuperável.

Em *Queda e Tiro*, o apartamento para o qual retorna o jornalista, ex-presos político em Ilha Grande, longe de suscitar uma volta à primitividade segura e acolhedora do lar, revela-se um espaço em crise, onde a vida íntima não encontra nenhum canto onde se aninhar.

Moradia convencional nas grandes cidades, o apartamento, nicho geométrico e superposto, em sua chapada horizontalidade, sem qualquer apelo à verticalidade interior, encontra-se totalmente devassado pela luminosidade aflita do cenário urbano.

Neste ambiente, o personagem que volta não mais se identifica entre objetos e melodias familiares. Vê-se, então, instalada uma profunda melancolia entre seres que, mal se reencontram, se reconhecem gravemente distintos e distantes.

A imagem insólita de um animal selvagem fora de seu habitat natural, deslocado na paisagem de um país estrangeiro, realça essa sensação de estranhamento e desamparo do personagem, intimamente identificado com o rinoceronte lerdo, pesado e envelhecido que passeia livre pelo banhado tropical, mas indefeso e ensimesmado, inerso em suas águas escuras e lodosas. Metáfora sugestiva para um sobrevivente da militância e da repressão política dos anos 60, anistiado mas ainda assim exilado, deslocado e estrangeiro no seu próprio país.

Não por acaso o lugar que fixa definitivamente a impossibilidade de um recomeço, de voltar a encontrar um corpo ou casa onde se aninhar, é o espaço impessoal de um supermercado, onde os personagens do homem e da mulher se encontram tão avulsos, carentes e vulneráveis quanto as mercadorias que os rodeiam.

Volta e meia

Essa imagem do mercado enquanto um não-lugar reaparece ainda no contexto do conto *A maçã no claro*. Aí, porém, o mercado não é tanto o cenário que fixa um retorno improvável, como o lugar que sela o final trágico de um possível recomeço.

O mercado imemorial, eterno, infinito e labiríntico, povoado pela massa anônima de cegos, fregueses, pedintes e

vendedores, por onde o protagonista perambula sem rota ao final do dia, entre restos mortos de peixe, verduras murchas e frutas podres, caracteriza bem um espaço mundano e dessacralizado de transe coletivo. Neste sentido, esta passagem contrasta frontalmente com a atmosfera idílica que dá início ao conto, onde se depara com a banalidade singela de um passeio de carro num domingo excessivamente quente, que se queria inaugural e sublime como "*a primeira manhã do mundo*", por ser o dia que consagrava a volta ao lar e a reconciliação do casal.

Se bem observado, vê-se mesmo que dessa situação inicial já emanava sutilmente o prenúncio da fatalidade por vir, implícita no coro que canta "*o choro do que chora*" e que fala da recompensa divina que o que chora receberá.

Entretanto, o que consola o protagonista diante da perda da mulher não é tanto a lembrança deste cântico nem a crença em um Ser Supremo capaz de lhe recomensar a perda com refrigérios de luz e paz divina. Não sendo a igreja o lugar que ele busca, é no mercado que ele se conforma. Justamente por ser esse um lugar que lhe faculta entrar em contato direto e profano com sua própria humanidade, com o caráter perecível, vulnerável e transitório da vida em si mesma.

A visão extremamente prosaica de uma maçã, em sua redondeza íntegra e luminosa, segura na mão de alguém, surge como um alumbramento sublime em chão profano, constituindo a imagem que leva personagem e conto à resolução. Na sua singela simplicidade, esta fruta, por um instante visada, pinçada e alçada ao primeiro plano dentre os potes de barro, as flores frescas e as uvas maduras que a cercam, oculta e resume a

complexidade da experiência vivida pelo protagonista. Enquanto cifra poética no final do conto, esta maçã remete aos inúmeros sentidos arrolados pelo crítico Davi Arriguci Jr. no seu belíssimo *Ensaio sobre a Maçã* (5). Também aqui a maçã se impõe com toda a sua potencialidade simbólica e alegórica, rodeada de ressonâncias bíblicas, eróticas e clássicas. Na sua condição de figura misteriosa e enigmática, hieroglificamente cifrada, a maçã deste conto tanto alude ao corpo morto, silencioso e imóvel da mulher, tal como jaz a fruta na natureza-morta, como também evoca a lembrança da mulher enquanto pomo vivo da discórdia e da disputa entre os homens, fruto da reconquista, do desejo e da paixão do protagonista. Mas, e principalmente, a maçã se insinua como fruto emblemático do ciclo natural, no seu movimento perene de destruição e regeneração da vida. Fruto que leva o protagonista à compreensão e à aceitação humilde de um destino frágil, limitado e provisório, destino que em sua finitude, solidão e simplicidade a maçã parece compartilhar com a espécie humana.

Meia volta

No conto *O piano toca Ernesto Nazareth*, a casa para a qual avança o personagem, impelido pela musicalidade familiar da valsa e pelos ruídos ameaçadores de um temporal que se aproxima, embora pareça ser um abrigo definitivo, revela-se no fim simples refúgio contra as chuvas passageiras de verão, palco onde apenas se ensaia voltar a habitar realmente uma casa.

O jardim semi-destruído, ameaçado pelas investidas imobiliárias e a decadente arquitetura do palacete aristocrático, onde os personagens se encontram, correspondem ao desalojamento

dos protagonistas - um cientista político e uma socióloga - em meio ao cenário urbano brasileiro pós-64. Incapazes de voltar a habitar verdadeiramente um espaço íntimo ou coletivo, eles ensaiam uma peça confusa, sem conseguir definir sua real identidade ou papel no teatro do mundo, situação compartilhada por toda uma geração classe-média-urbana, intelectualizada e politicamente derrotada .

Como num ensaio teatral, onde os atores procuram atingir as posturas correspondentes a seus papéis e à intriga da peça, os personagens deste conto são remetidos a atitudes parateatrais, passando a refletir sobre a verossimilhança da sua autoconsciência, a necessária continuidade do espetáculo e a inutilidade de prosseguir interpretando os mesmos velhos dramas históricos e sociais.

A falta de um papel para representar está aí intimamente associada à falta do elenco e da platéia. Constatada a ausência do povo ou do público e a impossibilidade de se encenar uma peça ou aventura coletiva, restam no palco apenas os indivíduos comuns, isolados em sua obviedade, na consciência de seus próprios limites e fracassos.

Centrado no comportamento de corpos flagrados em sua cotidianidade, este conto se resume ao encadeamento das atitudes vocais e gestuais entre as figuras fundamentais do homem e da mulher, aqui colocados em cena, numa espécie de teatralização que independe de uma história prévia e vale para toda a intriga.

Mediante a relação e o diálogo entre os personagens, encena-se um impasse existencial, estético e social, onde o

homem e a mulher se tornam um para o outro o seu próprio povo e país, o único espaço-corpo que lhes resta e que talvez seja capaz de restituir a cada um sua crença no mundo, levando a reencontrar o caminho de casa, tentar uma nova fabulação, gerar novos enunciados.

Ao focalizar uma situação intervalar que contém o antes e o depois de toda ação, o que resta das experiências passadas e o que antecede o devir, este conto logra captar na particularidade e concretude da sua história uma condição essencialmente humana, universal e contemporânea, do homem, do mundo e da narrativa em crise.

A casa de praia do conto *O banhista*, equidistante do porto e da terra, erguida sobre areias desertas, num terreno árido e instável, constitui uma outra imagem da precariedade do abrigo, que, no limite, corresponde à própria condição de ser do seu habitante. Como cada lugar geralmente recebe a forma do espaço ao qual se opõe, esta casa de praia contrasta formalmente com a paisagem marítima onde inicialmente se encontra o personagem. Pois habitar o universo oceânico significa viver na abundância e na cadência incessante de suas águas, à mercê do canto sedutor e traiçoeiro das sereias, num estado de embriaguês e divagação entre as volúpias da natureza, ilimitados horizontes e promessas de Amor Absoluto não-reveladas. Mas viver à deriva, no transe e na profusão do abandono, implica sofrer o risco do naufrágio poético, ameaça fatal para um banhista que não sabe nadar, só se atrevendo a tímidos mergulhos.

A casa que aguarda o personagem no continente e para a qual ele segue resoluto, afasta-o decididamente do universo poético

evocado pela exuberância e profundidade marítimas. Escura, tediosa, pobre e desguarnecida, esta casa é o inverso do castelo de areia e o avesso da casa natal. Longe de acolher corpos em sublime estado de expansão, bem-estar ou fartura, esta construção abriga, na sua pobreza e fragilidade de choupana, as figuras carentes, famintas e desnutridas do homem e da mulher.

A inesperada conjunção erótica destes corpos doentamente enfraquecidos, vem restituir a este refúgio, de despojamento quase franciscano, a cadência da volúpia oceânica, talvez como uma forma sublimada de saciar a fome absolutamente humana, natural e instintiva de auto-transcendência.

O recuo progressivo do personagem, da beira-mar à casa na praia, e daí ao corpo mulher, onde ele se perde e se confunde, culmina na retomada das referências mais imediatas de espaço e tempo, antes obscurecidas pelas promessas inefáveis de Amor Absoluto contidas nas vagas da maresia.

Embora o personagem se reconheça minimamente inserido e nem tão distante assim da realidade que o cerca, a sua ligação com o mundo externo é ainda totalmente mediatizada, permanecendo remota a possibilidade de que o banhista venha abandonar a praia para morar em terra firme.

Pois, fixar-se no terreno histórico e social significa, para este personagem poéticamente inclinado, viver sob as rédeas do espaço, do relógio e do calendário, sujeitar-se à existência sensata e regrada em sociedade, submeter-se às relações competitivas e mecânicas de trabalho, assumir-se enfim enquanto um ser irremediavelmente descontínuo entre seres descontínuos.

Enquanto neste conto surpreende-se um personagem-poeta, suspenso numa meia-volta indecível para uma casa solidamente enraizada no terreno social, no conto *Domingo sem néctar*, um personagem-viajante é flagrado em meio às suas divagações no caminho sinuoso de volta ao lar.

Logo no início do conto, um posto-restaurante à beira da estrada surge como convite a parar em meio à viagem. Durante sua breve estadia nesse lugar desconhecido e provisório, o viajante reencontra muito daquilo que deixou de ser e possuir, sendo levado ao exercício imaginário de voltar ao espaço primevo da casa, há muito perdido num passado remoto.

O sentido da casa, em sua integridade primitiva, se faz insinuar notadamente nas cenas observadas pelo Viajante. A cópula entre uma abelha e uma flor, o equilíbrio fraco e tenso do triângulo familiar, são imagens que atraem e comovem o olhar num grau de profundidade insuspeitada .

Ao visualizar obsessivamente uma cópula entre abelha e flor, o personagem transfere a esta cena prosaica da vida natural uma sobregarca humana de forte conteúdo erótico, gerando uma imagem que remete, por oposição, ao seu insustentável estado de privação e abstinência no interregno que vai, dos primeiros conflitos conjugais, até a separação física do casal.

Tomado de uma extrema compaixão pela família, que também se encontra de passagem no posto à beira-da-estrada , o viajante ainda demonstra uma extrema capacidade de imaginação afetiva - como uma espécie de poder telepático sobre as emoções do outro - que o leva a co-sentir e adivinhar o emaranhado de sensações

latente no seio desta família nuclear minada por ressentimentos, não-ditos, lacunas e esquecimentos.

Esta disposição imaginativa, mimética e telepática, de sentir com e como o outro, desencadeia o trânsito do Viajante entre os lençóis da memória e as pontas do presente, impelindo-o a sonhar um futuro inteiramente novo. Trata-se, pois, de um Viajante que sabe para onde vai e onde quer chegar, tendo como ponto de partida e de chegada a própria casa. Porém, o conto terminando antes que a viagem se conclua, fica eternamente suspenso esse retorno ou recomeço. Talvez pelo fato do destino individual do personagem se encontrar intrínsecamente ligado ao destino coletivo de todo um povo ou país. O gozo que não se consoma é, neste sentido, ilustrativo do impasse que predomina tanto no plano das relações pessoais como no âmbito social, sabendo-se que este enredo se desenvolve num contexto político pós-repressivo e pré-democrático, quando a palavra "Anistia" ainda se achava inscrita subversivamente entre escritos obscenos, como uma ofensa à ordem moral dominante.

Visitação e passagem

Entre os personagens que definitivamente retornam, mas continuam exilados, entre os que apenas iniciam ou ensaiam um retorno possível, entre aqueles que ficam incertos e instáveis, a meio caminho da volta, encontram-se aqueles que vão uns e voltam totalmente outros.

Os contos *A construção da mentira* e *A minha passagem* trazem protagonistas que se definem por uma mesma espécie de crença ou ilusão. O jornalista e o médico, respectivamente nestas

narrativas, apresentam-se como portadores de uma visão objetiva e científica. Assim definidos, estes personagens vão enfrentar circunstâncias diversas de onde saem totalmente transformados.

Em *A construção da mentira*, o jornalista, homem factual e verídico por excelência, vai justamente se defrontar com uma casa de aspecto "literário", construção essencialmente mentirosa, porque ficcional. Na sua busca cega e inútil por encontrar uma matéria digna de reportagem, o jornalista passa por esta casa aurática numa atitude de dispersão própria à sensibilidade do indivíduo moderno, habituado a captar apenas os fatos e as informações que lhe chegam decodificadas por impacto. Na condição de turista, estrangeiro visitante num país estranho, o jornalista adentra indiferente os cômodos repletos de ressonâncias desta casa que, herdada por gerações, conserva-se sem destino nas mãos do seu velho e celibatário morador.

A porta da casa " *talhada com motivos do Jardim do Paraíso*" pelo avô do velho morador, mais do que um lugar funcional ou decorativo, concentra imagens com enorme poder de repercussão. Produto de um trabalho artesanal onde se aliam a objetividade e a subjetividade humanas, a porta evoca nas suas incrustações míticas uma circunstância histórica e social anterior à queda e às cisões advindas com o progresso técnico-econômico. Os motivos do "*Paraíso*", na porta talhados, evocam claramente essa necessidade imperiosa de habitar, ao menos no plano evocativo ou estético, um espaço onde o homem se reencontre na totalidade de sua natureza humana, na inteireza de sua existência subjetiva e individual .

O sentido desta casa como metáfora para o universo literário prossegue na descrição minuciosa de um surpreendente jardim interno, inegável centro poético-utópico, confirmando-se em seguida, diante da confessa imortalidade de seus eternos moradores e das histórias memoráveis que se inscrevem comprimidas neste espaço ficcional por excelência.

Embora aberta à visitação da leitura, esta casa, com seu "*silêncio quase ameaçador*" e "*seus tempos mortos*," parece não repercutir nem despertar qualquer interesse no jornalista, adquirindo, à primeira vista, o contorno de um fantasmático museu literário, essencialmente falso, por demais poético e ficcional. Entretanto, há nela um canto que, de súbito, atrai, levando o jornalista a trair-se involuntariamente.

O corredor, soturno e cavernoso como um túnel, por onde o jornalista se lança dissimuladamente à procura de alguma fabulação, inspirado no modelo de velhos romances ingleses, daqueles que traçam destinos e intrigas subterrâneas, acaba conduzindo o personagem a descobrir a verdadeira história sobre esta casa e sobre ele mesmo.

Na voz que a princípio soa sobrenatural, mas que ele afinal reconhece como sendo sua, o jornalista percebe o inevitável apelo ficcional evidente na sua procura por histórias e heróis. A irônica surpresa desta descoberta se prolonga na melancólica e tardia consciência sobre a situação agônica daquela casa "literária", habitada por um herói sem herdeiros ou sucessores. Constatações que levam o jornalista a perceber-se na condição de um narrador órfico e deserdado. Sendo ele mesmo sucessor de nenhum antecedente, herdeiro de nenhum

legado - tradição, heróis ou histórias -, o jornalista insere-se no rol daqueles narradores pobres de experiência, fadados a compartilhar nada mais que a sua experiência da pobreza (6).

O médico psiquiatra do conto *A minha passagem* também irá passar por um processo interno de desgaste das suas certezas e ideais, antes de descobrir uma nova identidade. Logo no início o personagem nos informa como ele, menino "*meio malandrinho e meio aéreo*", criado num lugarejo no interior, veio a se tornar um jovem e entusiasmado estudante de Medicina na capital, lugar onde ele também descobre os prazeres da vida adulta.

O estilo leve e conciso da narrativa marca o caráter despreocupado e novidadeiro deste período inicial de formação do personagem, em contraste formal com o tom amargo e melancólico expresso quando o narrador se reporta à atualidade de uma vida corroída por frustrações.

O drama da esterilidade, associado à desilusão profissional e à insuportável sensação de impotência para gerar ou promover a vida em sua saudável plenitude, compõem o quadro de fatores desencadeantes que lentamente conduzem o personagem para fora de si mesmo. Depois de reagir, lançando mão de seus temíveis "*apetrechos médicos*" para silenciar um louco absolutamente são, cuja lucidez irônica e mordaz ameaçara colocar em dúvida a convicção do psiquiatra na sua própria autoridade e normalidade, o personagem passa a sentir-se cada vez mais isolado entre seus pacientes que, desde este episódio, refutam qualquer aproximação. O psiquiatra vai então, ele mesmo, desenvolvendo um estupor catatônico caracterizado pela rigidez motora, pela perda dos reflexos e pela indiferença aos estímulos, típica de um autista .

Na sua desesperada tentativa para reconquistar a confiança sobre si mesmo e sobre seus doentes, o personagem passa por um processo mimético que o leva a assemelhar-se completamente aos seus pacientes, não sendo por acaso que, ao sair do hospital, o psiquiatra finalmente receba de volta o olhar de todos os loucos do hospício. A reciprocidade do olhar sendo aí o sinal evidente de uma loucura compartilhada.

Embora relute com lúcida ironia a admitir a doença em si mesmo, no final do conto o protagonista revela a sua adiantada esquizofrenia, expressa num grito involuntário de extrema agitação catatônica. A firme negação da doença a princípio, bem como a sua nomeação e diagnóstico no final, não são tanto indícios da normalidade ou cura do personagem mas de sua passagem definitiva à loucura, essa verdade elementar do homem, extremamente próxima e arcaica, silenciosa e ameaçadora, que ao mesmo tempo revela ao homem o que ele é e não é. A loucura significando desde sempre (7), e também neste conto, um mundo interior de maus instintos e perversidade em estado selvagem, não surpreende que, num último reflexo de auto-preservação, o psiquiatra negue a própria doença. Negação que no entanto não impede o médico de cruzar definitivamente a fronteira que separa piedade e compaixão, nem evitar que o psiquiatra acabe abdicando da moral do rebanho para juntar-se às feras humanas.

O conto terminando sem deixar sinais seguros da recuperação da antiga personalidade pelo protagonista, fica subentendida a estabilização crônica da sua nova personalidade esquizofrênica num estado de transe ou livre-trânsito entre o mundo autístico-patológico e a realidade externa.

De forma bem semelhante, os personagens do jornalista e do médico passam por uma mesma espécie de "iluminação" sobre- ou anti-natural, cada um reecontrando verdades e identidades que lhe são próprias e que, longe de serem exclusivas, são compartilhadas pelo homem na sua humanidade e universalidade, por mais negadas e assustadoras que sejam elas.

A partida

Entre os recomeços impossíveis e frustados, entre o retorno desejado e o ficar provisório, entre os desvios nas passagens, há de se notar a partida, a fuga daqueles que ora vão sem saber se voltam, ora vão para nunca mais voltar. Em se tratando de partir, tão importante quanto o lugar de chegada é o ponto de largada, espaço que invariavelmente determina um rumo que lhe é oposto. A casa da infância e a cidade natal, espaços privilegiados nos contos protagonizados por crianças pré-adolescentes, ressurgem novamente aqui como lugar de partida para os personagens dos contos *Casimiro* e *Bodas de Narciso*, onde se reelabora o mesmo rito de passagem sob um novo enfoque .

Em *Casimiro* a casa dos pais constitui o ponto de fuga para o protagonista do conto, um adolescente ultra-romântico, às voltas com os constrangimentos do universo familiar: a rotina maçante dos horários e dos afazeres domésticos, os desfalecimentos doentios da mãe e as expectativas do pai, que insiste em torná-lo seu sucessor nos negócios.

De índole sensível e poética, aflito e impotente diante do sofrimento da mãe, avesso à presteza e agilidade inerentes a um comerciante bem-sucedido como o pai, o protagonista refugia-se no

devaneio, entregando-se ao exercício imaginário de ser plenamente livre e boêmio, navegar por outros mares, pisar terras distantes, percorrer e reinventar tradições estéticas.

A casa real se transforma, assim, no alicerce da casa ideal, tornando-se o porto de onde se lança o personagem na sua viagem onírica além-mar e entre-mundos, embalado pelas vagas da imaginação. Expandida nos seus limites e contornos, a casa paterna passa a abrigar o sonho de uma evasão longínqua, ancorando na sua construção, fortemente enraizada e familiar, o impulso do protagonista em direção a um universo instável e desconhecido.

Essa fuga do dentro da casa para dentro de si mesmo, onde o personagem ora divaga entre romantismos ingênuos e malditos, ora se vê singrando épicos cenários portugueses, indo por fim desembarcar no universo citadino e cinematográfico norte-americano, constitui uma espécie de deambulação própria de um sujeito pós-moderno, ainda que pesem sobre o protagonista um nome, uma idade e um anseio característicos de uma subjetividade romântica.

Nesta confluência do ultra-romântico com o pós-moderno, que o personagem Casimiro incorpora, o protagonista dá vazão ao seu anseio de fuga do cotidiano num contexto de compressão espaço-temporal que o leva a percorrer distâncias e cruzar fronteiras em frações de segundos. Como num "zapping" televisivo e frenético, o personagem chega a Nova Iorque, para no instante seguinte encontrar-se no Rio de Janeiro, onde morre subitamente. Na condição dessa morte sonhada, as atividades motoras se extinguem dando vez a impressões essencialmente visuais. A

movimentação descontrolada no espaço-tempo, que no limite leva o protagonista a sentir-se um espectro irreal e imagético, sem identidade ou lugar, cessa por completo no momento em que ele, no auge da sua adolescência, passa a recordar a infância, seu passado mais antigo e mais recente.

A fuga precipitada para o futuro da idade adulta e para fora do espaço doméstico, que termina na morte súbita depois de perdida a própria identidade, cede vez à lembrança nostálgica de uma infância imemorial. Movimento de retorno a um passado idílico e romantizado que representa claramente uma forma de resistência à fragmentação e dispersão do ser.

A evocação de experiências pessoais peculiares, como a iniciação poética e sexual, a rememoração de antigos ritos religiosos, a recordação de um cotidiano moroso e cordial ritmado pelo tráfego lento dos bondes e pela convivência afetuosa entre seus passageiros, a lembrança de um estágio de produção e consumo incipiente, tal como estampado nas inofensivas propagandas da época, a ilusão de paz e igualdade social, só mesmo abaladas por catástrofes naturais, vêm restituir ao personagem um sentido seguro e limitado de identidade e lugar, perdidos por força do seu anseio de evasão e por sua desenfreada dispersão entre as inúmeras de rotas de escape disponíveis no mundo contemporâneo.

A casa do sonho cedendo ao sonho da casa, o findo futuro volvendo ao eterno passado, o personagem sonhado retornando à casa e ao sono, provavelmente voltando a sonhar, o conto se encerra, juntamente com o protagonista, num estado de transe e devaneio onírico que parece prosseguir ao infinito.

Enquanto que em *Casimiro* o sonho romântico e adolescente de evasão conduz à experiência pós-moderna de um adulto perdido entre fantasias escapistas, indo acabar na idealização nostálgica de uma infância imóvel e imemorial, em *Bodas de Narciso* o protagonista percorre uma trajetória semelhante, sem no entanto conseguir evitar sua própria dissolução ao final do percurso.

Este conto, como o anterior, também tem início com o protagonista em estado de repouso e harmonia, focalizando a situação idílica da infância de um garoto cujo "olhar redondo" denuncia uma mente aberta à fabulação. Tendo de fato a "fábula nos miolos", o personagem revela desde cedo uma extrema capacidade para fantasiar, imaginar-se como se, ou transformar-se em outras coisas e pessoas. Contudo, essa habilidade mimética e criadora, própria ao universo mágico infantil, logo evolui para uma forma degradada de mimese e fabulação à medida em que o garoto se precipita da infância para a adolescência, rumo à maturidade. A evolução do personagem tem como correlato o crescimento desmedido e avassalador da cidade natal, que como ele, adquire um corpo distorcido e multiforme, profundamente corrompido em seus contornos originais.

Assim, o personagem como que se constrói diante do leitor qual uma obra pós-moderna, sofrendo um processo frenético e desgastante de mimese, citação, referência e metamorfose. De modo reflexo, adaptativo e mecânico, numa espécie de transmutação camaleônica desenfreada, o personagem passa a assumir as cores e as formas do mundo circundante, consumindo e descartando valores, idéias, personalidades e estilos de vida. O personagem vê-se logo condenado a uma mimese infernal que, na verdade, mimetiza a condição real de existência numa sociedade onde o homem repete

como clone e autômato os movimentos do mundo, imitando a si mesmo, os outros homens e as coisas de modo compulsivo (8). Com isso, o personagem acaba por reproduzir o ritmo acelerado, a volatilidade e a efemeridade de um processo capitalista de produção e consumo fundado num regime de acumulação flexível e pós-moderno, que se define justamente pela dispersão, pelo descentramento e pelo pluralismo. (9)

Travestindo e simulando tipos, o personagem tanto se torna um eco perfeito do seu meio-ambiente como se revela um mímico perverso do próprio autor, já que nas suas mutações de cantor a escritor, de desempregado a assassino, de ator a santo, de filósofo a profeta, notam-se passagens que coincidem com a trajetória real da pessoa empírica do escritor.

Deixando de ser um legítimo e nobre falsário da realidade, tal como fora na infância, para tornar-se um reles farsante, mutante e replicante, o personagem, ele mesmo um duplo-sósia do autor-escritor, coloca em questão a situação do narrador e da narrativa no ponto preciso em que a vontade de potência falsificante deixa de ser criadora, autônoma, individualizante e integradora, para se tornar condicionada e irreflexa, acriticamente mimética e auto-destrutiva.

A condição escorpiônica de um escritor e de uma escritura em crise irrompe no momento em que o personagem se mira no espelho e reconhece no seu reflexo a imagem especular de um mundo em plena degenerescência. A face virtual, heterogênea e descontínua do mundo, sobreposta por completo à imagem atual do personagem, obscurece para sempre rosto, nome e identidade originais.

Incapaz de suportar o poder imanente e corrosivo de sua mimese e encarar de frente o absurdo que ele reflete e que o espelho lhe devolve, o personagem morre, fugindo horrorizado da sua própria imagem, como um escorpião que se esvai lentamente ferido pela própria cauda, envenenado de si mesmo.

A breve evocação da cidade da infância, momentos antes da morte, embora acene com uma possibilidade de retorno à mimese autêntica, de potência falsificante e criadora, é imediatamente descartada, diferindo do conto anterior onde a narrativa termina com a evocação romantizada da infância. Recusando-se a "*bancar o herói de Cidadão Kane sonhando com o seu Rosebud*", negando-se a incorrer num remake pós-moderno de um filme clássico, exemplar em sua modernidade (10), ao personagem só resta a morte, saída niilista para quem concebe o passado como um tempo carregado de possibilidades, mas definitivamente inevocável e irrecuperável. Neste sentido o suicídio configura o único gesto autêntico do personagem ao longo de toda a sua performance. Gesto inédito, único e irrevogável, próprio de quem se vê acuado na temporalidade perversa de um presente que se repete como farsa e simulacro no devir infernal do eterno-retorno do mesmo-idêntico, sem que seja possível preservar a identidade, inaugurar um novo ritmo ou facilitar o trânsito para um outro tipo de mimese.

Mediante este final, o título incompreensível do conto se esclarece, já que o personagem de fato celebra num só e único corpo a união despropositada de dois entes míticos irreconciliáveis, revivendo tanto a sina de Eco como o destino de Narciso, condenado que está a repetir os ruídos do mundo, para finalmente acabar sucumbindo horrorizado diante deste mundo absurdo espelhado no seu reflexo.

No meio do caminho

Focalizando nos contos anteriores o estranhamento do retorno e os inúmeros obstáculos encontrados na volta, os recomeços incertos ou abortados, as tramas e armadilhas do percurso, as despedidas precoces e sem retorno, resta um foco sobre o impasse que se estabelece diante da dificuldade ou da inutilidade em prosseguir, dar continuidade e completar um ciclo, uma relação, uma narrativa ou uma obra mesmo. Neste sentido *Cenas Imprecisas* e *O cego e a dançarina* são dois contos emblemáticos de uma reflexão metalinguística que parte de situações-limites onde o ato de narrar entra em pane e suspensão.

Cenas imprecisas tem início com um relato em primeira pessoa onde o narrador-personagem faz um balanço resumido de sua vida até ali. Conta-se principalmente o momento em que ele ousa erguer sua voz discordante contra o inundamento da cidade, aprovado pelo pai - dono da maioria das terras - e consentido pelos demais habitantes. A partir disso o personagem é imediatamente silenciado mediante sua internação num sanatório, desacreditado como louco. De cantor reconhecido e requisitado a louco varrido, o personagem logo passa à condição de um demente fugido e suicida. O narrador-personagem deixando-se tragar pelas águas que afinal inundam a cidade, morre com ele também a sua história, mas não ainda a narrativa.

A continuidade narrativa se restabelece imediatamente após este incidente, quando um narrador onisciente e inominado vem dar como consumada a morte do rapaz, passando a contar o processo de enlouquecimento dos demais habitantes daquela cidade tragada pelas águas. História de desagregação mental e moral, já

denunciada de viva voz pelo personagem e, até certo ponto, prevista em sua carta pré-suicida.

Embora na sua condição de louco e vidente o rapaz já adivinhasse os traumas advindos com a desterritorialização, prevendo até mesmo o desenlace do inquérito aberto em torno da sua morte, da sua fuga do hospício e da sua suspeita num crime de assassinato, o narrador que lhe sucede se encarrega de desconstruir a história antevista pelo rapaz suicida, sendo testemunha de uma trama grotesca e absurda, de final totalmente inesperado.

A morte trágica - única solução vislumbrada pelo rapaz diante da sua extrema impotência para poder interromper o ciclo óbvio, repetitivo e viciado da vida e inaugurar um outro teatro-mundo, onde não mais se representasse sempre a mesma peça-luta entre dominadores e dominados - revela-se afinal precipitada. Pois, se é verdade que na sua carta pré-suicida o personagem consegue prever grande parte da história que se desenrola após sua morte, o narrador confirma também ser possível a vida surpreender e transcender qualquer destino previamente traçado pelos determinismos da escrita.

O narrador anônimo que sobreviveu para testemunhar e contar a história como realmente aconteceu, sem se antecipar, interferir ou julgar os fatos, constitui, afinal, aquele que dá condições de continuidade ao ato narrativo. Relatando uma história que escapa tresloucada dos parâmetros narrativos, históricos e ideológicos pré-estabelecidos, este narrador conclui uma narrativa que por si mesma representa um ato de extrema contestação à obviedade da vida, alcançando, com seu testemunho

humilde e isento, o ideal narrativo abandonado precocemente pelo narrador-personagem num trágico ato suicida.

Enquanto que, neste conto, um anônimo narrador dá continuidade à narrativa de um personagem descrente na possibilidade de gerar novos enunciados, em *O Cego e a Dançarina* é um personagem secundário e aparentemente inexpressivo que se encarrega de concluir a narrativa para um narrador incapaz de prosseguir a fabulação.

Este conto já se inicia num espaço de crise, definido por uma pequena casa alugada de fim de estrada, situada numa paisagem seca, quente e desértica. Moradia pobre e provisória, esta casa abriga as figuras fundamentais do narrador-personagem e da mulher Loura numa situação de pleno impasse. Hesitantes, os personagens se encontram numa posição indecidível, entre continuar na sua ordem de seres errantes e descontínuos, em plena posse de suas individualidades, ou ceder ao desejo de comunhão e transcendência que se consuma na fusão erótica-amorosa, na perda do eu e dos limites pessoais.

Este cenário inicial, marcado por uma auto-reflexão paralizante, carregado de silêncio e indecisão, contrasta perfeitamente com o acaso e a leveza da cena que se passa ao lado, no restaurante à beira da estrada, onde uma mulher dança continuamente ao som do mesmo mambo, alienada e alheia diante de um adolescente que a observa.

Embora se mostre incapacitado para dar continuidade à sua própria história, o narrador exercita toda a sua vontade de potência e conclusão ao desvendar, num gesto impaciente de

onividência, os vermes da pobreza que aturdem a dançarina e a cegueira dissimulada, própria de um adolescente que mal sabe se realmente deseja ou apenas observa distraído a mulher que dança.

Consciente da sua instabilidade enquanto narrador, ora paralizado pela indecisão, ora movido pela precipitação, o protagonista se entrega a divagações essencialmente metalinguísticas, onde ele tanto discorre sobre a tendência musical do seu discurso, como cogita sobre a adoção de uma certa técnica cinematográfica "naturalista".(11)

Este estado de devaneio metalinguístico, que culmina num cruzamento confuso e auto-irônico dos dados da realidade imediata do personagem com elementos do imaginário fílmico norte-americano, numa espécie de composição mental bem pós-moderna, só se interrompe quando o narrador retoma a consciência da casa, lugar de partida e de chegada de todas as divagações.

Embora a situação de impasse estabelecida no princípio do conto pareça se prolongar inalterada, novos detalhes na paisagem antecipam uma outra situação para o narrador. A descrição nada casual de um pássaro mudo em sua gaiola, metáfora para a condição inicial do narrador, atualiza-se na visão de um "cisne de cimento quase alçando vôo", imagem que tanto representa uma tentativa de resolução do impasse como a paralização deste impulso, vindo antecipar o destino reservado ao narrador no final do conto.

Porque excessivamente concentrado sobre si mesmo, desatento e ele mesmo cego para o que se passa à sua volta, o narrador é desprevenidamente atingido pelas costas antes de poder alçar seu vôo narrativo, terminando plasmado entre a leveza e o

peso do viver, hesitante entre a descontinuidade e continuidade do ser, indeciso entre uma escrita predominantemente sensível e abstrata, como a música, ou concretamente visível e revelatória, como no cinema.

O tiro certo desfechado ao acaso pelo adolescente sob o testemunho-consentimento da mulher Loura, encerra qualquer pretensão do narrador dar sequência à sua história, mas a narrativa ainda não se conclui por aí. Porque, afinal, esse ato de extrema violência acaba gerando um novo narrador, na medida mesmo em que o adolescente, em pleno estado de transe, surpresa e confusão, se põe a fabular por conta própria.

O conto, que começara fundado na ampla e translúcida visibilidade de um narrador onisciente, capaz de ver tanto a si mesmo como aquilo que os outros personagens viam e não viam, termina no seu exato reverso, quando o narrador passa a ser ele próprio o objeto passivo da visão dos outros, como aquele que não vê que é visto pelos seus personagens. A falta de sincronia e simetria nesta troca de olhares, que só se resolve pela força do acaso, num enfrentamento direto e recíproco entre criador e criatura, culmina, no entanto, em proveito de um circuito dialógico, de onde emerge uma nova fabulação.

Ainda que o eu do narrador deva morrer neste processo, a sua morte vem justamente representar a ultrapassagem das fronteiras privadas, pessoais e onipotentes de um corpo-olho doente de si mesmo, o que torna a narrativa uma pátria possível para outros possíveis enunciados, impedindo que o narrador e sua tentativa fracassada de narrar constituam o único objeto da narração.

Vê-se que tanto *Cenas Imprecisas* como *O cego e a dançarina* tematizam o próprio ato narrativo. Embora partindo de situações-limite específicas - ideológicas ou estilísticas - estes dois contos colocam em questão a recusa ou impossibilidade de se prosseguir narrando segundo os ditames tradicionais de uma lógica linear, cronológica, causal, dominante e previsível.

Diante do pessimismo fatalista e da insustentável indecisão dos protagonistas, não surpreende que os narradores destes contos tenham a morte como fim. Muito embora os protagonistas não consigam sustentar-se nesta posição terminal, a narrativa em si mesma sobrevive, sob outros termos e perspectivas. Seja mediante o testemunho de um narrador humilde e anônimo, seja mediante a fala imprevista de um personagem até então secundário e inexpressivo, uma nova narrativa surge, contrariando o determinismo e desfazendo o impasse, afirmando enfim a necessidade e a possibilidade de se continuar a contar histórias no mundo contemporâneo.

A chegada

Entre os percalços da volta, os ritos das passagens, as partidas para um fim-de-mundo absurdo e as pedras no meio do caminho, acham-se aqueles personagens consumidos até o esgotamento pelo vai-vem da vida, aqueles que já cumpriram todas as suas idas e vindas possíveis, tendo a casa como limite, ponto de chegada e convergência de todos os movimentos.

O filho do Homem traz embutido no título uma irônica e melancólica referência que só mediante o enredo se explicita. Ainda que deslocada do contexto bíblico, onde aparece com toda a

sua potencialidade simbólica e alegórica, esta expressão, polissêmica por natureza, vai assumir novos significados no conto.

Dessacralizada e esvaziada de conteúdo religioso esta expressão se vê inserida no contexto de uma fala mundana, fazendo-se valer como sinônimo do "Era uma vez", frase introdutória que invariavelmente dá início aos contos de fadas e casos populares. Na voz do pai do garoto, protagonista deste conto, esta expressão, que literalmente pouco significa, instaura uma atmosfera mágica de puro encantamento e expectativa, constituindo em vivo detalhe o quadro de uma imemorial oralidade, onde um narrador experiente se dispõe ao relato de histórias fictícias e pessoais, frequentemente coroadas por uma máxima moral, um conselho ou ditado.

Será precisamente em torno desta cena de exemplar narratividade que se constrói o conto, no sentido de mostrá-la como perdida e inatual. O anúncio da morte do pai pelo narrador-protagonista, relatado numa constatação breve e seca, como que resignada diante da perda irremediável, constitui o primeiro indício desta idéia .

No decorrer do conto logo se confirma a semelhança entre aquele pai-narrador e o Homem maiúsculo do título, sendo ele o próprio verbo feito carne, um divino portador da sabedoria, memória e experiência, um eterno mortal tocado pela graça suprema da oralidade, mestre na sublime arte de narrar.

Por sua vez, a figura do protagonista se molda ao caráter diminuído do filho daquele Homem, pai e narrador superior. De fato, antes de encarnar o exemplo de um Cristo milagroso, o

protagonista incorpora a saga de um novo Adão, debatendo-se na queda, na orfandade e na expiação da vida em pecado.

Apelando ora à literalidade sem sentido, ora à potencialidade significativa de uma referência bíblica por si mesmo ambígua e enigmática, o autor reescreve de modo bem pessoal, iconoclasta e anticanônico, diria-se até que herético, uma história ao mesmo tempo conhecida e desconhecida, formada pelo entrecruzamento de referências mítico-religiosas com conteúdos prosaico-contemporâneos.

A esse entrelaçamento dos planos do significante e do significado da expressão-título, corresponde o transe e a confusão que se propagam no âmbito das ações do protagonista e dos demais personagens. Relegado à sua condição órfica, o protagonista é arrastado por um turbilhão infernal, um movimento de mundo absurdo que o carrega sem que ele possa controlá-lo.

Na ilusão adâmica e messiânica de desposar a prostituta Eva, reparar sua vida em pecado e com ela constituir um mundo em harmonia, o protagonista só faz consumir seu pecado original e sua queda do Paraíso. Com a mulher e os filhos, esse novo Adão passa a viver uma série descontrolada e enlouquecida de transgressões, que vão do incesto ao adultério, até ao assassinato, da revolta política à prisão, até a tortura, da ganância material à absoluta miséria interior.

Por obra de extrema ironia, em meio ao redemoinho dos inúmeros interditos transgredidos pelos personagens, a chuva otimista de mensagem patriótica só acentua o sentimento do absurdo, tendo-se em vista as inúmeras arbitrariedades e

violências praticadas no país pelo mesmo governo que se empenha em promover os festejos da semana da pátria.

A mulher terminando morta em flagrante delito conjugal, a filha legítima tendo se tornado uma insensível jornalista, o filho adotivo tendo se transformado num médico insensível, não surpreende que este velho Adão se sinta só e cansado, como o povo de seu próprio país, no final de tempos tão sombrios.

Além da questão individual e social, sutilmente aí imbricadas, pesa sobre o protagonista a consciência de ser um homem com uma história própria - história tão mais macabra, porque verdadeira, do que aquelas ouvidas na infância. Contrastando com a grandeza do pai, homem e narrador maiúsculo, o protagonista se descobre um descendente infinitamente menor, incapaz de gerar ou seduzir nenhum ouvinte, fadado a relegar suas histórias, e com elas ele mesmo, ao esquecimento.

Ao prostrar-se mudo e imóvel frente ao pouco que ainda lhe há-de-vir, o protagonista deste conto como que aceita resignado a situação aporética em que se encontra. Vendo sepultada qualquer possibilidade de contar suas próprias histórias, como convém a um enterrado vivo, o protagonista termina na posição de um narrador em desenganado estado de crise .

No pólo oposto ao pessimismo melancólico que se destila no final deste conto encontra-se *A vida*, narrativa que se revela tomada por um impulso dionisíaco, num sentido bem nietzschiano. Neste conto, o personagem Armênio, um velho manco e caduco, na iminência da morte, tem sua vida pregressa inventariada por um narrador que parece conhecê-lo tão bem como a si mesmo. Neste

relato conciso mas abrangente, incluem-se, aparentemente sem exceção ou seleção, todos os aspectos da vida, seja o seu lado mais obscuro e execrado, frequentemente negado, seja o seu lado mais pleno e transparente, unicamente afirmado.

O nomadismo e a libertinagem que marcam o início da vida adulta do protagonista - um jovem representante de vendas para quem cada cidade tomava a forma do corpo de uma mulher - cedem lugar à monogamia e ao sedentarismo que se estabelecem progressivamente depois do casamento, com o nascimento da filha e a morte da mulher, até o personagem ser substituído por um novo vendedor, que viria justamente a ser seu genro.

Passado algum tempo nessa aposentadoria precoce, sob uma ociosidade forçada, confinada ao espaço doméstico, o personagem começa a perder o vigor e ânimo pela vida que no início do seu enclausuramento ainda lograra manter aceso, recorrendo a um comportamento libidinoso compulsivo. A ausência de investimento libidinal na própria vida, aliada à perda paulatina de poder, liberdade e espaço na própria casa, onde a filha e o genro passam a reinar como "déspotas nada esclarecidos", leva Armênio a volver-se obsessivamente entre seus objetos pessoais, pequenos e inúteis pertences, porém os únicos capazes de restituir-lhe um mínimo sentido de lugar e identidade.

A intolerância dos familiares para com sua velhice insone e seu obstinado apego ao que lhe resta de vida, finalmente acaba obrigando Armênio a ceder ao sono. Indo buscar o personagem no seu mais profundo sonho, o narrador revela uma determinação tão ou mais obstinada que o próprio protagonista, sobre quem mantém completo domínio e fidelidade. Não permitindo que Armênio lhe

escape, o narrador demonstra forte resistência contra a sua própria morte, tal como enunciada no conto *O filho do Homem*. Morte ou crise que Armênio, enquanto protagonista deste *A vida*, vai enfrentar e superar num sono transcendente.

No plasma onírico trazido para a superfície narrativa duas sequências de imagens se distinguem e contribuem para o desenlace do conto. A primeira sequência, sintaticamente acelerada pela justaposição de frases curtas, numa espécie de montagem-cut, constitui uma história bem formada devido à linearidade do seu enredo e à concretude de suas imagens, embora exija um esforço extra de interpretação diante do seu conteúdo essencialmente metafórico.

As contorsões e os espasmos de uma odalisca ruiva, unhas e bocas vermelhas em plena dança, constituem uma forte alusão à vida em sua plenitude, simbolicamente representada nas reverberações de um corpo, cor e movimento extremamente eróticos, com enorme poder de fascinação e sedução. Entretanto, nota-se que essa odalisca rapidamente se transforma numa amazona aguerrida e viril, ao mesmo tempo em que o movimento sinuoso e circular da dança se atualiza no movimento progressivo e linear de uma vertiginosa cavalgada para além dos limites humanos, em direção à intemporalidade cósmica de uma espacialidade desértico-lunar, onde finalmente o corpo andrógono da odalisca-amazona imobiliza-se em rígida frigidez cadavérica. Nessa passagem abrupta de uma imagem motora a outra, o galope acelerado, que interrompe drasticamente o curso cíclico da dança, constitui claramente uma potência de morte, representando uma corrida desenfreada para o próprio fim.

A intensa visibilidade e teor metafórico desse trecho resume, na sua imagética noturna, toda a história diurna do protagonista relatada pelo narrador, tornando mais enfaticamente sensível a perda da potência e do desejo pela vida, a experiência dramática do abandono na velhice e a consciência fatal da inevitabilidade da morte.

Em uma espécie de anamorfose própria ao circuito contínuo do sonho, esta primeira sequência de imagens encadeia-se numa outra completamente diferente que lhe dá continuidade e solução. Abandonando a odalisca-amazona em seu sono mortal, o velho Armênio deixa esta imagem-pesadelo para sonhar um sono de imagens-lembranças. A agilidade motora que predomina no pesadelo é substituída exclusivamente por impressões sonoras e visuais neste outro sonho, onde evocações nítidas do passado deslizam embaladas numa melodia indefinida, tornando o sono de Armênio tão repleto de vida e melancolia que ele se vê conduzido às instâncias do despertar.

Como que meio sonâmbulo e semi-acordado, o protagonista avança, então, na descoberta de uma outra última possibilidade de existência, que nem se encerra no pesadelo da odalisca-amazona, nem no sonho de imagens-lembranças. Por entre as rachaduras de um espelho partido Armênio adentra uma nova consciência do tempo e do espaço, o que lhe permite sobreviver tanto ao galope futurista que subjuga a dança, como ao estribilho melódico do passado.

Essa passagem de um estado sonambúlico e semi-acordado para um lúcido e límpido despertar ocorre justamente frente a um espelho, objeto fundamental à conclusão narrativa(12). Sendo uma superfície que concentra na sua dupla natureza bipolar um lado

nítido e opaco, o espelho, que a princípio só reflete o breu, revelando ao personagem a face mais obscura de uma sobrevida eterna e solitária, vai lentamente se tornar translúcido, desvelando ao protagonista uma possibilidade positiva de sobreexistência.

Ao captar do protagonista sua imagem atual, mas lhe devolver refletida sua imagem virtual, fazendo o velho Armênio contemporâneo do jovem Armênio, permitindo o passado coexistir com o presente, de modo distinto mas indivisível e indiscernível, o espelho cristaliza em sua superfície especular a forma mais perfeita e acabada de uma imagem anticonvencional sobre o tempo.

A sobrevida que o personagem adquire não é senão consequência dessa experiência incomum e não-cronológica sobre o tempo, sendo a imagem que se vê refletida no espelho, o próprio tempo em pessoa, plasmado no seu desdobramento entre presente e passado.

Em comum, *O filho do Homem* e *A vida*, apresentam uma visão panorâmica própria àqueles que se sentem vitalmente ameaçados ou perdidos. Porém, enquanto que no primeiro conto o narrador-personagem faz desfilar vertiginosamente suas lembranças, para melhor esquecer-las e calar-se para sempre, encerrado num presente sem apelo a qualquer passado ou futuro, no último conto, o panorama temporal constituído pelo narrador culmina no momento em que o protagonista escapa ao velho tempo, descobrindo o passado e o presente que co-habitam inseparáveis e indivisíveis um mesmo corpo.

Contando, em cada conto um homem, em cada canto uma casa, são afinal muitos temas: morte em vida, vida e morte, vidência e cegueira, pós-modernidades nostálgicas e críticas, literatura e loucura. Cada tema em sua própria casa, moram todos, contudo, muito próximos, na vizinhança tensa e contraditória de suas verdades conclusivas.

Ao narrador melancólico de *O Filho do Homem*, esquecido e desmemoriado, enterrado-vivo junto com sua experiência de vida acumulada, sucede-se, no conto *A Vida*, um narrador astuto e nada senil, capaz de driblar o velho tempo e sobreviver na fabulação de si mesmo. Em *Cenas Imprecisas*, o pessimismo insano do jovem narrador, não cabendo em nenhuma outra cidade que não a original, acaba levando o personagem a pagar com a própria vida o preço da sua onividência crítica, depois do que só lhe resta vagar em vão como um fantasma errante. Sob perspectiva mais positiva, o impasse e a cegueira vividos pelo narrador de *O Cego e a Dançarina* em uma inevitável casa de fim-da-estrada (e no fim do livro), acabam acenando para novas narrativas potenciais. Se, ainda, o destino do atual *Casimiro* é transitar pela pós-modernidade e voltar novamente à casa da infância, ao narrador de *Bodas de Narciso*, pós-moderno arrependido mas deliberadamente anti-nostálgico, só resta a morte trágica, gesto inaugural extremo, próprio aos românticos e modernos ultra-críticos. A literatura, tal como concebida em *A Construção da Mentira*, enquanto uma casa museificada, fadada às ruínas do abandono junto com seu velho e celibatário narrador, ainda assim sustenta o peso de sua verdade diante do jornalista, homem verídico descoberto profundamente reprimido no seu anseio ficcional. Enquanto esta casa falsa e artificial revela inesperadamente uma verdade inegável, a casa de loucos do conto *A minha passagem* leva

a razão esclarecida ao encontro de sua razão enlouquecida, reunindo, na totalidade de sua inteireza, meias-verdades à força separadas.

Entre a casa do anistiado, para sempre exilado no seu próprio país, e a casa da mulher, para quem se retorna sem jamais poder ficar, lembre-se ainda o inevitável mercado de *Queda e Tiro*, em sua versão altamente racionalizada, a selar o caráter avulso do homem e o desencantamento do mundo; lado a lado como o velho mercado de *A maçã no claro*, em cujo barroco labirinto o homem ainda é capaz de encontrar consolo e saída. Nas incertezas da volta tematizadas em *O Piano Toca Ernesto Nazareth, O banhista e Domingo sem néctar*, o casarão mal-assombrado, a choupana na praia e o restaurante à beira-da-estrada são as únicas certezas. Nestes espaços provisórios, mais que rarefeitos, veteranos militantes políticos, poéticos banhistas e esporádicos viajantes são flagrados em pleno exercício imaginário de tornar à mesma velha casa, numa meia-volta indecidível, pontuada de hesitação.

O reconhecimento dos lugares ocupados pelos protagonistas dos contos evidencia o caráter topográfico de *O Cego e a Dançarina*, coletânea que, para além de abarcar o mundo em suas várias idades e gêneros, projeta um mapa minucioso dos espaços habitados e percorridos por suas figuras humanas fundamentais. Mapa que ao registrar a passagem traumática da província de infância à cidade adulta, a existência precária entre quartos e ruas marginais, o trânsito inevitável entre tantas casas, projeta um forte sentido de deslocamento, ao mesmo tempo em que sugere a necessidade de se encontrar novas orientações, formas outras de localização.

Essa tendência cartográfica, que na coletânea se assemelha ao traçado panorâmico de um mapa-mundi, revela-se persistente nos demais livros de João Gilberto Noll, onde se desenvolve sob perspectiva diversa. Enquanto que o mapa sinóptico constituído por *O Cego e a Dançarina* pressupõe necessariamente uma posição exterior, móvel e suspensa, acima do espaço que está sendo radiografado, nas obras seguintes o autor adota uma perspectiva menos ubíqua e transcendental, centrada num único eu-narrador-protagonista que descreve, com sua própria posição e movimento, um mapa do mundo a partir de dentro do próprio mundo. Diferente da riqueza de contornos e acidentes inscritos na planitude imóvel de uma carta geo-topográfica, o traço projetado pelo conjunto da obra restante de João Gilberto aproxima-se dos antigos diários de navegação, constituindo-se como um périplo onde se anotam as várias posições de um viajante ao longo de uma jornada. Ainda que cada livro seja protagonizado por um personagem distinto e humildemente anônimo, cada eu-narrador se revela um indisfarçável duplo autobiográfico, fazendo com que a produção subsequente de Noll represente os estágios sucessivos de uma jornada centrada num único sujeito - o próprio escritor, subjetividade que claramente se firma e se quer entendida não tanto como uma interioridade singular e coesa, com suas verdades pessoais e profundidades íntimas, mas enquanto um ego scriptor, atento ao seu papel literário e à condição da narrativa no estágio presente.

Vê-se ainda que as várias moradas constituídas nos contos configuram uma espécie de ensaio temático-topográfico em torno da própria casa, lugar reincidente nas narrativas que se seguem a *O Cego e a Dançarina*, embora sua presença se faça sentir justamente pela falta, ausência enigmática que incita à

decifração implicando em inúmeros comentários. Enquanto que na coletânea as casas constituem um pretexto para os mais diversos temas nelas contidos, as narrativas posteriores concentram-se no sentido simbólico da casa enquanto espaço primevo original (13), lugar que por envolver uma série de idealizações torna-se o espaço metafórico privilegiado para designar representações estéticas exemplares e simulações utópicas imemoriais. Fixado o sentido da casa enquanto espaço original, ideal e utópico, a ênfase recai nos movimentos empreendidos em sua função . Vale antecipar que, embora dispersos na circunstância específica e particular de cada obra, estes movimentos se resumem basicamente a um só : o retorno à casa (14).

Em *A Fúria do Corpo*, a volta à uma casa romanticamente idealizada no pacato interior de uma infância imemorial vai surgir como um fugaz alumbramento passada a fúria erótico-herética com que se debatem os personagens no contexto impessoal das grandes cidades. Na volta ao país e à cidade de origem, tal como em *Bandoleiros*, a terra nativa se transforma num cenário irreal impossível de se viver, tela onde se encena violento duelo literário entre o narrador-escritor e seu forasteiro personagem, ao mesmo tempo em que se dramatiza o extermínio por meio do qual o autor tenta afastar as tendências que rondam sua ficção. Em *Rastros do Verão* a volta à terra de origem implica a expectativa de um retorno ao pai e à morada de infância, mas o movimento é duplamente frustrado. Pai e casa permanecem aí como um só corpo-espaço ausente, miragem apócrifa, inútil de ser perseguida ou sentida como falta. *Hotel Atlântico* tematiza o labiríntico andar em círculos, cujo fim se encontra sempre no ponto de início, levando ao voltar incessante para o mesmo lugar de antes, sendo invariavelmente a terra natal o centro de

convergência de todos os caminhos e movimentos. Em *O Quietos Animal da Esquina*, a casa, há muito mirada, inesperadamente se oferece, acolhedora mas impenetrável e inapreensível de todo nos seus silêncios ocultos, nas suas mudas histórias e no drama dos corpos que nela se abrigam.

Nessas passagens pela mesma casa, de um livro a outro, o autor exercita as formas da crise e do transe tal como semeadas em *O Cego e a Dançarina*. Explorando as possibilidades ficcionais inerentes ou derivadas destas duas formas estruturais básicas, o escritor realiza um projeto multiforme, representando na sua retórica o percurso estético-existencial de um sujeito literário que, sob um certo ângulo filosófico, poderia ser definido como pós-moderno, ainda que no seus procedimentos ou no seu modo fazer seja essencialmente moderno, posto que não só incorpora criticamente, mas visa mesmo ultrapassar a tradição e muitas das questões que estão no centro das discussões atuais sobre a pós-modernidade.

NOTAS

(1)A crise e o transe enquanto categorias não essencialmente literárias possibilitam várias leituras, podendo aplicar-se indistintamente a várias outras áreas. No âmbito literário, propriamente, estas categorias remetem àqueles dois programas principais da estética pós-moderna divisados pelo crítico Guilherme Merquior, ou sejam, a tendência estruturalista e a neodadaísta (cf. "Aranha e Abelha: para uma crítica da ideologia pós-moderna" in: *Revista do Brasil*, ano 2, no. 5, 1986). Aliás, essa classificação remete às duas atitudes em relação à linguagem originalmente descritas pelo crítico Jean Paulhan em termos de textos *retóricos* e *terroristas* (in: *Les Fleurs des Tarbes*, 1941). Divisão essa retomada pelo crítico Arnold Hauser que reconhece no expressionismo-surrealismo e no simbolismo-formalismo as duas principais direções tomadas pela literatura modernista, atentando ao fato de que essas tendências dicotômicas "resultam em formações mistas tão notáveis

que às vezes produzem mais a impressão de mentalidades cindidas ou jogo deliberado com duas possibilidades diferentes de expressão do que de tendências artísticas rivais" (p.444, in : **Modernismo. Maneirismo: A Crise da Renascença e a origem da arte moderna** .São Paulo : Perspetiva,1976). A crise e o transe também se encontram tematizadas no cinema enquanto estratégias técnicas e políticas. Segundo o filósofo Gilles Deleuze (cf. cap.8 "Cinema, Corpo, Cérebro e Pensamento", in: **A Imagem-Tempo** . Cinema 2. São Paulo : Brasiliense,1990.) duas correntes surgidas quase que simultaneamente na década de 60 em pólos geográficos extremos, seja o Novo Cinema Alemão, marcado pelas formas da crise, tal como nos filmes de Wim Wenders, seja o Cinema Novo, representado por Gláuber Rocha, onde se procede pela colocação em transe, constituem formas específicas mas igualmente válidas para a criação e o estabelecimento de um cinema político moderno, sendo particularmente significativas aos cineastas das mídias e do Terceiro Mundo, já que ambas as formas configuram um meio de criar novos enunciados coletivos, podendo contribuir para a invenção de um povo unido e unificado que falta e há de vir. Do ponto de vista econômico(cf. David Harvey in : **A condição pós-moderna**,São Paulo:Ed.Loyola,1992) a crise e o transe encontram correlatos nos períodos de estagnação e fluidez que caracterizam o processo de produção e desenvolvimento capitalista, marcado pelos colapsos inevitáveis e cada vez mais frequentes que se seguem ao fim de um regime de acumulação até então bem regulamentado e coerente. Pelo simples fato de incorporar virtualmente este processo na sua narrativa, João Gilberto Noll poderia muito bem ser definido como um escritor pós-moderno, já que que as formas do transe facilmente poderiam ser associadas às instabilidades de um regime político-econômico de acumulação flexível, enquanto as formas da crise poderiam ser diretamente interpretadas em função da necessidade vital, mas extremamente problemática, de conferir estabilidade e certeza a lugares e identidades. João Gilberto contudo escapa à qualquer tentativa de apreensão e definição nesse sentido rigoroso, como se verá a partir da análise da sua produção subsequente.

(2)Cf. Willians, Raymond. **O Campo e a Cidade : na História e na Literatura**. São Paulo:Companhia das Letras, 1989. A presença , numa obra contemporânea como esta, de um modelo que fixa um antigo sistema de tensão e conflito baseado nos termos da divisão e do isolamento, do domínio e da subordinação, modelo que afinal reproduz o modo de relação político-econômica do capitalismo imperialista, dado como obsoleto nas sociedades pós-industriais ou em vias de ser ultrapassado mundialmente por um regime de acumulação capitalista mais flexível, longe de ser um atraso ou contra-senso em relação à pós-modernidade, é da maior importância e atualidade. Justamente porque com a pós-modernidade a oposição campo/cidade não se extingue, tornando-se até bem mais aguda e complexa, uma vez que a violenta fragmentação, efemeridade e velocidade das formas de relação e produção nas cidades contemporâneas, comporta potencialmente uma contra-reação extrema, voltada à conservação, estabilidade e imobilidade próprios às condições de vida no campo.

(3)Cf.de Bataille, Georges. "Mística e Sensualidade", in : **O Erotismo** . Porto Alegre: L&PM,1987

(4)Cf. Barthes, Roland. **A Câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

(5)Cf. Arrigucci, Davi. in: **Humildade, Paixão e Morte - A poesia de Manuel Bandeira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

(6)Cf. Benjamin, Walter. "O Narrador" e "Experiência e Pobreza", in: **Obras Escolhidas** vol.1, São Paulo: Brasiliense, 1985. Ver também de Silviano Santiago, "O narrador pós-moderno" (in: **Nas Malhas da Letra**, São Paulo: Companhia das Letras, 1989), onde esta questão da pobreza e da experiência do narrador em Benjamin se torna aguda e mais do que atual no contexto da pós-modernidade.

(7)Cf. Foucault, Michel. **História da Loucura**. Col. Estudos no.61, Rio de Janeiro: Perspectiva, 1978.

(8)Cf. Rouanet, Sérgio P. **Édipo e o Anjo**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981. especialmente o cap.5 "Da Terapia à Mimesis", onde o autor discorre sobre a prevalência do caráter mimético na cultura contemporânea como meio de integração e autoconservação, e sobre a potencialidade crítico-dialética da mimesis, tal como vislumbrada por Benjamin, em contraponto direto com o pessimismo cético de Adorno e Horkheimer.

(9)Cf. Harvey, David. op.cit., especialmente os ensaios da parte IV - "A Condição Pós-Moderna".

(10)Embora o personagem do conto negue, a sua trajetória realmente é muito semelhante à do personagem do filme de Orson Welles, já que ambos sofrem o trauma da passagem da infância à vida adulta, carregando consigo para a maturidade uma vontade de potência que não é mais que um querer dominar, seja por meio da acumulação e expansão ilimitada, bem no estilo do moderno capitalismo imperialista, seja por meio do consumo e do descarte acelerado, segundo o ritmo do processo de produção nas sociedades pós-modernas. A par destas diferenças sócio-econômicas contextuais, nota-se ainda que ambos os personagens convergem para a morte, contudo de um modo inteiramente diferente. Enquanto o personagem do filme morre naturalmente, agonizante e obcecado pela perda do seu trenó de infância, brinquedo que alude à uma situação original para sempre perdida, o personagem do conto decreta a sua própria morte, consciente de que a romântica evocação da cidadezinha da infância, espaço-tempo propício à mimesis criadoras ou utópicas, é inútil e impossível. Conclusão niilista própria de quem se recusa a compartilhar, como todo espectador, a mesma nostalgia vivida pelo protagonista do filme, indo viver como espectador de si mesmo a atualidade absurda de sua condição.

(11)Cf. a respeito desta técnica cinematográfica dita "naturalista" as observações feitas no cap.I, p.20, deste trabalho.

(12)Cf. Deleuze, Gilles. op.cit., especialmente o cap.4- "Os cristais de tempo", onde o espelho é analisado enquanto um elemento narrativo que ilustra exemplarmente a teoria bergsoniana do tempo, da duração e da imagem.

(13) Cf. de Bachelard, Gaston. *A poética do espaço*, in : Col. Os Pensadores, São Paulo: Abril Cultural, 1979.

(14) Vários autores têm se pronunciado sobre este motivo, recorrente em vários níveis e diversas formas na atualidade contemporânea. Raymond Willians (op.cit.) contribui significativamente sobre este tema ao avaliar o significado representativo da oposição campo-cidade na história e na literatura. Marshal Berman, no livro *Tudo que é sólido desmancha no ar* (São Paulo: Companhia das Letras, 1986), também toca enfiadamente neste tema ao descrever melancolicamente o processo de destruição e reconstrução das metrópoles modernas, ousando acreditar nas possibilidades potencialmente criativas sob o urbanicídio irrefreável. Mais especialmente, no último capítulo deste livro o autor toca diretamente no tema do retorno à casa em uma análise sobre as décadas de 60 e 70, vistas retrospectivamente como movimento contrários, mas necessários, inevitáveis e complementares de abandono e de volta ao lar. Apostando neste tema como uma prática de resistência contra as condições de existência pós-modernas, passível de ser observada tanto no plano empírico como nas manifestações estético-culturais, encontra-se David Harvey (op.cit., ver especialmente o capítulo 18- "O tempo e o espaço no cinema pós-moderno"). Tendo em vista produções cinematográficas marcantes na década de 80, Nelson Brissac Peixoto também nota a reincidência desse motivo em *O Olhar do Estrangeiro* (in: *O Olhar*, São Paulo: Companhia das Letras, 1988.). Mais recentemente, no ensaio " Brito Broca e o tema da volta à casa no Romantismo" (in: *Revista de Males*, no. 11, Campinas: IEL/UNICAMP, 1991), Flora Sussekind também discorre sobre a reincidência do motivo da volta à casa em contextos estéticos e históricos particulares, pontuando as diferenças específicas de tratamento dado ao tema, seja entre o modernismo e o romantismo brasileiros, seja entre o romantismo local e europeu. A novela *Rastros do Verão*, citada neste ensaio entre outras obras que tematizam a volta à casa, não se inclui aí aleatoriamente. Além deste tema já se encontrar semeado na coletânea, vindo a predominar nos livros posteriores do autor, o motivo essencialmente problemático da volta à casa em Noll, enquadra-se perfeitamente como um exemplo de tratamento pouco comum dado ao tema, levando-se em conta as abordagens predominantes no romantismo ou no modernismo brasileiro. Avançando nos achados nada aleatórios de Flora, vale dizer que a problemática volta à casa na literatura de Noll também poderia ser interpretada em função das tensões e incertezas próprias de um contexto pós-moderno, onde o sujeito se vê impelido a buscar espaços estáveis e familiares como forma de resistência e segurança em meio à instabilidade, à fragmentação e à efemeridade avassaladoras que determinam o modo de vida e de produção no mundo contemporâneo. Além disso, o motivo ainda corresponde a um movimento geracional e historicamente determinado, surgido em consequência da derrocada das ilusões utópicas que moveram a década de 60.

CAPITULO III

NO DECORRER DA ESCRITA

Transições

As formas do transe e da crise, apenas entrevistadas na composição dos contos, ganham definição no decorrer da produção ficcional de João Gilberto Noll, explicitando-se em gêneros e procedimentos propriamente literários e mais imediatamente reconhecíveis.

O transe, que em linhas gerais caracteriza-se pelo predomínio discursivo da narração, pela espessura e solidez da linguagem, pela desordem e agitação intensa das palavras e das coisas, pela justaposição contraditória de imagens arcaicas e contemporâneas, por uma mobilidade ciclofrênica, mimética e metamorfoseante entre paisagens urbanas frenéticas, resume-se corporificado em suas principais expressões no romance *A Fúria do Corpo*. Espécie de romance de deformação ou desvario sentimental, este livro distingue-se pela inversão parodística e pela transgressão carnavalesca em relação ao lirismo ingênuo predominante na literatura brasileira romântica. Além de estabelecer um diálogo crítico com a série literária anterior, via paródia e carnavalização, este romance surge como uma provocação estética no contexto politicamente engajado da ficção pós-64, caracterizado pelo memorialismo político, pelos relatos do cárcere, da tortura e do exílio. Trazendo à tona a temática intimista de uma relação amorosa sensualizada ao extremo, escrita em uma linguagem desbragada que descreve atos escandalosos com igual intensidade, *A Fúria do Corpo* tanto se destaca dentro da produção literária anterior e contemporânea, como também marca seu afastamento crítico do mundo histórico, especialmente diante da ideologia revolucionária conclamada por certas religiões e políticas modernas. Ilusão revolucionária compartilhada por toda uma geração classe-média intelectualizada, à qual o escritor

pertence e representa na condição de um veterano da década de 60, geração a quem diretamente se destina sua revisão autocrítica, almejando talvez repercutir sobre gerações futuras.

A crise, definida pelo predomínio da descrição enquanto modo discursivo, pela visibilidade diurna, concreta e precisa da sua linguagem imagética, pela hesitação e pela impassividade, pela introversão esquizofrênica e pelo isolamento entre espaços estratificados, encontra-se condensada em seus principais aspectos na novela **O Quietos Animal da Esquina**. Narrativa esta que se apropria estilizadamente, de forma bastante pessoal e criativa, do modelo europeu dos romances românticos de formação, ressaltando o drama coletivo e social embutido numa experiência particular de aprendizado sobre a natureza humana. Ao retomar um modelo cujas qualidades mais relevantes se encontram na problemática subjetiva e temporal que este gênero de narrativa encerra, a novela deliberadamente se distancia das monológicas evocações nostálgicas e das geográficas exaltações nativistas que caracterizam o romantismo brasileiro, na sua preocupação em firmar uma idéia coesa de nação e de individualidade. A novela ainda se afasta do pessimismo cético e irônico dos romances realistas reconhecidos por exporem as fraturas da nossa incipiente nacionalidade descrevendo, via de regra, um processo de auto-formação, emancipação e ascenso que constantemente esbarra em contradições estruturais insolúveis.

Além do diálogo com as formas literárias do passado mais remoto, esta novela comporta uma réplica às desesperançadas narrativas brasileiras das duas últimas décadas, constituindo inclusive uma contra-resposta à própria produção do autor nos anos 80, já que estas manifestações literárias invariavelmente

revelam-se marcadas pela desilusão e pelo sentimento de fracasso diante da derrocada utópica e do esvanecimento do princípio esperança que insurgiu como fogo-fátuo, um fugaz alumbramento quase tangente no horizonte da década de 60.

Enquanto as formas do transe resumem-se num procedimento técnico-literário de inversão e carnavalização parodística, as formas da crise se resolvem na apropriação estilizada, no jogo constante de identidade e diferenciação em relação ao texto modelo básico. Entre estas duas formas fundamentais ressalta-se a forma intermediária da narrativa em trânsito, basicamente definida pelo caráter anti-ficcional da sua multitextualidade, pelo aspecto polisêmico e pluralista dos diálogos extremamente irônicos estabelecidos, seja do autor consigo mesmo e com sua produção literária, seja com o corpus literário anterior e contemporâneo, nacional ou estrangeiro, seja com o mundo histórico real, sua lógica estrutural e suas dominantes culturais.

Bandoleiros, Rastros do Verão e Hotel Atlântico formam, pois, esse bloco à parte entre as formas do transe e da crise, o corpo em trânsito de uma trilogia geometricamente coesa, voltada para um diálogo reflexivo e extremamente crítico em relação ao ato de narrar. Reflexão que, à maneira de uma interrupção brechtiana, não só questiona a viabilidade do projeto literário em si, como também explicita o processo de construção ficcional do autor.

Margeando essa interrupção do fazer literário, via estranhamento metaficcional, o romance **A Fúria do Corpo** e a novela **O Quietos Animal da Esquina**, formam um díptico perfeito.

Complementariedade que se evidencia não tanto em termos de gênero e estilo, já que nesse aspecto essa duas narrativas são totalmente diversas, mas pelas continuidades e conversões observadas, tanto no âmbito da temática do retorno à casa, como no plano das simulações utópicas, onde igualmente se aventuram.

O romance *A Fúria do Corpo* (1981) e a novela *O Quietos Animal da Esquina* (1991) estabelecem, pois, os limites de uma escrita que vem enveredando pelo gênero de narrativas mais longas desde a publicação de *O Cego e a Dançarina*, coletânea de estréia que praticamente realiza um levantamento topográfico do terreno a ser escavado pelo autor, já trazendo indiciadas as rotas perseguidas nas obras seguintes.

Além de demarcar um novo início e um final nada mais que provisório para o projeto literário em curso de João Gilberto Noll, estes dois livros dão ensejo a uma série de análises comparativas. Situados em pontos equidistantes no tempo, estas narrativas apresentam duas formulações estéticas distintas em termos de gênero, técnica e estilo, embora focalizem tipos expressivos de uma mesma classe de personagens e sejam ambientadas num mesmo contexto - o dos grandes centros urbanos brasileiros.

A imagem da cidade como um universo hostil, violento e desumano, tal como já se entrevia nos contos, reaparece com força de definição nestes livros, também protagonizados por seres fracos, pobres e desalojados, definitivamente inseridos num mundo cosmopolita, porém sempre à margem das relações de poder e produção.

A par da temática básica do deslocamento, que dá unidade de fundo a estas duas obras, saltam à vista diferenças flagrantes entre um livro e outro. Enquanto que o romance **A Fúria do Corpo** passa-se no Rio de Janeiro, tendo como personagem central um mendigo oriundo das paragens do Rio Grande do Sul, a novela **O Quietos Animal da Esquina** desenrola-se em Porto Alegre, na própria cidade de origem do seu protagonista, um jovem poeta.

Essas mudanças sensíveis em relação ao cenário e à condição de origem dos personagens não são nada aleatórias, indicando antes um sentido bem preciso de direção e movimento: o caminho de retorno à casa. Este movimento, que apenas suspeita-se implícito na evolução do primeiro romance à última novela, revela-se um itinerário de fato, tendo em mente a trilogia formada por **Bandoleiros**, **Rastros do Verão** e **Hotel Atlântico**, obras que configuram tentativas labirínticas e preliminares no sentido da volta ao lar.

Embora **A Fúria do Corpo** e **O Quietos Animal da Esquina** representem, em extremos opostos, os movimentos fundamentais de partida e de chegada nesta trajetória de volta à casa, esse caminho tem como ponto inicial e final um mesmo espaço: a cidade. Seja enquanto local desconhecido, seja enquanto lugar familiar, o espaço da cidade permanece cercado de conotações negativas. Negatividade que, longe de constituir obstáculo intransponível ou descrever uma trajetória circular vazia e sem saída, impele a narrativa a explorar novas possíveis formas de orientação dentro do espaço urbano, nóculo central da existência moderna e contemporânea que, no limite, constitui uma réplica miniaturizada do mundo.

Estas duas narrativas se afiguram como pontos estratégicos fundamentais de uma trajetória ficcional que passa a assumir como projeto a tematização de condições de extrema desorientação no espaço, sem contudo deixar de empenhar-se na busca por formas outras de localização. Tarefa que sendo concebida com o rigor da paixão, dá a exata medida do grau de empatia entre o autor e seu universo ficcional, levando ainda à formulação de inevitáveis correspondências entre a situação de desterro que aflige as criaturas imaginárias e o escritor em pessoa, enquanto criador.

Sob uma dissimulada semelhança, descobre-se entre as diversas personas, máscaras e disfarces ficcionais, a pessoa real do autor-escritor, desdobrada em vários duplos e sócias. Figuras que, como o artista, encontram-se geralmente excluídas do complexo das condições sociais, à margem das relações racionais de trabalho, alheios à uma práxis humana objetiva cuja produção material tenha valor de uso, troca e consumo imediato, voltados para uma existência quase que inteiramente subjetiva, na miséria da ociosidade, no vazio da desorientação e no abstrato do desejo.

O mendigo de *A Fúria do Corpo* e o poeta de *O Quietos Animal da Esquina* enquadram-se justamente dentro deste perfil de seres aéreos e marginais, embora discordem entre si quanto ao tipo de temperamento, de consciência e de atitude. Conforme o próprio título sugere, estes livros são protagonizados por subjetividades ímpares e frontalmente opostas. O mendigo do romance caracteriza-se pelo voluntarismo do seu despojamento, pelo seu caráter altamente subversivo e por sua conduta deliberadamente transgressiva, de ordem contra-cultural e anti-social. Já o garoto da novela define-se por sua inclinação poética, por sua

extrema timidez e total submissão diante de um processo galopante de marginalização que culmina na perda de todas as referências habituais proporcionadas no espaço da casa, da família e do trabalho.

A fúria com que se debate o mendigo forasteiro, no anseio por integrar-se, mas preservar sua individualidade dentro de um novo complexo social, é exatamente inversa à impotência do jovem poeta ao enfrentar a sina de exilado que sua terra natal lhe reserva. Observa-se, pois, que a maior ou menor resistência dos personagens, é simetricamente proporcional ao grau de estranhamento ou familiaridade vivenciado em relação ao espaço habitado.

Visto que o cenário natural da vida está diretamente implicado nos comportamentos que ele acarreta e que o perturbam, estes livros poderiam ser definidos por duas respostas fundamentais em relação ao espaço, sejam elas as reações de contra-identificação e de identificação dos personagens em **A Fúria do Corpo e O Quietos Animal da Esquina**.

A reação de contra-identificação, que caracteriza o romance, evidencia-se pela inclusão do personagem no âmbito de uma estrutura dominante, neste caso representada pela cidade adotiva, ao mesmo tempo em que se pauta pela reversão de todas as regras e hierarquias que controlam este ambiente. A tendência à identificação, que orienta a novela, define-se pelo completo submetimento à lei, à ordem e às controversas vicissitudes de um sistema global de estratificação e marginalização social, persistente no quadro das modernas cidades contemporâneas.

Depois de definir **A Fúria do Corpo** e **O Quietos Animal da Esquina** pelos princípios reativos que os caracterizam, cabe avaliar como estes termos se encontram formalizados em cada texto .

1. O Corpo em Transe

Sob o signo da contra-identificação, o protagonista do romance **A Fúria do Corpo** renega a sua identidade, história, classe e terra de origem para assumir, até as últimas consequências, pela exacerbação e pela inversão dos termos habituais, a condição anônima e desumanizante de indivíduo que toda cidade impõe. Na pele de um mendigo trapeiro, desmemoriado mas profundamente apaixonado, ele se integra de modo oblíquo no espaço da cidade adotiva, subvertendo as regras e expondo as fraturas a partir de dentro do próprio sistema que o constrange.

Neste sentido, o protagonista atua de modo semelhante aos heróis malandros e picarescos (1). Porém, enquanto estes tipos se caracterizam pela astúcia e pela audácia com que se movimentam nos interstícios do sistema, procurando driblar as regras e escarnecer os grupos sociais que detém o poder de exploração sobre a força de trabalho dos remediados, a figura do mendigo sobressai por estar totalmente à margem de qualquer relação de trabalho. Enquanto o pícaro geralmente assume várias profissões até subir na hierarquia social e o malandro recorre ao jogo e à trapaça, quando não ao crime organizado, como meio de sobreviver à margem do sistema, o mendigo se reconhece como um ser desocupado, nômade e ocioso, sem qualquer função definida além de esmolar. Nessa sua recusa intermitente a vincular-se ao mundo do trabalho, o mendigo se aproxima do extremo individualismo e despojamento que define o herói renunciador (2), embora também dele se diferencie por sua abnegação voluntária, o que o torna um tipo exclusivo, um personagem intermediário entre as figuras típicas que co-participam da realidade e da ficção nacional.

Particularmente neste livro, a par de suas semelhanças e diferenças com os heróis típicos do mundo social e literário brasileiro, o mendigo se sobressai pela raiva e pela paixão com que usa o corpo e a linguagem como instrumentos de combate contra todas as formas de coerção social, principalmente aquelas ditadas pela política e pela religião oficiais.

O romance, tratando fundamentalmente da história de um mendigo apaixonado, traz uma proposição básica realmente inusitada, já que o protagonista reúne questões de ordem pública e privada geralmente dissociadas, encarnando aspectos da vida social e pessoal normalmente relegados ao lixo da história, quase nunca abordados diretamente e muito menos relacionados entre si ou ao mesmo tempo.

A completa sujeição do personagem a um estado de paixão amorosa, entregue ao arroubos do desejo e da conjunção erótica, tal como são manifestos e descritos, sem qualquer reserva de pudor, realmente configuram uma ofensa às normas de etiqueta e decoro ditadas pelos costumes. Quanto mais porque os personagens se caracterizam por uma sexualidade polivalente, além do que, a prática sexual desregrada entre o protagonista e sua mulher Afrodite e destes com outros parceiros, ocorre à revelia das normas e consentimentos sociais. Além de permissiva e ilegítima, a união carnal exaltada pelos personagens centrais desconsidera a finalidade reprodutiva, as leis de perpetuamento da espécie e, conseqüentemente, de manutenção do próprio núcleo familiar, enquanto uma micro instituição de formação e controle, que opera em consonância com a ordem dominante.

Tendo em vista o conservadorismo religioso da sociedade brasileira, presente até mesmo nos centros mais cosmopolitas e tolerantes, este tipo de relação amorosa revela-se francamente subversivo, erigindo-se também como uma provocação estética inovadora dentro da série literária nacional.

Embora este romance de Noll encontre paralelos mais fortes na literatura americana e européia, tal como na obra de Henry Miller, na produção da geração beatnik, na ficção de Jean Genet e Georges Bataille, o drama erótico-amoroso, tal como aparece em **A Fúria do Corpo**, revela ainda afinidades parciais e isoladas com algumas narrativas brasileiras recentes, tal como **Um Copo de Cólera**, de Raduan Nassar, da qual se aproxima mais pela discursividade, ou com as últimas publicações de Hilda Hilst, onde se reconhece o mesmo despudor e a mesma intenção provocativa na explicitação do conteúdo sexual, além de alinhar-se entre os textos de Rubem Fonseca, João Antônio e Dalton Trevisan, marcados pela crueza de uma fala marginal e cafajeste.

Enquanto este tema ainda revela precursores tradicionais na literatura estrangeira, haja visto Sade, Baudelaire, D.W. Lawrence, William Blake, entre outros, na literatura brasileira encontram-se poucos precedentes. A sexualidade no romance de João Gilberto difere tanto do tom preconceituoso e debochado expresso na poesia amorosa-sensualista de um Gregório de Matos, como da contenção artificialista das poesias árcades, onde o erotismo é transferido e escamoteado pela natureza, ou do caráter ingênuo e idealista dos romances românticos, onde a sensualidade é identificada à pureza das paisagens naturais (3).

Apesar da idealização e do nativismo predominantemente românticos, alguns escritores se destacam desta linha de abordagem, seja pela via do satanismo, como Alvares de Azevedo em **A Noite na Taverna** e **Macário**, seja pela raia do erotismo desvirtuado, tal como no realismo poético dos nossos primeiros poetas baudelairianos (4). A par ainda de algumas obras naturalistas, como **O Cortiço** e **O Bom-Crioulo**, onde a sexualidade recebe um tratamento diferenciado, por ultrapassar o moralismo preconceituoso do determinismo biológico-social e dos juízos médico-científicos da época (5), o erotismo também aparece bastante dissimulado nos romances realistas, onde as relações amorosas ora são recalcadas em função do cálculo e do interesse, como em **Senhora**, ou simplesmente deserotizadas num contexto onde a ideologia romântica-liberal é contrariada pelas relações humilhantes de dependência e de favor, tal como se observa nos romances da primeira fase de Machado de Assis (6).

Embora o erotismo seja retomado com maior ênfase no Modernismo brasileiro, o tratamento dado ao tema em **A Fúria do Corpo**, também escapa ao enfoque modernista, onde a sexualidade ou é encarada pelo viés folclórico da libertinagem característica de um herói sem caráter, tal qual em **Macunaíma**, ou é tratada com displicente irreverência, como em **Memórias Sentimentais de João Miramar** e **Serafim Ponte Grande**.

Ao incorrer na descrição primária e tirânica das atividades sexuais, este romance de Noll certamente afasta-se da tendência predominantemente alusiva e sugestiva das representações eróticas, tal como via de regra ocorrem na literatura brasileira, mas isso não o aproxima dos textos efetivamente obscenos. Isso porque, apesar de recorrer à explicitação das práticas sexuais ,

os fatos narrados enquadram-se dentro de uma trama bem definida e vêm revestidos de intenções bem declaradas pelo personagem, o que inibe a identificação ou a eventual excitação do leitor com a matéria narrada(7). Efeito bem diverso daquele produzido pela pornografia, onde os fatos prescindem de um enredo mais estruturado, lógico ou convincente e as personagens se entregam ao ato gratuitamente, sem qualquer motivação ou objetivo que não o gozo físico, revelando-se geralmente despidas de profundidade psicológica, memória e qualquer sentido de reflexão ou aprendizagem sobre suas provações. É essa disparidade entre um fato intenso, por vezes ultrajante, e o modo insípido e unidimensional como é relatado que caracteriza a pornografia. Sendo a finalidade última do texto pornográfico despertar e estimular respostas sexuais, a reação de excitação erótica do leitor só é obtida nessa ausência de profundidade emocional que, afinal, assegura a identificação com o que está descrito.

Diferindo da pornografia, a abordagem do amor carnal e da paixão erótica, não é nada desobjetivada neste romance, já que se erige como uma provocação contra dois temas predominantes no universo da cultura moderna - a religião e a revolução (8). Questões que tanto encontram eco na sociedade brasileira, pelo seu tradicionalismo religioso e pela sua inépcia revolucionária, como também remetem à formação individual do próprio personagem, enquanto garoto atormentado pelos preceitos cristãos e enquanto jovem militante de esquerda nos idos de 60.

Em termos de linguagem, o romance estabelece forte oposição ao discurso religioso de ordem católica e espiritualista - que permanece arraigado na sociedade brasileira desde os primórdios da formação do país - e o discurso político de caráter

materialista e positivista, que marca um período recente da vida nacional, especialmente a década de 60, movida por um ideal revolucionário fortemente inspirado nas convicções marxistas .

O discurso religioso, com sua aspiração à unidade e inocência original, e o discurso político, com sua promessa de comunismo libertário, ambos tendo como meta alcançar o paraíso celeste ou então fundar o paraíso na terra, revelam em comum extremo descaso pelo tempo presente. Pois, em ambos os casos, a agoridade, com todas as suas viscissitudes e contradições, é vivenciada apenas como um tempo de passagem, subordinado à crença progressista num futuro utópico marcado pela promessa de redenção espiritual ou histórica.

Ao focalizar a aventura erótica-amorosa de um indivíduo anônimo, ocioso e inadaptado, inserido no espaço-tempo concreto e imediato das grandes metrópoles modernas, definido pelo uso particular do próprio corpo em proveito do prazer sensível e da satisfação pessoal, este romance rebela-se exatamente contra essa fé política-religiosa num futuro coletivo bem-aventurado que, afinal, leva o homem a submeter-se à toda sorte de opressão na esperança de ser recompensado pelos atuais sacrifícios.

Neste *A Fúria do Corpo*, a exaltação dos valores corporais e orgiásticos claramente representa uma rebelião contra a submissão do homem moderno ao trabalho e à repressão do desejo ditada tanto pela ética católica como pela lógica capitalista, com sua moral de trabalho pelo progresso, com sua ênfase na acumulação de forças e riquezas excedentes e com suas normas de contenção de gastos materiais ou energias físicas.

O descrédito frente ao futuro utópico e libertário, tal como propostos pelas religiões e revoluções clássicas, visando paraísos ultraterrestres ou construções de mundo geométricas e sistemáticas, marca profundamente o caráter do protagonista deste romance. Sendo do tipo que renega voluntariamente tanto a terra natal como a posição de classe, bem como os discursos dogmáticos impostos pela tradição ou pelas circunstâncias históricas, o protagonista, tal como o herói renunciador, não conhece qualquer retorno.

Ainda que o personagem não retorne à casa de origem ou à antiga posição social, permanecendo na mais completa pobreza e marginalidade do início ao fim do romance, observa-se uma substantiva modificação de comportamento, reconhecível também em vários níveis no texto. Fundamental nesse processo de transmutação é a festa de Carnaval, que tem lugar bem no meio do romance, funcionando como pedra de toque e divisor de águas.

Antes da festa : a contrapelo

No início do romance, momento que precede o Carnaval, o personagem se encontra exatamente naquela condição de inversão que caracteriza esta festa ritual, ou seja, em um estado de completo anonimato, extremo individualismo e plena liberdade em relação à ordem social dominante (9).

Justamente por instaurar um estado de carnavalização fora de época, desrespeitar a prescrição do calendário e ameaçar o caráter ritualístico, isolado e previsível desta festa potencialmente subversiva, esta situação inicial adquire um nítido sentido de rebelião, de tendência provocativa, conspiratória e terrorista.

Além disso, essa festa extremamente pessoal, não é protagonizada por um típico folião popular, representante da classe mais pobre e oprimida, gente que efetivamente brinca o carnaval. O protagonista é antes um traidor de sua classe de origem, um tipo que renunciou à sua antiga condição de pessoa, tornando-se um aliado voluntário da massa de indivíduos comuns, embora deles se distingua por seu inconformismo crítico em relação à rígida estratificação social imposta, aceita e reforçada apesar - ou por meio mesmo - da carnavalização institucionalizada.

Já no início do romance o personagem se revela totalmente despersonalizado mediante uma absoluta negação da sua identidade pessoal. Como se o completo esquecimento de todo conteúdo biográfico básico - nome, cidade, família e classe de origem - fosse o único meio de se alcançar a plena individuação.

A rejeição de todas as particularidades de status não deixa de ser uma crítica implacável ao modo como se define a condição de pessoa no âmbito da sociedade brasileira (10). A existência enquanto pessoa sendo caracterizada pelo alto grau de consideração, respeito, honra e privilégio do ser social dentro da totalidade à qual se vincula, revela em si uma extrema ambiguidade. Pois, ao mesmo tempo em que se pressupõe a submissão do sujeito às regras universalizantes da coletividade, há um estímulo ao descumprimento das leis impessoais e igualitárias, prática favorecida pela recorrência aos laços de sangue, à posição de classe e aos relacionamentos interpessoais substantivos com seres de igual ou maior prestígio e influência, qualidades valorizadas como necessárias à qualquer candidato que se queira reconhecido como pessoa.

Mais especificamente, esta recusa da condição de pessoa reporta diretamente à situação de estranhamento do personagem no contexto de uma cidade desconhecida, com seus mistérios, regras e particularidades próprias. Deslocado do universo familiar primário onde se reconhecia como pessoa, o personagem se percebe drasticamente transformado em indivíduo, um ser anônimo integrado à massa impotente dos indivíduos comuns, desprovido de casa, família, posição ou relações sociais relevantes, enfim, sem qualquer recurso de pessoalização e defesa e, por isso mesmo, inteiramente submetido às leis generalizantes que governam o mundo.

A essa condição dramática de individualização, o personagem reage de modo inusitado, acentuando os aspectos que caracterizam a condição liminar e desumana de indivíduo. Sendo os desgarrados, os indigentes, os párias sociais e os migrantes

deslocados aqueles que mais intensamente sofrem a violência da individualização, não surpreende que o protagonista reúna na figura do mendigo traços comuns a todos estes tipos marginais.

A completa despersonalização, determinada por uma amnésia voluntária que relega ao esquecimento toda a história passada e renega a identidade atual, erige-se como uma resposta à altura da brutalidade moral, social e econômica sofrida pelos seres comuns. Absolutamente individualizado o protagonista sofre várias experiências enfrentadas por estes seres marginais na realidade cotidiana. Contudo, a sua passagem por albergues, hospitais públicos, favelas, delegacias, bairros de periferia, antros de prostituição e prédios decadentes não se apresenta tanto sob o signo da fatalidade como sob a forma de uma denúncia mordaz contra o estado de miséria e injustiça generalizada.

Assim como o autor não hesita em demonstrar sua fidelidade ao rejeitados sociais, sua posição política se encontra totalmente exposta neste inconformismo crítico que move o protagonista. Se, em relação ao rito institucional do Carnaval, o protagonista personifica um folião rebelde, furioso e extemporâneo, em relação à cultura religiosa oficial e ao caráter profano desta festa pagã, o personagem se afirma como um religioso, mas extremamente pervertido, herético e heterodoxo.

Ao entregar-se fervorosamente aos prazeres do corpo, aos impulsos da paixão sensual e do desejo carnal, buscando atingir um estado de sublime comunhão pela via do Mal, da transgressão e do excesso, contrariamente aos dogmas católicos que só reconhecem o Bem, o sacrifício e a culpa como caminho de acesso ao sagrado, o protagonista na verdade opera uma reconversão do catolicismo

aos termos primitivos da religiosidade pagã, onde tanto o Bem como o Mal constituíam modos legítimos de ascensão divina (11).

A carnavalização extemporânea e a religiosidade perversa, tal como deflagradas pelo personagem, implicam em uma renúncia ativa das tendências culturais e ideológicas predominantes no contexto mais abrangente da modernidade e no universo social brasileiro, particularmente dessas últimas décadas. Ao apresentar uma inflexão fortemente revisionada dos valores ideológicos da modernidade, o romance não só tende a enquadrar-se dentro das tendências pós-modernas(12), mas também visa uma ultrapassagem das expressões de recusa que caracterizam a pós-modernidade, na medida mesmo em que leva suas investidas críticas ao esgotamento.

A transgressão e o excesso que marcam as condutas do personagem refletem-se também no plano da linguagem e da estrutura narrativa. O discurso tende a reproduzir a articulação fragmentada e a rude franqueza da fala coloquial, registro cuja hegemonia é constantemente rompida, ora por um toque de lirismo poético, ora por um tom de profundo misticismo e sublimidade, ora por expressões do mais intenso fervor amoroso.

Coordenada num fluxo vertiginoso, a sintaxe dá origem a longos períodos insubordinados onde as frases se sucedem desgovernadas, guiadas apenas pelo ímpeto do protagonista. Narrada no presente, à medida mesmo em que acontece, a história também obedece aos impulsos do momento, deslançando freneticamente em uma corrente voraz de acontecimentos. A ausência de distanciamento temporal entre o narrador e a história que conta e a identidade física entre eu-personagem e eu-narrador são fundamentais à composição narrativa. Estes recursos

técnico-narrativos conferem veracidade à uma história e uma linguagem notadamente marginais e também ampliam o clima de transgressividade, já que o leitor se vê conduzido diretamente ao centro dos acontecimentos, sendo forçado a compartilhar as mesmas situações vividas pelo personagem na ausência de qualquer anteparo ou reserva estética, normalmente presentes num relato tradicional em terceira pessoa.

Embora o relato se mantenha atento à instantaneidade dos fatos, o personagem se vê impelido a recordar o passado em alguns momentos críticos, como quando convalesce desamparado em uma enfermaria do INPS ao lado de um velho decrepito e de um jovem delinquente (p.35), ou quando se encontra ameaçado de despejo do conjugado na Barata Ribeiro, onde vive com Afrodite (p.118). Descontadas estas duas situações-limite, a memória é totalmente bloqueada, vindo a explodir em mil pedaços de recordações recalçadas no final da segunda parte do romance, que não por acaso coincide justamente com o fim do Carnaval.

Em relação ao que se desenrola durante o Carnaval, os acontecimentos que precedem o início da festa são bem mais definidos, se bem que que na sua ordem cronológica eles pareçam não obedecer a nenhuma causalidade premeditada. Assim, depois de definir-se pela negação de si mesmo enquanto pessoa e descrever miticamente sua amante, nomeada Afrodite, o protagonista se envolve em uma série de situações que o engolfam e sobre as quais tem pouco controle.

Na sua perambulação pela Avenida Nossa Senhora de Copacabana, em pleno centro da cidade do Rio, o protagonista tanto se depara com um mendigo comum, encontrando nele seu sócio imperfeito, como revê casualmente, sob a perspectiva de um veterano militante de 68, alguns generais engalanados, outrora temíveis antagonistas de uma luta revolucionária colegial e apaixonada :

"Se és mendigo, falo para o moço louro, se és mendigo de verdade te desafio a falar como um mendigo, pois o que mostras na tua fala é uma ladainha de coisas ouvidas ao longo destes tristes anos de muita fala enfeitada e inofensiva, e essa fala pertence a uns poucos que tiveram cunha, e portanto não és um dos mendigos que são tantos, és um charlatão e eu não entro na tua." (p.21)

"Você insistiu no assunto dos generais e disse baixinho pra só eu ouvir que assassinava se ... Nesses momentos eu não podia segurar o riso e você vermelha de ira, vermelhíssima, não respondia nada mas ficava se contorcendo toda por dentro porque pensava que assassinava mesmo, matava um por um aqueles milicos que tinham assaltado o Poder da nação brasileira igualzinho a um gíbi com uma heroína toda sexy exterminando o Gênio do Mal, você achava que tinha poderes revolucionários encobertos, que era só rasgar o último trapo que te restava e cair na farrá revolucionária, pan pan pan com a metralhadora aos quatro ventos, matando generais, coronéis agentes da CIA, matando a mim também que só me esvaziava sem mérito, apático na própria dissolução. Você matava. Matava um por um todos os que fossem obstáculo entre você e a tua Graça de estar viva, eu ria, não por ser bocadinho mais velho e me colocar na sabedoria da experiência e realismo não, eu ria pra escarnecer do teu despudor em revelar os instantâneos da mente, ria e te odiava porque também queria e não conseguia mostrar o rumor colegial do coração, e enquanto isso meu coração ia se enrugando antes do tempo..." (p.28)

Num cenário confuso e absurdo, regido por uma violência urbana atroz, o protagonista presencia seguidamente atropelamentos, assaltos e mortes inexplicáveis. Depois de ser inesperadamente abandonado por Afrodite e vagar atordoado pela cidade, o protagonista descobre-se em uma deprimente enfermaria do INPS, onde se defronta com o indigno desamparo da velhice. A fuga do hospital junto com um pivete traficante, que logo se torna objeto da paixão do protagonista, vindo a ocupar o lugar de amante deixado vago por Afrodite, é seguida por tribulações.

Do contato com os leprosos que dominam a droga e o morro da Cidade de Deus, às transações do tráfico ameaçadas por gangues rivais, em passagem por vários hotéis de pouso sem parada fixa, o protagonista e o garoto acabam flagrados pela polícia que lhes reserva um destino totalmente separado. Enquanto o garoto é brutalmente assassinado no auge da sua delinquência precoce, o protagonista passa pela humilhação de ser despejado na rua como um inofensivo desocupado. Mas isso só depois de um interrogatório policial, que muito faz lembrar os diálogos da tortura política :

[...]” retiraram o corpo do menino dali e me arrastaram para o corredor e me jogaram novamente na fila e logo logo chegou a minha vez numa sala ampla e me atiraram numa cadeira e diante de mim havia quatro investigadores. Cada um disse sua sentença :

-Esse deve ser traficante, vi ele chorando agarrado ao cadáver do garoto - disse o primeiro.

-Esse deve ser apenas um desocupado - disse o segundo.

-Esse deve ser um perturbador da moral- disse o terceiro.

-Esse deve ser rebento de boa família, percebam os olhos bem tratados, o dente obturado - disse o quarto me olhando bem de perto e repuxando minha cara com as unhas esmaltadas; e disse mais, falou: esse está me cheirando a terrorista filho da puta, é bonitinho demais para ser marginal por marginal, percebam o distúrbio afogado no olhar.

-Não, vamos soltá-lo, é apenas um desocupado - disse o segundo. [...]

Quando vim dar por mim novamente tiravam o capuz da minha cabeça e a venda dos meus olhos e apareceu na minha frente debaixo de uma forte e baixa luz um homem que se apresentou: eu sou o Coronel falou num meio sorriso, e continuou:

-Você tem medo da tortura?

-Não.

-Da morte?

-Não não.

-Confessa?

-Não não não.

E por trás vieram duas mãos e me deram um telefone. Sei lá se o que senti ainda poderia ser chamado de dor, caí. Passaram-se alguns minutos e o Coronel surgiu novamente em cima da minha cara:

-Você é inocente?

-Não.

-Admite a culpa?

-Não não.

-Tem medo?

-Não não não.” (p.70-71)

A perda brusca do objeto amoroso num ato de repressão impiedosa não encontra qualquer recompensa no retorno do personagem aos bairros e botecos da periferia da cidade, onde desde sempre habitam seres irremediavelmente deslocados e aflitos em sua fragilidade terminal, como a matrona portuguesa e sua filha Camila.

O impulso incontido de voltar à tranquilidade rotineira de uma casa inexistente só se concretiza, e muito particularmente, quando o personagem reencontra Afrodite numa boate de shows eróticos, indo viver com ela no seu exíguo conjugado, depois de uma longa peregrinação por ruas, praças e travessas desoladas até o centro fervilhante da cidade:

"Entro mais uma vez no hemisfério dos vivos, dos que ordenam seus dias e noites em tarefas concêntricas como a dos ponteiros do relógio da Central do Brasil. Vivo estou. Mas sei que irremediável para qualquer organização. Apenas mais um entre os vivos. Mas sei que irremediável para qualquer papel. Existo, mas dissolvido, magro, doente, só. No Campo de Santana os gatos passeiam e duas velhas pobres conversam. Parece que amenidades. Quando chegar em casa - me irrompeu essa idéia e não a apaguei e continuei assim: Quando chegar em casa por pôr os chinelos, o pijama, darei comida ao canarinho, consertarei o ferro de passar e o lençol verde cobrirá meu sono. Entro por ruas do Saara, passo pela Praça Tiradentes, fico três dias e três noites dormindo sobre um banco na Cinelândia." (p.74) .

"Caminho no Aterro e sigo meu próprio instinto: farejo uma esperança no ar molhado porque minhas pernas estão mais firmes e galopam no ritmo como se buscassem algo que me parece real como o ritmo, as luzes da Cidade agora mais próximas, tropeço numa pedra mas não perco tempo e vou e vou e passo por um túnel e por outro, e num repente estou na Princesa Isabel e me acho em Copacabana e vejo aí que meu faro tinha razão, era Copacabana que eu buscava, a chuva se amansa, o trânsito lento, muitas pessoas nas calçadas, empregadas se aglomeram em filas nas padarias, botecos apinhados de Brahma conversa fiada companheirismo, porteiros cumprimentam os que chegam, a loja de discos alardeia o canto de Martinho, o trânsito lento e ruídos buzinas falas apressadas ou harmoniosas, o grito da criança, tudo me alicia os ouvidos para entrar na atmosfera difusa da Copacabana e ser mais dentro dela..."(p.76)

No retorno à casa, a vida que os personagens levam reproduz desvirtuadamente a rotina doméstica habitual, já que é Afrodite quem transa seus clientes com empenho profissional para garantir o aluguel no fim do mês, enquanto o protagonista cheira pó e puxa fumo entediado em casa, quando não sai vagabundeando pelas ruas.

O enlouquecimento paulatino de Afrodite, marcado pela prostituição gratuita e pelo abandono do emprego na boate, entre outras atitudes insensatas, caracteriza-se também pela perda da capacidade de escrever, de formular frases com sentido e sequência lógica, estado que culmina em uma torpe paralisia que se instaura e desvanece como no coma. Neste intervalo de três dias, sugestivamente bíblicos, enquanto Afrodite jaz meio morta, o protagonista vela com fervor religioso o sono paradisíaco da amante.

Em meio a imprecisões blasfemas contra Deus, atos de sordidez e desespero, palavras de desacato contra a cidade dita maravilhosa e de desprezo pelos habitantes nela incorporados, cada qual confortavelmente seguro no desempenho do papel que lhes foi estipulado, o protagonista rompe com seu estado de penúria e solidão fundindo-se ao corpo imediato e concreto da cidade, metáfora e extensão da mulher por ora distante. Este estado de comunhão por analogia, favorecido pelo estado de prostração quase mística em que se encontram os personagens, leva o protagonista a professar uma estranha religião onde Deus e Satã se reencontram num mesmo plano :

"Afrodite é a presença sagrada do Universo: não tem presença senão nas coisas que existem mas sua vida transcende a fronteira das coisas e se revela de um golpe: inclino a cabeça reconheço a grandeza prostrado no chão duro e depois três vezes bato no peito minha santidade: santo santo santo eu digo, e a

espada de Satã me dilacera me rasga me consome numa luz que transforma o apartamento numa vela aérea a navegar sobre a Cidade qual um pirata do dia: pilha saqueia vandaliza os corações submersos na água morta do dia, traz de volta a febre às pobres ovelhas do rebanho. Sou o pastor sob a presença fulminante da Afrodite. Ela é o Eu do mundo, e num relâmpago o dia é a noite e eu nem vi." (p.99)

Ao êxtase desta efusão mística, logo se sucede a ressurreição de Afrodite e seu retorno à prostituição. As preocupações com o aluguel, agravadas pela ameaça de despejo, também obrigam o protagonista a comercializar seu corpo no mercado inflacionado como um prostituto profissional. Essa situação só começa a se modificar quando Afrodite volta a reaprender as letras com o protagonista, quando ela reconquista o domínio da escrita e formula um aforismo que resume toda a trajetória dos personagens até então, antecipando também a reviravolta que se dá com o fim do Carnaval:

" Foi nesse ponto da aula que notei que a vela já tinha se esgotado, que não havia a menor claridade no conjugado, que nós escrevíamos o que não víamos. Me levantei, acendi a luz, e vi que Afrodite não tinha se apercebido da escuridão, que escrevia sozinha, que já não precisava da minha mão; me aproximei do papel e o que li me ficou como o embrião de uma verdade : NAO HA REMEDIO QUANDO OS SENTIDOS SUPERAM A REALIDADE PORQUE A REALIDADE ENTAO ESTA CONDENADA." (p.138)

Carnaval : o contracorpo

Com a chegada do Carnaval os personagens adentram um universo totalmente liberado da opressão habitual. Povoado de travestis, blocos, foliões, mascarados, bêbados e turistas de toda raça, classe ou tendência sexual, o Carnaval se impõe como um enorme corpo grotesco e uma escatológica babel linguística onde os sentidos imperam desenfreados, suplantando as forças inibidoras e conservadoras oficiais.

Curiosamente, em meio a esse clima de promiscuidade, os protagonistas enfrentam uma séria crise de abstenção sexual que logo mais se justifica diante da gravidez inicial de Afrodite. Embora interditados aos excessos sexuais, os personagens fartam-se na comilança e bebedeira instalados no luxuoso Hotel Copacabana Palace, às custas de um desprevenido turista americano, abatido e assaltado cruelmente numa atitude inédita de violência, quase inverídica, praticada pelos protagonistas:

"... o turista americano nos segue como um cachorrinho fiel, e num canto escuro ali na Leopoldo Miguel Afrodite me aperta o braço como um sinal, pego uma caixa providencialmente jogada por ali e bato três vezes com a caixa de maçãs na cabeça do americano, Afrodite se joga sobre o corpo caído do americano e pega sua carteira gorda de cruzeiros, Afrodite olha o corpo como beatificada, dá de cara com sua missão barbaramente bela, assume seu engenho aprendido paciente e apaixonadamente nos gibis, gerrilheira intergaláctica pós-moderna mirando o corpo do agente da CIA e resgatando o dinheiro e a honra roubados...[...] Afrodite iluminada graça em cima da morte ou o que seja do americano, não há um pingo de sangue na cabeça do homem, ele apenas está estirado no chão com a expressão tão bem-aventurada que dá prá desconfiar que é farsa...[...] pego a mão de Afrodite e abandonamos o corpo do americano atirado ali e corremos em ziguezague para fugir dos tiros da polícia que não aparece corremos ao encontro dos mascarados travestis pirados, conversamos com os passantes da Atlântica, estamos cheios da nota e vamos beber na pérgola do Copacabana Palace, entramos tão incisivos que ninguém tem coragem de nos barrar, se estamos molambentos temos nota gorda, gorjetas polpudas para os garçons e para todos os que nos servirem é Carnaval jogamos todo o dinheiro em cima da mesa que venham e nos sirvam sem desdém senão não soltamos as gorjetas polpudas é Carnaval estamos na primeira e gloriosa noite e precisamos festejar a noite com todas as mentiras..."(p.151-153)

A inversão social e a troca de papéis sexuais, que tão bem caracterizam o Carnaval, ficam evidentes nessa transformação dos protagonistas de mendigos a pessoas abastadas e, logo mais ainda, na metamorfose sofrida pelos personagens, já que eles invertem os trajes, mudando com isso a própria identidade .

A idéia de fertilidade e reprodução sugerida pela gravidez de Afrodite, aliada à concretização de um ideal utópico de fartura, remetem ainda à primitiva associação do Carnaval com os rituais medievais agrícolas do solstício de inverno, quando se celebrava a regeneração e o renascimento da vida. Essa espécie de conversão do Carnaval ao seu sentido original corresponde à uma nítida rejeição do Carnaval enquanto um rito nacional institucionalizado, cuja expressão máxima se encontra na festa espetáculo oferecida pela cidade do Rio de Janeiro.

Enquanto o protagonista destila uma ácida ironia contra a gana do comércio e do lucro que se esconde nos bastidores desta festa descomunal (*"Enfim, é Carnaval. O Rio mijá o que a Brahma supre, enquanto aí vem a banda da Miguel Lemos ..."* p.73), Afrodite encarna *"definitivamente a sua missão de justiceira na vanguarda das lutas dos oprimidos machucados humilhados fodidos Afrodite Barbarela Bela..."* (p.167), ora conclamando à guerrilha tropical e redentora ao som de *Para não dizer que não falei das flores*, música de Geraldo Vandré transformada em hino pelos militantes da esquerda de 68, ora discursando desbragadamente contra o Carnaval, ela que sempre gostara *"dos comícios dos heróis dos mártires dos discursos inflamados da retórica flamejante prá ocasiões muito especiais..."* (p.155) :

"E logo usa uma linguagem que às vezes traz, cheia de artefatos retóricos : diz que o Carnaval é a festa em que o povo planeja a frustração : tudo o que realiza no Carnaval é ausente do corpo do cotidiano : todo o mistério do Carnaval se reduz à sua efemeridade : o ano todo é a penúria dos sentidos, qualquer coisa que se avizinha do sono : o Carnaval é a festa salva pelo transitório : o tempo no Carnaval é a certeza de um limite : a carne conspurcada pela produção de riquezas escusas usa o brilho que as máscaras lhe vendem ; somos pobres diz Afrodite olhando o mar da Niemeyer na fisionomia de quem ama o confronto dos olhos com o mundo." (p.169)

Na declaração do seu amor incondicional por Afrodite, inclusive por sua retórica particular, o protagonista também reconhece sua própria fúria discursiva :

"Eu amo Afrodite porque sua retórica nasce não só dela, mas também do além dos meus sonhos insaciados. Na retórica somos capazes de atirar ao chão uma taça de cristal que reconstitui milagrosamente seus pedaços em plena calçada retalhada das ruas, risco no ar o nome de Afrodite pois este nome é o que há de mais implacável contra o jeito quebradiço, sinuoso, nevrálgico que temos em estado de retórica." (p.170)

Reconhecendo seu ímpeto retórico, o personagem também lança mão de um discurso fulminante dirigido contra Deus, a Igreja e o clero, bem como contesta as novas teologias que se pretendem progressistas e revolucionárias:

"... saibam pois que aderimos incondicionalmente à teologia da libertação nem mais nem menos embora não tenhamos a crença em qualquer Revelação, deus é um miserável escondido no esconderijo dos fracos e covardes e nós dois eu e minha esposa Afrodite somos fortes tão fortes e corajosos que quando acordamos de manhã duvidamos das nossas mazelas e nos libertamos das nossas mazelas porque ficar na miserável teia do verbo divino, teologar em cima da miséria dos homens e da miséria divina criada pela miséria humana é uma puta infração contra a natureza já tão atormentada pela miséria perpetrada contra ela, pois saibam então que queremos encarnar a teologia da libertação aqui dentro do Copacabana Palace,..." (p.154)

"... todos os anos perdidos atrás da nossa chance que nunca se revelou porque a revelação é ganhar de mão beijada e quero ter a certeza hoje do que amanhã não terei, portanto roubo hoje e o amanhã revelado que se foda, não há nada a ser revelado eu grito aos quatro ventos, tudo está na epiderme dos nossos sentidos..." (p.155)

"Saibam pois que somos a encarnação da teologia da libertação, que venham os atrofiados que padecem de fome de feijão e amor os inválidos do mundo todo que venham e se sentem à nossa mesa e comam desse caviar e bebam desse escote desse xampanha dessa vódica e tenham o Carnaval merecido. [...]" (p.156)

"E saibam que ainda falei ao pé do ouvido de quem quisesse ouvir, disse : e não adianta o Vaticano e sua corja virem com seu ouro e suas púrpuras cardinalícias e seus turíbulos e seus incensos e seus ostensórios cravejados porque nós somos a teologia da libertação e não abrimos. [...]" (p.156)

"... bendito seja o diabo fala Afrodite, bendito seja o diabo por ter criado esse pó branquinho esse Carnaval esse paganismo dos sentidos essa voz que fala da obscenidade de se estar vivo essa força que nos leva a negociar a cada

ponto da viagem pra poder continuar esse dentes que mastigam o ópio como se fosse o néctar, bendito seja o diabo Afrodite repete a dançar nua pela exígua varanda do quarto enquanto a chuva escorre lenta pelo seu corpo. É Carnaval." (p.157)

Nestas imprecções e vitupérios nota-se claramente o ataque ao futuro prometéico ultraterrestre em que se funda o catolicismo, bem como uma crítica sagaz contra as novas teologias inspiradas numa concepção progressista da história e na crença da universalização dos homens em uma sociedade sem classes ou particularidades. Estes impropérios irrompem de um corpo e de uma fala que lutam para serem reconhecidos no seu próprio tempo, o tempo presente da realidade concreta e particular de cada um, chegando a propor uma religiosidade sacrílega, onde o corpo deixa de ser apenas o invólucro descartável de uma alma gloriosa, ou um mero instrumento de trabalho a serviço da produtividade, para ressurgir como um manancial de sensações e imagens, fonte de prazer e criação.

A atração apaixonada entre os personagens e a geração de um novo corpo entre eles, a partir deles mesmos, não deixa ainda de constituir uma metáfora para as convulsões e transmutações ocorridas no corpo social durante uma revolução. Neste sentido, a proclamação do erotismo como base de uma nova religiosidade e revolução remetem às proposições das utopias socialistas do início do século XIX (13), propostas retomadas em grande parte pela vanguarda surrealista nas primeiras décadas do século XX, reconhecíveis nas manifestações estéticas e culturais dos anos 60 e atualizadas no trabalho teórico de filósofos como Walter Benjamin, Marcuse, Michel Foucault e Georges Bataille, entre outros.

A ênfase no teor subversivo do erotismo conflita justamente com o caráter doutrinário, sistêmico e programático das utopias clássicas, aproximando-se das formulações utópicas primitivas em suas características básicas, ou seja, por sua ruptura com o modelo jurídico político, pelo tom anarquista e anti-pedagógico, pelo apelo passional e afetivo, pelo recurso ao maravilhoso, ao desconhecido e ilimitado.

Mas, talvez consciente de que o excesso e o extremismo do seu discurso também sejam insuficientes, já que sua conduta não passa de uma rebelião, uma revolução parcial, particular e localizada, que não transcende as fronteiras do próprio corpo, o protagonista aos poucos recua na sua radicalidade. Isso se verifica especialmente a partir do momento em que o protagonista toma conhecimento da gravidez de Afrodite e quando começa a perceber que o Carnaval chega ao fim. Esses fatos despertam no protagonista um desejo incontido de retorno à uma certa casa ideal, bem como levam ao pressentimento de que seu estado de exacerbação e revolta também já chegaram ao limite :

"...precisamos continuar a caminhada levando o novo ser que se aninha na sua barriga pelos festejos do Carnaval afora, que precisamos continuar a andança à procura do pouso para o nascimento, nem se precisarmos percorrer toda a extensão do Deserto como José e Maria no seu burrinho guardando o menino até o Egito. [...]"(p.176)

"Saímos pela Atlântica ligados pelo abandono que nos faz andar em direção ao pouso impossível, jogados à sorte do abandono absoluto queremos agora nos sagrar empreiteiros de uma chegada que terá de vir onde for, aqui, na Catalunha, na Terra do Fogo, em Istanbul, na Amazônia, em Eldorado, há um pouso isso é certo, um lugar que nos aguarda ainda intocado e ali ficaremos perscrutando os caprichos da terra, os desejos do rio, as manchas do ar;..." (p.176)

"...saímos andando pela Atlântica e Afrodite diz que sonha com três instrumentos: o Sol, a Enxada, a Cruz; sob o Sol deixará o doce de abóbora e de batata-doce secar para ficarem bem firmes, com a Enxada revolverá a terra para que ela se renove pra receber as sementes da abóbora e da batata-doce, na Cruz escreverá SALVA TEU CORPO e depois a fincará na frente da Casa, exposta aos forasteiros que porventura aportarem; digo que estes três instrumentos virão a seu tempo, quando chegarmos à Casa." (p.177)

"...não deixarei que partas e me abandones, quero ainda muita vida contigo, o filho vai nascer, o filho do Homem, a criança da Vida, há Esperança Afrodite, o Carnaval está ainda na penúltima noite,[...]bebe esse gim vagabundo assim nessa ganância de encher a cara, enche a alma de toda essa afoiteza, cai de cara na calçada podre de bêbada, esquece, renuncia, te avilta, entra em coma, mas retorna na manhã ao nosso destino comum, saiba que contigo quero casar, encher tua barriga e a casa de filhos, mexer contigo na terra, plantar, lavrar, comer o pão fabricado por nós, escrever memórias, envelhecer na paz de quem viveu, sumir contigo pela morte natural, de mãos dadas nos instalar na memória dos filhos, a Casa virá e com ela o Reino, o pouso está próximo, por enquanto ainda o campo de batalha ..." (p.184)

Estes fatos são decisivos à instauração de um processo final de renúncia, que não é só ideológica mas também estética, e que tanto envolve o protagonista como o próprio autor. Pois, à mesma medida em que a radicalidade do auto-erotismo é abandonada no plano da história pelo personagem, este extremismo passional também deixa de se inscrever no plano da escrita enquanto linguagem. Como se o autor também percebesse a derrisão e os limites da sua retórica utópica e amorosa, um tanto quanto politicamente didática e doutrinária, como são afinal os discursos religiosos e revolucinários mais tradicionais. Como se reconhecesse ainda as chances diminutas dessa sua escrita radical realizar-se além do livro, num tempo diferente da ficção e da leitura. Como que consciente da pouca probabilidade da sua ficção conduzir para além da apreciação estética. Hipótese que aliás se confirma em face do conjunto da obra do autor, visto que a radicalidade da escrita, proposta e abandonada já neste primeiro romance, não volta a reaparecer nos livros seguintes.

Depois da festa : o contrapasso

O processo de renúncia deflagrado no final do Carnaval tem início mais precisamente em plena Terça-Feira Gorda, momento ainda inoportuno para auto-reflexões e reconsiderações geralmente relegadas à Quarta-Feira de Cinzas, "*quando tudo volta à insanidade normal*".

Ao esquecimento dos sentidos do corpo e dos fatos recentemente vividos, segue-se uma recuperação da memória involuntária que irrompe em fragmentos encadeados como no sonho, a partir de impressões que se desenvolvem e se atualizam em novas imagens sucessivamente. A narrativa, assim, também se modifica, perdendo o ritmo febril imposto pela sequência cronológica e contínua dos acontecimentos.

Nestes momentos de prostração e sonho-acordado o personagem dá a conhecer sua infância, seu desejo adolescente de tornar-se artista, bem como seu primeiro esboço de projeto literário, inspirado em leituras secretas que o marcam profundamente, a ponto de transformar sua inclinação abstrata numa tendência objetiva, definida basicamente pela fidelidade ao personagem de um velho moribundo que, no seu estado de solidão e abandono, representa todo aquele que é oprimido e rejeitado.

Fora da imobilidade própria ao sonho, quando retorna à deambulação, o protagonista estabelece contatos intersubjetivos inéditos até então, como no diálogo com o rapaz do boteco, que termina num gesto de irmanação epifânica, longamente suspenso, repetido e rememorado (p.203), ou quando, tal qual um flâneur baudelariano, ele capta e persegue com olhar enternecido um

transeunte que lhe escapa sem retribuir atenção, apesar do súbito interesse que esse desconhecido lhe suscita (p.206). Fraternidade, cumplicidade e solidariedade, lado a lado com indiferença, solidão e anonimato, se apresentam como duas faces da mesma moeda, deixando entrever a ambígua condição de toda e qualquer existência nas modernas metrópoles contemporâneas, espaço finalmente admitido com um terreno de tensões irreconciliáveis e pela primeira vez experimentado assim, sem cólera ou revolta, mas no despojamento da bondade, da empatia e da embriaguês.

Para além do passado mais remoto ou das experiências atuais, a lembrança de Afrodite enquanto geradora ela própria de um novo ser, remete necessariamente ao futuro, tempo que exige um mínimo sentido de certeza ou direção. Na temerosa incapacidade de encaminhar-se nesse sentido, o protagonista descreve um itinerário labiríntico, perdendo-se entre devaneios imaginários, sonhos futuros, momentos de lúcida vivência do presente e instantes de plena recordação das experiências acumuladas.

O período que se segue, daí até o final do romance, é tumultuado pela alternância confusa entre as imagens móveis e fluídas do tempo interior - da memória, do sonho e do devaneio - e o tempo da consciência diurna, atrelada ao presente da narrativa. O presente narrativo apresenta invariavelmente como seu conteúdo básico a consciência do protagonista quanto à necessidade premente de manter-se junto à Afrodite, com ela deixar a cidade do Rio, viajar de volta ao Sul, reencontrar a casa natal e deixar-se criar raízes novamente.

A amargura de toda partida, por mais dilacerante que tenha sido a estadia, a dor que se adivinha escondida em todo retorno, a angústia e o medo que antecedem todo desenlace e recomeço, dão vazão à inúmeras digressões que distendem ao máximo a narrativa, impedindo que personagem e história encontrem seu final.

Essas digressões são contudo fundamentais, principalmente aquelas que reportam à memória do passado e aos sonhos futuros, pois o personagem só encontra seu caminho de volta à casa a partir desse conflito entre o já vivido e o ainda não, entre o horror do sempre-mesmo-igual e o êxtase do inteiramente-novo-inédito.

As memórias do protagonista trazem um conteúdo reincidente na obra do autor, ou seja, a lassidão da rotina doméstica e a insipidez do ambiente escolar :

"...desligo o rádio, subo no telhado, vejo lá longe a árvore espantada, o trem apita, o navio responde no Estuário, sinal de chuva os sons noturnos, não aguento a conspiração das coisas, desço do telhado uma telha se quebra, resfolegante me desequilibro e caio, me recomponho e entro na cozinha afetando ar de normalidade, nada aconteceu senão esse andar displicente da cozinha ao quintal, do quintal à cozinha, mesmo porque o cheiro da cozinha é sempre igual, os dias se repetem,..." (p.243)

"Eis a minha formação : nas raias do abandono me vejo aqui sobre cadernos, livros de uma insipidez na qual bocejo como um inválido, escrevo linhas nas quais se escreve uma comédia, vêm dois colegas, sentam-se a meu lado, me aborrecem, falam que a professora pediu 35 linhas, sei que tudo dependerá de mim, me sinto um fraco, Hora do Angelus no rádio, Ave Maria de Schubert, os colegas reclamam cada um num meu ouvido, bisbilhotam o que vou ser quando crescer, mas não quero crescer eu quase digo, avançar no tempo não me apetece, perdi qualquer voracidade,..." (p.246)

A miséria humana também se encontra representada na figura do pai, cuja vida medíocre, corroída por frustrações, termina numa caducidade degradante:

" Pois se não acreditam querem ver meu pai? Não fazem idéia do que passou até entrar em coma e sumir três dias e noites até ser encontrado morto num necrotério sem ninguém saber nos dar a informação onde o encontraram, se estava só ou quem sabe à procura, nada, só nos disseram que arteriosclerose é isso - o sujeito já sem canais com a mente vai esquecendo que existe, e que o estado muitas vezes quando chega à saturação faz com que o indivíduo bata perna atrás do que perdeu, a morte o assalta geralmente quando ele vê que o que perdeu foi a vida e todas as suas possibilidades, e aí então ele expira como a única solução." (p.247)

A par dessa atmosfera carregada de tédio e melancolia o protagonista relembra seus sonhos adolescentes de evasão longínqua por outros mares e geografias:

"... um dia me depararei também com o inusitado penso eu suando, um dia cruzarei os mares mais exóticos, alcançarei picos nunca dantes, beijarei ardente calota polar, apunhalarei o urso pelas costas, terei meu cachecol de neve, o safári solitário na selva, comerei da carne humana no coração selvagem, apostarei em jôqueis sífilíticos, perderei tudo no jogo, terei chofer de luvas em Monte Carlo, morrerei fulminado como Isadora, virarei lenda, na cerimônia fúnebre resplandecerei em flashes, serei todo um símbolo dos carentes." (P.244)

Aspirações juvenis que de fato se concretizam, não tanto no sentido heróico e triunfalista vislumbrado, como pelo revés do desterro, do exílio e do abandono, prova ritual imposta a todo aquele que deixa a familiaridade da casa de infância :

"- Pai, não me abandona ! - repito quase em pânico súbito, surpreendo no velho um ar cansado, de quem já cumpriu a sua parte, sua voz adquire aí um tom mais duro :

- Não te deixa levar pelas sombras, filho; procura entender que o abandono - essa ameaça - é o que prepara muita vez o solitário para a luta. Agora, afia tua lança para a insurreição, ela não tarda, com ela buscarás a eterna aliança: sim, fomos gerados para a paixão do eterno convívio - é para isto que estamos aqui : mas por enquanto aceita esse abandono como uma preparação, não esquece nunca que pelos ziguezagues, recuos e avanços a eterna aliança se fará pelos vivos, pois os mortos estão perdidos desde sempre - e somos, nós dois, vivos..." (p.228)

Enquanto os lençóis da memória conduzem à mesma velha casa, espaço-tempo horrível e sempre-igual, no sonho se prefigura o retorno a uma nova casa, utópica e ideal no seu insulamento romântico-campestre:

"-Continuar, meu amor. A gente vai prosseguir viagem, vamos pra casa da minha tia no Sul, numa pequenininha cidade próxima do nada, tia viúva que nos receberá com dois braços estendidos ois nunca teve filho, a tua Afrodite aqui vai te levar pra casinha onde a tia mora sozinha, viúva sem filhos, plantando legumes numa pequerrucha horta que lhe dá os tostões, ah, pomar também, e lá a gente vai plantar, vai ter o sustento que a gente merece, vamos dormir meu bem o sol caiu, acordar com o primeiro canto do galo pois lá tem um pequeno galinheiro sim, a gente vai entrar de manhã e chamar as galinhas, examinar quantos ovos nasceram durante a madrugada, é uma granja amor, produziremos produtos hortigranjeiros, legumes não vão faltar quem sabe mel, o leite grosso e quentinho recém-saído. E frutas...[...]

Afrodite me acaricia, diz palavras que voltam a lavar meu campo já tão minado, acho mesmo que tudo vai voltar...

-Voltar não, nada volta. É sempre outra coisa cada vez mais perto da gente, às vezes dá a impressão que já deu até para tocar na alma de tão perto, é sempre outra coisa mas com aquele gostinho não sei que a gente já conhece de um tempo velho, a gente fuça fuça contra essa trama, passa a navalha contra essa conspiração toda, e de repente se vê diante de uma casinha rodeada de horta, quase chegando na alma, e a gente se inspira de novo, ganha tempo para ruminar mais sobre as coisas de tão dentro das coisas que a gente nem presta atenção, a gente suspira de gratidão, solta uns afetos, suspiros doces, fica tudo querendo sair do pouco-caso, fica tudo exposto com a beleza inata - queria um bocado de coisas pra nós dois mas o que eu queria mesmo era só isso, esse gostinho de tempo ido com tempo vindo..." (p.219)

Mas, talvez atento ao caráter escapista e pouco original deste romantismo extremamente individualizado e estetizado, o protagonista logo reconhece neste sonho apenas uma insinuação e não uma solução efetiva de desenlace. Renegado enquanto modelo utópico-ideal a ser imitado, este final de história forjado pela imaginação afirma-se apenas como uma simulação, uma imagem que, antes de impor-se como verdade acabada, se apresenta apenas como uma fantasia destinada a inspirar o cenário por vir :

" Menti por quê? É que alguma coisa se retarda; preciso então preencher essa espera com histórias, se possíveis insinuantes, pois temo um desenlace que me revele todo pobre, sem o filho, sem essa beleza panorâmica que celebro, sem as

ancas fortes de Afrodite, sem ao menos Afrodite - medo enfim que seja outro esse cenário, e que eu esteja só, desamparado, ainda num conjugado de Copacabana, me confrontando com a dura verdade que faz de mim um homem que só sonha." (p.225)

Em última instância, as imagens do passado e do futuro formam um par antinômico irreconciliável, configurando um universo maquiéista de opostos absolutos, que só se atenua na intersecção com o presente, por intermédio das reflexões do personagem.

Assim, visto da perspectiva do desterro, o enraizamento se compara e diminui em termos de infelicidade. A infelicidade deixando de ser unicamente passada para se atualizar uma vez mais no presente, exige ser definitivamente incorporada à experiência, seja como uma constante, seja como preparação ao salto para quando ou que for felicidade. Do mesmo modo, o sonho utópico da casa, visto como um modelo ideal, parece por demais longínquo no tempo-espaço, necessitando ser reescalonado para um futuro próximo.

A polaridade básica entre passado e futuro, casa vivida e casa sonhada, embora persistente, relativiza-se no cruzamento com o presente, tempo que afinal permite conter simultaneamente, renovados e transformados, a partir de sua própria perspectiva, o que foi e o que ainda não é.

Sabendo-se que o protagonista finalmente aceita com regozizo sua condição de mendigo, renunciando a seu status de pessoa na terra de origem, submetendo-se como indivíduo na cidade adotiva, deixando-se nela ficar como que esquecido de voltar à casa passada ou futura, tudo indica que o verdadeiro retorno à casa se dá no tempo, não no espaço :

"...Lázarus transmissores de um novo convívio, sabemos de agora em diante que somos perdedores sim, mas exploraremos a devastação dessa derrota como quem garimpa na miséria riquezas indizíveis, não temos outro tesouro senão nossa pobreza, tocamos a miséria da Cidade não para chafurdarmos prazerosamente no lodo da impotência mas para chegarmos até aqui, alçando nossa penúria, a nossa escassez, a nossa privação a inéditas rotas, vamos sim, vamos partir para o Sul lá no meio do mato, uma horta nos espera, pomares, já vejo unhas pretas da terra, Afrodite inclina a cabeça e me olha toda compadecida, me confessa quase em sussurros que a tia do Sul nunca existiu, nem muito menos um mato praonde ir, nada, estamos ilhados na Cidade, nem horta nem pomares, nenhum cais onde aportar o nosso idílio,..." (p.275)

O caminho que leva à casa, não sendo nem o passado nem o futuro, é precisamente o tempo presente, o único capaz de instaurar aquela justa harmonia que não vingou no passado e que reina entrevista no futuro. O presente se concebe assim como um espaço-tempo carregado de possibilidades, capaz de redimir tanto o vivido como o sonhado, salvando a si mesmo .

Do mesmo modo como a casa vivida e sonhada repousam guardadas no cofre da memória, na chance de serem redimidas a qualquer momento, o incrédulo garoto religioso e o jovem guerrilheiro suicida, desdobramentos passados do protagonista, jazem enterrados-vivos fermentando um novo princípio esperança sem qualquer forma ou modelo definido, para além dos discursos dogmáticos ou da prática sistemática de qualquer religião ou revolução, à espera de uma oportunidade para reencarnar no presente:

"ah não, não tenho escolha senão escavar com as mãos a terra úmida da floresta e enterrar esta mala com os pedaços do menino que a terra há de comer e devolver no verde dessas folhas, [...]suplanto minha culpa e rezo para que nenhum menino mais seja esquartejado porque se alguns homens ainda lutam com armas justiceiras é porque o menino ainda é a possibilidade de vingar acima do extermínio, mas não carrego a culpa de ter poupado o menino da derrota que também é possível, não carrego a culpa de ter surpreendido o menino na Missa do Galo sonhando com o Dilúvio Universal porque este menino traria nele até aqui apenas este enfermo de hoje a desdobrar sua enfermidade perseguindo um pródigo intento cada vez mais rechaçado pelo mundo mas não, este menino viverá

das entranhas dessa terra não para fugir dos seus algozes mas fermentar alguma coisa que escapa ao atual entendimento e que marcará a ferro e fogo o rumo desta história : não não caminho a esmo, desta apagada e mísera existência ficará nem se um breve traço para os homens,..." (p.258)

A cena final do romance, onde os protagonistas participam do banho coletivo de mendigos sob o chafariz de uma praça, em pleno centro da cidade, representa justamente um estado de completa submersão no tempo e no mundo presente, onde todas as possibilidades passadas e futuras atualizam-se mediante uma suspensão histórica da realidade imediata e seus problemas caracterizada por um estado de semi-esquecimento das experiências já realizadas e das promessas ainda não cumpridas.

Esse estado de comunhão harmônica com o tempo presente, os homens presentes e a vida presente, é metaforicamente assinalado pelo contato com a água, elemento de liberdade e igualdade natural que dissolve todas as contradições e resistências, que aplaca tanto a chama como a fúria, que sacia as necessidades mais autênticas e primitivas, e que, do mesmo modo como purifica, inaugura .

Na verdade, este estado de imersão, suspensão e frenesi, instaurado na e pela água, elemento desviante que designa um meio e um não-lugar, configura um verdadeiro simulacro utópico, uma construção imaginária que deixa a ver, incitando o desejo de instaurar e compartilhar um estado semelhante de emancipação, comunhão e felicidade; levando a crer, enfim, na possibilidade de que o curso da história possa ser interrompido e que se possa transcender a realidade do momento mediante a irrupção da justa harmonia passada e futura no agora mesmo de um presente tornado verdadeiramente outro.

"... eu e Afrodite atravessamos a rua, no lago artificial vários mendigos tomam seu banho, Afrodite se adianta e entra suavemente no lago, no centro o chafariz espalha enorme chuveiro comum, entro no lago atrás de Afrodite, a água escura dá nos joelhos, os mendigos saltam alegres, correm molhando uns aos outros, um deles afeta temer a temperatura absolutamente morna da água e salta em disparada até a borda, os mendigos gargalham o banho que os une na festa privativa, Afrodite corre, salta, joga-se nas águas do lago, os mendigos pasmam com a exuberância de Afrodite, entro na festa endiabrado, todos fazemos batalhas d'água, mãos retesadas raspando a superfície, estamos todos ensopados, puro regalo em cada olho, gotas peroladas, vou caminhando em direção à mulher que eu amo no meio das águas que já pegam até as coxas, entre a algavaria e corpos mendigos em farta farra admiro Afrodite que me admira toda molhada sob o chafariz reluzente de sol, admiro Afrodite e me achego como se da primeira vez..." (p.276)

2. O Corpo em Crise

A novela *O Quietos Animal da Esquina* contrasta ponto a ponto com o romance *A Fúria do Corpo*, embora tenham um final semelhante, igualmente marcado por uma esperança utópica incerta e indefinida. O romance, como já se viu, tem como narrador-protagonista um mendigo voluntário extremamente auto-reflexivo, disposto a elevar ao máximo de tensão sua condição anônima de indivíduo desgarrado numa cidade desconhecida, incorporando com ferocidade as possibilidades diabolicamente desumanas implicadas na desterritorialização. A transgressão desenfreada dos parâmetros sociais convencionais mediante a aclamação de um estado erótico-amoroso que contesta freneticamente as prescrições religiosas, revolucionárias e econômicas pelo bem do progresso espiritual, humano e material, resulta numa espécie de romance de aprendizado às avessas. Neste romance negro, de anti-formação, o protagonista só logra reconquistar sua dignidade humana e vislumbrar novas possibilidades de existência - para além dos fantasmas passados e dos prospectos futuros - trilhando até a exaustão a via satânica da orgia física e do desvario estético.

Diferente do romance, a novela se constrói como uma estilizada história de formação, nos melhores moldes desse romance romântico europeu, apresentando um processo sofrido de autodescoberta. Entretanto, desprovida de qualquer dimensão épica ou postura didático-pedagógica, a novela desvenda uma experiência de aprendizado que deixa entrever as inúmeras dificuldades e incertezas que permeiam esse processo de autoformação.

Enquanto que no romance o personagem se encontra inicialmente inserido por contra-identificação na cidade adotiva, mas termina nela integrado, sem deixar contudo de aspirar a uma total desidentificação com o espaço-tempo presente recém-conquistado, a novela parte de um processo inverso. Em **O Quietos Animal da Esquina** o protagonista também se encontra inicialmente inserido mas totalmente impotente e submisso às controvérsias que sua cidade de origem lhe destina. A aceitação passiva da saga do desterro que lhe é reservada, culmina igualmente com a reintegração do personagem no espaço adotivo de uma nova casa que, no entanto, também almeja ser transposta depois de completo o processo de amadurecimento.

Se **A Fúria do Corpo** aborda o drama da desterritorialização, próprio de quem emigra, colocando em questão a marginalidade do forasteiro no seio de uma pátria estrangeira, **O Quietos Animal da Esquina** focaliza o trauma do deslocamento de todo aquele que fica, mas ainda assim permanece sujeito ao abandono como um exilado em sua própria pátria.

A marcha galopante do desenraizamento em **O Quietos Animal da Esquina** desencadeia-se com o desaparecimento do pai do protagonista, seguida de um empobrecimento progressivo que vai do despejo da precária casa natal ao completo desalojamento, levando o garoto e sua mãe ocuparem um apartamento num prédio semi-construído, passando a viver no mesmo bairro da infância, mas aí então como invasores sob constante ameaça de expulsão e represália. O processo de deslocalização adianta-se quando o garoto perde o emprego e é abandonado pela mãe, que deixa a cidade de Porto Alegre para morar com a irmã nos arredores de São Borja.

Essa experiência traumática de desestabilização sofrida pelo garoto é acompanhada de uma imperceptível desagregação mental e moral que culmina na prática inconsciente de um ato criminoso de violação contra uma garota vizinha. Submetendo-se sem relutância ao cerco da polícia e à pena corretiva que lhe é imposta, o protagonista vê-se transferido das ruínas do submundo a uma clínica psiquiátrica, depois de breve passagem pela prisão entre criminosos comuns.

Nesta estadia na clínica ressaltam-se imagens românticas, bucólicas e campestres, de clara função escapista. Como que para apagar da memória toda sua história pregressa, o personagem refugia-se na idealização de uma vida pacata dedicada às lides do campo ao lado de Mariana, a garota vizinha, e dos filhos imaginários que tem com ela.

A transferência de um ambiente arruinado para um ambiente hospitalar, marca o início do longo período de reorganização mental do garoto. Durante essa convalescência psíquica, a passagem do tempo quase não se faz notar, já que os acontecimentos vividos e relatados pelo próprio protagonista, sempre a partir da sua perspectiva enquanto personagem, ocorrem basicamente no tempo interior do devaneio delirante, alheio à duração cronológica do tempo real.

Esse tipo de relato em primeira pessoa, marcado pela falta de distanciamento físico e temporal entre o eu antigo e o atual, confere à narrativa um tom nebuloso de indefinição e perplexidade, já que o protagonista não se coloca numa posição de onividência, de quem já sabe, pode explicar ou julgar os fatos com ele ocorridos, mas reproduz os acontecimentos exatamente como

o afligiam no passado. Presentando os fatos do modo e à medida mesmo em que ocorreram, a narrativa deixa uma forte impressão de instantaneidade, apesar de relatada no pretérito imperfeito. Como resultado, o leitor se vê embrenhado numa atmosfera estranhamente envolvente, de imediata nitidez e imprecisão generalizada, uma vez que o sentido das imagens permanece inexplicado pelo próprio protagonista.

Diferindo essencialmente do romance **A Fúria do Corpo**, cujo relato em primeira pessoa se faz no presente, por um narrador auto-determinado e consciente, resultando numa prosa fluída e desvairada, sintaticamente redundante e até mesmo desproporcional em face do curto espaço de tempo em que a história se desenvolve - ou seja entre os dias que imediatamente antecedem e sucedem o Carnaval - a novela **O Quietos Animal da Esquina** configura uma prosa cifrada e depurada, pautada por imagens incisivas, silêncios abissais e lacunas misteriosas, configurando uma sintaxe totalmente adequada à inclinação poética e à abstração mental do protagonista. A novela se apresenta como uma narrativa extremamente rarefeita, sustentando com frases economicamente curtas um enredo que se desenvolve na sucessão de cenas inagéticas praticamente imóveis, em franco contraste com a extensão do tempo em que se passa essa história de formação ao longo dos anos.

Do mesmo modo inconsequente e inesperado como o personagem comete uma infração, sendo levado a reorganizar-se na reclusão hospitalar, sua absolvição e volta ao convívio humano ocorrem como que ao acaso, interrompendo subitamente a rotina fantasiosa cumprida na clínica:

"Eu trazia uma lanterna no bolso , mirei o facho bem na fisionomia : era o homem que me tinha apanhado na delegacia e me alojara na Clínica Almanova. Mesmo que há muito não pensasse nesse trecho da minha vida, a lembrança desse homem me ocorreu naturalmente, sem qualquer esforço.[...]

- Precisas voltar - o homem disse, enfim.

- E Mariana, e o meu filho ? - perguntei.

O homem se aproximou, me sacudiu de leve, disse que chegara o dia da minha alta da clínica, que hoje eu iria para a minha nova casa. Dei uns passos atrás, recuando, eu não queria voltar.

O homem veio e me pegou no rosto, me fez olhar um quarto de paredes acinzentadas que custei um pouco a reconhecer.[...]

Eu de cabelos compridos, com uma barba crescida - nunca a deixara antes crescer. Algum tempo tinha se passado, agora eu via, e não pouco tempo: aqueles cabelos longos e a barba bem espessa eram alguns sinais dele." (p.20-21)

O impulso inicial de recusa a voltar para uma nova casa e o súbito desejo de escapar ao destino que lhe é oferecido, logo se dissolvem transformados em eufórica aquiescência do novo lar:

"Eu nunca tinha comido tão bem, aquele vinho que eu esperava ver dali para a frente em todos os almoços, aquilo tudo me instigava a acreditar que chegara a minha vez, me agarraria com unhas e dentes àquela oportunidade única que eu não sabia de onde tinha vindo nem até onde iria, sim, eu não a deixaria escapar, mesmo se tivesse de fazer exatamente o que eles esperavam de mim, aquilo era meu, eu bem que gostaria até que não houvesse muita explicação, adquirir a certeza de que aquilo era meu bastava, e no mais seria esquecer aquele passado de merda." (p.26)

Essa sujeição do protagonista a uma nova casa, longe de ser pacífica, é pontuada de contradições ao longo do tempo em que decorre a narrativa. Embora a segurança e o conforto proporcionados pela família adotiva constituam fortes razões para ficar, o personagem se vê constantemente impelido a questionar sua decisão e seus motivos. Assim, embora pendure em seu novo quarto uma velha gravura que retrata a partida da pátria e que também inspira um irado poema de despedida do antigo desterro, com o passar do tempo o personagem se revela bem menos auto-confiante, perdendo-se entre receios e desejos de proximidade diante da nova situação:

"Passei por Kurt no corredor, e pela primeira vez ele me deu um verdadeiro sorriso. O que estaria acontecendo?, me perguntei, estaria eu fazendo alguma coisa que pudesse decididamente lhe agradar?"

Saí do casarão e pelos campos em volta fui quebrando a cabeça para ver se entendia aquele sorriso, que traço em mim vinha surtindo um efeito prazeroso aos olhos dele, eu precisava descobrir o que estaria a ampliar o meu acesso àquele estranho benfeitor. [...]

Fiquei ali deitado de bruços entre a relva alta, feito escondido na trincheira de uma guerra, divagando que eu começava a entrar num mundo desconhecido, que para permanecer nele era preciso um dom.

O forte cheiro de queimado me deixava um pouco tonto, e me veio à cabeça a hipótese de Kurt ter me metido num quadro tolo, que não renderia nada. [...] e pensei que me davam bem pouco para fazer fora dos poemas, e que até aquela data eu não conseguira esclarecer praticamente nada da minha nova situação - naquela casa enorme, rodeada de campo. " (p.33-34)

A resoluta disposição a esquecer completamente o passado também não ocorre sem algum pesar, tal como se observa quando o personagem retorna pela primeira vez à cidade de Porto Alegre e depara-se com seu passado irremediavelmente incrustado nos lugares familiares, ou quando ele encontra, já no caminho de volta à casa, uma multidão de sem-terras que o levam a refletir sobre seu próprio desenraizamento :

"Recomecei a andar, frouxo, sem vontade, como se Porto Alegre já não me interessasse. Se tivesse um jeito de eu permanecer no Rio, ou mesmo na Alemanha, na Europa, sem perder a situação que Kurt me proporcionava." (p.35)

"Fui para o quarto, e a noite já tinha caído, lá em cima da estrada os sem-terra acendiam fósforos, uma ínfima chama se apagava e logo outra se acendia por perto, me debrucei na janela, me veio a lembrança de uma canção que a rapaziada costumava cantar lá nos tempos da Glória, mas eu não conseguia avançar do primeiro verso, e mesmo aquele único verso foi como se diluindo na minha cabeça, em alguns minutos se desfez, na verdade parecia que de repente o meu destino tinha me ultrapassado, a mim e a todas as canções que costumavam sair de cor da minha boca, de tal modo, que chegaria um tempo em que eu viraria para trás e não teria mais nada que reconhecer. Daqui a pouco não precisarei mover uma palha para evitar o meu passado, pensei com desafogo." (p.39)

O conflito subjetivo do protagonista intensifica-se com o adoecimento de Gerda e sua transferência para um hospital no Rio de Janeiro, prolongando-se durante o luto de Kurt sofrido pela morte da mulher. A recusa hesitante em aderir de todo aos envoltivos afetivos tecidos no universo familiar fica evidente na forma impassível, quase cruel e desumana, como o personagem se comporta diante da gravidade dos acontecimentos :

"[...] o que me estava sendo dado me seria para sempre, era só ir me acostumando com o silêncio de todos os motivos que me faziam estar ali e não mais como invasor num prédio miserável, e tudo estaria bem, e por isso repetia o meu mantra e tinha a cara agora novamente lisa à espera do resto que seria ainda melhor. [...]" (p.43)

"Acendi o abajur , e vi Gerda dormindo, um ressonar que soprava uns fios de cabelo azulado bem próximos dos lábios. Engoli em seco, não pelo estado de Gerda, mas porque me enxerguei repentinamente como que indefeso para discernir a minha presença ali: o que eu fazia num quarto de hospital no Rio, ao lado de uma mulher doente praticamente desconhecida? Não seria preferível abandonar aquele quarto e tentar esquecer a existência de Kurt, de Gerda, e ir atrás de uma situação menos cega, tão clara como a minha mão que se abria em leque sob o foco do abajur, os meus dedos os versos que eu gostaria de ter, suscintos." (p.46)

"[...]Kurt segurando trêmulo o copo no alto, me saudando, eu não o suportaria bêbado, Kurt não, a noite estava por um fio, eu pressentia, aquilo que eu observava era um convite, um velho enviuvado há algumas horas me chamando para entrar na taberna e lhe fazer companhia, beber, beber até amanhecer com um homem infeliz, eis o programa - mas se um dia irrompesse o milagre para mim esse milagre viria dele, era no que eu precisava acreditar, a chance que eu não podia jogar fora porque não se repetiria, mas eu me perguntava, perguntava o que teria aquele homem além do esqueleto de uma vaca, de um casarão todo descascado, aquela terra triste, que negócios Gerda teria na Alemanha..." (p.68)

"[...]Sentei na outra ponta da mesa e pensei, não quero: o que me adianta ele ter me tirado da cadeia para me enredar com a doença da velhice? - foi Gerda, agora é Otávio, e nessa noite chego e o vejo além de bêbado todo podre, dizendo que não vai morrer. Enfim o que ganho com isso? Ou se não era para ganhar por que aquilo tudo me dizia respeito? Eu não estaria melhor entre os presos, completamente inapetentes para a recompensa?, ou naquela clínica onde ninguém exigia companhia, onde me apareciam livros com poemas sem que eu precisasse pedir, onde nada mais que isso se poderia esperar, quem sabe, eu não estaria melhor lá?" (p.69-70)

Ao mesmo tempo em que se debate na mais angustiosa indefinição, o personagem não consegue escapar à urgente consciência da passagem do tempo, que não só afeta seus adotivos familiares como ele mesmo. Na viagem de volta do Rio à Porto Alegre, para o enterro de Gerda, o protagonista tanto reconhece estampado na fisionomia de Kurt os sulcos inevitáveis de uma frágil velhice, como entrevê o vigor latente do seu amadurecimento viril:

"Quando Kurt se inclinou para entrar no táxi tive um impulso de ajudá-lo mas parei, como se preferisse assistir ao que eu estava vendo, aquele homem realmente tinha envelhecido além da conta, entrava no táxi com tamanha dificuldade que me deixava boquiaberto, a pensar no meu despreparo para acompanhar a passagem do tempo.

Pois Kurt se tornara praticamente um velho final - e eu, se parasse para me perceber, veria sem erro um homem e não mais aquele guri que Kurt tirara da cadeia.

Um período tinha se passado desde o dia em que Kurt me trouxera para junto dele, e agora não havia mais dúvida, este período tinha sido maior do que eu chegara a supor.

E me perguntei, uma onda de arrepio passando pelo couro cabeludo: por que o meu atraso diante desta duração?

De qualquer maneira, se eu tentasse sanar o atraso, se virasse a memória do avesso para reconstruir este tempo, quem iria avalizar a minha perícia ?" (p.52)

"[...] pois eu deveria ter em mente que já deixara de ser um guri, que eu já era um homem na plenitude das minhas funções, tinha de encontrar uma mulher para minha companhia, Kurt precisava abençoar essa união, de preferência uma mulher loira como parecia ter sido Gerda, mais satisfeito ele ficaria e me daria em vida talvez a metade de seus tesouros, me abrindo não só a Alemanha mas aí quem sabe que outros quadrantes, eu já divorciado da loira chata, uma mulher em cada cama de hotel." (p.54)

O primeiro sinal evidente da necessidade de conduzir-se por si mesmo e consumir seu arrastado processo de autocrescimento se efetiva no segundo retorno do protagonista à cidade de Porto Alegre. Numa atitude inédita de vontade própria o personagem parte sozinho de sua redoma campestre e essencialmente poética, indo embrenhar-se na prosa do mundo, em meio ao alarido da multidão reunida em comício de campanha para uma esperada

eleição presidencial, depois de tantos anos de arbítrio. Essa inserção no presente histórico e social, só possível mediante a varrição dos detritos das experiências outrora vividas na cidade natal, prolonga-se na fusão com o corpo da vida, simbolicamente representada pela figura crioula, farta e desejante de Náira, mulher que faculta a passagem ritual do personagem ao mundo e à sua madura masculinidade.

Na volta à casa adotiva, além de deparar-se com uma cena pungente que lhe inspira o título do seu último poema, escrito por inteiro desde a morte de Gerda, o protagonista desperta para uma outra e inadiável realidade :

"De manhã ao acordar me lembraria : eu tinha me submetido como um homem, e estava preparado para domar os acontecimentos que antes me confundiam [...] Me levantei, acendi a luz, sentei na cama. Olhei as minhas pernas, elas apresentavam uma razoável musculatura. Eu era um homem, não aquele pinto que viera para junto de Kurt. Eu era um homem e não estava apaixonado. Tinha esse cheiro de Náira pelo corpo, uma indecisão de que caminho seguir enquanto aquele alemão respirasse, aquele tutor de um homem completo como eu, com uma musculatura formada, adquirida honestamente nem sei como, agora já sabia que eu era há muito um homem, sem condições de tomar uma atitude enquanto Kurt existisse, mas poderia ir fazendo algumas coisas, armando certas providências que ainda não saberia dizer, [...]

Mal deitara escutei um choro, de início parecia vir de dentro do travesseiro, um choro grosso, jamais de uma mulher - quando abri a porta do quarto de Kurt era ele na cama todo encolhido a chorar, eu preciso me dar bem, eu preciso me dar bem foi o que a minha cabeça começou a martelar ali, mas eu precisava pensar em outra coisa, urgentemente : ir para perto do corpo de Kurt, não descansar enquanto não completasse um gesto claro para aquele homem que eu conhecera tão altivo e que agora chorava o seu choro grosso.

Ele se tornara um sujeito fraco, velho dos pés aos fios cabeça, e chegara o meu momento de entrar, não sabia se para drenar ou interromper o que me fosse dado conhecer ali." (p.74)

Ao amparar Kurt na sua perda inconsolável, ajudando-o a suportar a dor e o peso da vida do homem no mundo, o personagem avança mais uma etapa na sua formação, muito embora ele ainda se mostre relutante, mal sustentando a frieza, o calculismo e a insensibilidade normalmente erigidos como defesa :

"De repente Kurt sussurrou, Gerda. Puxei o fio que acendia o abajur, nem quis olhá-lo muito, queria apenas acalmar em mim um vago instinto de premência, procurei refletir : que ele tenha ainda o tempo necessário para me preparar um vida satisfatória, pelo menos isso. [...]

E Kurt veio por cima do meu braço, e pensei que raio de coisa eu faria com o meu braço já dormente debaixo do corpo dele, e ele veio por cima do meu peito, e o seu peso de início quase me sufocou, mas respirei fundo, me acomodei melhor, abri os braços, as mão que estavam crispadas eu abri também, e então vi a cara de Kurt de muito, muito perto, quase colada à minha, e a cara de Kurt voltava a chorar, em silêncio agora, um redemoinho de rugas, um pranto mudo mas enorme, descomunal, e eu não saberia, mesmo ele assim velho, fraco, eu nada poderia fazer para evaporar aquele choro paquidérmico me esmagando contra o colchão, onde estavam os meus razoáveis músculos?, pensei que há muito eu era um homem mas que agora tinha caído na rede, no alçapão, aquele peso não me deixava outra possibilidade para dizer que não um esmaecido tá bem, tá bem, [...] e eu repetia tá bem, tá bem, nem via o atroz ridículo nem nada, apenas um atordoamento que me levava a repetir e a repetir tá bem, tá bem. Sim, naquele momento eu poderia falar que estava triste. Sobre o meu corpo Kurt era agora um peso desfalecido, pura sobrevida, com a cabeça afundada no meu ombro, dobrada ao encontro do meu pescoço. Eu estava triste por ter sido um homem que não pôde se opor àquele avanço, um homem feito, com musculatura normal, sem poder reagir àquela massa velha que não lhe garantia nada além de um teto, dinheiro no bolso para os gastos, uma enfadonha companhia que não lhe garantia nada além dali." (p.76)

As duas cenas finais, presididas por elementos naturalmente díspares como o fogo e a água, conduzem a novela a um desfecho imagético essencialmente metafórico. Por sob a base do fogo ateado atrás do morro ardem, entre as coisas antigas, fantasmagóricas e imprestáveis - como a boina da FEB do velho empregado Otávio - todas as lembranças de um passado definitivamente encerrado como inútil e inevitável. Imediatamente ao lado da fogueira, o lago escuro e lodoso, onde o protagonista se banha efusivamente no raiar da manhã, alude à propriedade rejuvenescente e apascentadora da água, meio de purificação e inauguração de um tempo que se vislumbra informe e indefinido como um sonho, porém sensível e palpável como um corpo desnudo:

"Eu olhava em posição vertical, ali não tinha pé, eu mexia as pernas como em bicicleta, às vezes descia um pouco para o fundo, só até a cabeça desaparecer, depois voltava à tona e olhava Kurt a me sorrir de um jeito como eu nunca vira antes, assim como quem sorri porque se sente pequeno diante de uma situação, ele me oferecia as roupas na ponta daquele braço estendido, e eu voltava para o fundo, fiz a contagem para saber até onde o meu fôlego ia no interior do lago, na imersão seguinte fiquei bem mais, depois abria a boca e puxava todo o ar para os pulmões, e outra vez a minha cabeça submersa, e novamente saía, os olhos para fora, Kurt a sorrir, ele não dizia nada, me mostrava a roupa que eu deveria trocar pela molhada, o que ele estava a me oferecer era uma camisa listrada e uma calça escura, ali, na margem do lago, e levei de novo a cabeça para dentro da água, pensei em contar mais uma vez os segundos que eu aguentava, mas eu disse não, eu vou até lá, pego aquela roupa, nem abotoo a camisa, o dia vai ser quente, depois vejo o que fazer, e aí vim à tona, dei duas ou três braçadas, depois comecei a caminhar sobre o fundo gelatinoso do lago, de repente já pisava no cascalho das margens, era preciso aceitar aquelas roupas que Kurt me oferecia na mão trêmula, e quando cheguei perto me veio uma coisa, como se um veneno e eu dei um berro, arranquei a camisa molhada do meu corpo de um só golpe, rasguei, os botões voaram, num ímpeto baixei a calça e a cueca, sacudi desembestado a perna para que a calça se desvencilhasse de mim, e agora eu vestiria a roupa seca que Kurt me dava, e depois eu iria para a cama, me sossegar, dormir quem sabe sonhar." (p.79-80)

Diferente da cena do banho em *A Fúria do Corpo*, onde o protagonista e Afrodite permanecem com os mesmos trajes de mendigos, sem realizar de fato qualquer viagem à casa sonhada ou à terra natal, optando por resistir esperançosamente na cidade adotiva, as imagens finais de *O Quietos Animal da Esquina* sugerem um avanço em relação à construção utópica formulada no final do romance. Ao terminar cedendo à oferta de uma nova-velha vestimenta, depois de relutar em sair da água e abandonar esse meio desviante para encaminhar-se passo a passo em direção à terra firme, consciente da natureza acidentada do chão onde pisa e do terreno imprevisto para onde se dirige, o personagem conclui definitivamente seu retorno à casa. Mas um retorno claramente em diferença, rumo a uma espécie de segunda inocência. Diferença não só em relação à transcendência espacial, implícita na trajetória que conduz da água à terra, mas também porque alude a uma nova concepção do tempo. Enquanto que o romance se fecha em torno de um presente carregado de

possibilidades, tempo capaz de atualizar e redimir simultaneamente tanto os sonhos futuros como as experiências passadas, a novela tende a concluir-se na nova e ascendente unidade de um presente onde o passado jaz morto como a chama de um fogo totalmente extinto, tendo o futuro deixado de ser apenas um rápido mergulho num longínquo além água para circunscrever-se no tempo-espaço possível, próximo e viável, do aqui e agora mesmo.

Se, por um lado, o romance *A Fúria do Corpo* potencializa o movimento centrífugo de um êxodo da terra natal, que culmina em nova integração na estrutura caótica e cosmopolita de uma cidade como o Rio de Janeiro, a novela *O Quietos Animal da Esquina* prefigura o movimento centrípeto e espiralado de um retorno para dentro, que parte do complexo urbano da cidade de Porto Alegre para as margens da capital, em direção à origem mais remota das terras do sul, caracterizadas pela antiga colonização de migrantes alemães e por uma comunidade autenticamente ruralista e patriarcal.

Assim como o romance surge da renegação da terra natal e do confronto com um cenário diverso, ao qual o protagonista se submete depois de completar seu percurso expiatório, a novela compreende um deslocamento dentro do próprio lugar de origem, seguido de um relutante não estar de todo que, não só culmina na adesão provisória à casa adotiva, como sugere uma momentânea reconciliação com a paisagem nativa. Cenário natural marcado por contradições estruturais básicas, pela coexistência simultânea de princípios e relações inconciliáveis que, afinal, determinam a dubiedade subjetiva do personagem-poeta, persona essencialmente artística e literária, claramente um duplo do próprio escritor, sujeito tardio, feito homem no seu próprio tempo e lugar,

transformado no amálgama ambíguo de um ser pré e pós-moderno. Duplicidade subjetiva compartilhada pelo próprio escritor, e que encontra referência imediata no espaço ocupado pelo personagem-poeta, terreno onde o arcaico e o contemporâneo, o rural e o urbano, o cosmopolita e o provinciano convivem simultaneamente em uma rarefeita geografia tensionada pela persistência das relações de favor, dependência, mecenato e paternalismo, e pelo insurgimento de um ansioso desejo de emancipação e auto-subsistência .

Longe de representar uma concessão estética ao regionalismo histórico, prefigurando a retomada ficcional da glorificação localista e pitoresca de um território singular ,tal como preconizada pelos romances da década de 1930, esse atual retorno à terra de origem também mantém distância das demarcações geográficas sentimentalistas, próprias ao romantismo brasileiro, na sua preocupação em firmar uma idéia primitiva de nação e nacionalidade. Embora nítidos, os contornos dessa remota paisagem nativa logo se volatizam nas malhas fugidias de um sonho sem fronteiras, onde o personagem certamente aspira a transcender o espaço-tempo recém-conquistado, imaginando talvez outras possíveis partidas e retornos à casa. Aliás, sendo o personagem claramente um desdobramento do autor, essa hipótese ganha relevo, vindo a remeter ao projeto ficcional de João Gilberto Noll . Projeto que, até este último livro publicado, continua baseado em variações diversas sobre esse tema infinitamente profícuo e circular que persiste como motivo central ao longo da sua produção literária.

3. O Corpo em Trânsito

Retomando a discussão anterior, vê-se que **A Fúria do Corpo** arma um díptico com **O Quietos Animal da Esquina**. Dez anos separam um livro de outro, uma série de diferenças assinala quebras e descontinuidades, mas um núcleo é preservado : o tema do retorno à casa, que permanece como referência de fundo nestas narrativas onde se tratam de perdas e partidas. Nesta reciclagem do tema, mediante condensações e deslocamentos, talvez a mais curiosa transformação seja aquela sofrida pelo conteúdo utópico. **A Fúria do Corpo** aponta para uma utopia onde a cidade adotiva, mesmo não sendo um topos ideal, concentra a possibilidade de um lapso (lago) fundamental, uma suspensão histórica no vácuo entre o passado perdido e o futuro bem-aventurado que incita o desejo de conflagrar no presente uma outra situação estética e existencial. **O Quietos Animal da Esquina** avança na proposição de uma utopia provisoriamente localizada no espaço topológico da casa adotiva, prefigurando uma reintegração na atualidade terrestre, histórica e social, onde se vislumbra um presente menos opressivo, carregado de chances positivas.

Enquanto o primeiro romance e a última novela focalizam as consequências ambivalentes, ao mesmo tempo desoladoras mas fundamentalmente esperançosas, do deixar a cidade de origem e do perder a casa de infância, a trilogia produzida neste intervalo elabora versões bem menos otimistas sobre o tema do retorno, que aí reaparece destituído de qualquer sentido utópico, ou melhor, de um sentido de utopia que se afirma pela negação, que se faz sentir necessário porquanto inapresentável, tornando-se desejável justamente pela ausência.

Bandoleiros, Rastros do Verão e Hotel Atlântico constituem o centro nodal da produção do autor, já que essa trilogia narrativa não só explicita o tema do retorno à casa, elo invisível que liga o primeiro romance à última novela, mas perfaz o trânsito que leva de uma obra a outra. Embora configurem narrativas de transição, intermediárias e preambulares, parecendo à primeira vista descrever um caminho labiríntico, cheio de desvios e conversões, a trilogia na verdade se apresenta na forma de uma proposição lógica. **Bandoleiros**, apresenta em tese uma reação de contra-identificação do seu protagonista quanto aos termos absolutos da dicotomia espacial centro-periferia - incluindo-se aí os seus pares variantes nacional/ estrangeiro, primeiro/terceiro mundo - oposição persistente na cartografia mundial devido às desigualdades e contradições insolúveis do sistema capitalista, mesmo no seu estágio presente de internacionalização global. O complexo geopolítico mundial, para além de servir de pano de fundo à história, ressoa a problemática do escritor, também ele envolvido nessa duplicidade estrutural, pois as questões que diretamente afetam a produção literária apresentam-se igualmente na forma de oposições incompatíveis resumidas nos pares eu-outro, narrador-personagem, história-ficção.

Ao pessimismo cético diante de uma tensão sem solução, **Rastros do Verão** responde antiteticamente com um gesto positivo, mas duplamente fracassado, de adequação do narrador-personagem à cidade natal e à casa paterna. Espaços que encerram um sentido provinciano e imemorial, conflitante com o caráter irremediavelmente cosmopolita e descentrado do protagonista, um velho caminhante. Frustrada tentativa de integração que corresponde ao deslocamento do narrador, situado fora do foco e

do enquadramento das perspectivas narrativas clássicas e pós-modernas, modos de ver intimamente relacionados à configuração histórica do espaço que engendra esses olhares .

Hotel Atlântico, por sua vez, apresenta como conclusão uma postura inicial de absoluta desidentificação, que termina na completa resignação do protagonista à cidade de origem. A viagem sem roteiro nem razão aparente na qual se aventura o narrador, entre excitado e apreensivo, mas nem por isso menos disposto a ultrapassar indefinidamente todas as fronteiras que encontra pelo caminho - barreiras que insistentemente marcam e acentuam diferenças regionais incorrigíveis, como por exemplo entre os estados do sul e do norte, entre o interior e a capital, o meio rural e urbano - vê-se limitada por escolhas intuitivas mas nada aleatórias. Entre roteiros irrecusáveis, caminhos imprevisos e direções incontornáveis, o personagem acaba sendo conduzido à morte e à não menos inevitável cidade natal, único lugar familiar e definitivo nessa jornada. Essa trajetória ambigualmente percorrida pelo narrador-ator, corresponde à mesma ambivalência do autor em relação às peregrinações épicas e fenomenológicas, modelos narrativos que são incorporados com hesitação e também abandonados depois de exauridas as suas trilhas espaço-temporais . Abandono que prenuncia a retomada das narrativas de aprendizado, gênero que vai reaparecer estilizado na novela **O Quietos Animal da Esquina**, depois de incorporado parodicamente no romance **A Fúria do Corpo** (14).

O ceticismo que caracteriza o primeiro livro, no qual se consuma o assassinato de um personagem-memorialista, ficando apenas sugerida a morte de um narrador voltado para a própria escrita, relativiza-se na segunda novela, cujo narrador

sobrexiste à partida do personagem e à morte do pai, mas na perspectiva desgarrada de uma visão nem pós nem pré-moderna, que se mantém deslocada na cegueira míope do seu olhar. Essa negatividade, quase total na primeira novela e apenas parcial na segunda narrativa, reaparece no último livro da trilogia na forma de uma síntese que reúne o sentido de deslocamento e a necessidade de engajamento mediante a abordagem simultânea da morte e do retorno à casa, termos que a um só tempo resumem um máximo estado de desorientação e de localização, constituindo um final dialético negativo e inconclusivo para a trilogia, já que não há transcendência e as contradições se afirmam em sua dupla e tensa coexistência .

Bandoleiros, Rastros do Verão e Hotel Atlântico compõem entre si e sucessivamente uma trilogia do anti-retorno fundada na progressiva desmontagem do motivo da volta à casa, configurando narrativas onde se vislumbra um processo tripartido e decrescente que evolui do complexo ao mais simples, tanto em termos das possibilidades inerentes ao tema, como no que diz respeito à composição do enredo, do espaço e dos personagens.

Bandoleiros aborda a duplicidade intrínseca ao tema, tratando da questão de uma partida e de uma volta igualmente mal-sucedidas. Este primeiro livro da trilogia retrata a conturbada situação daquele que parte e vive irremediavelmente como estrangeiro numa pátria apenas imaginariamente conhecida. O estranhamento vivido em país estrangeiro não se dissipa com o retorno à terra natal, onde aquele que volta descobre já não mais pertencer de todo ao seu lugar de origem, reconhecendo-se como estranho forasteiro na sua própria cidade de infância.

Avançando na proposição firmada em **Bandoleiros**, **Rastros do Verão** constitui uma narrativa onde se opera uma desconstrução do motivo da volta, já que se trata de um simulado retorno no tempo e no espaço. Este segundo livro da trilogia espelha, portanto, um retorno duplamente falso. Tanto porque o alegado pretexto de reencontrar o velho pai não passa de uma auto-ilusão do protagonista - sendo também um blefe mentiroso contra o leitor - como porque a chegada à cidade de origem não implica na reintegração ao espaço de nenhuma casa de infância, sendo antes um canhestro retorno no tempo.

Hotel Atlântico progride na dissolução do motivo do retorno apresentando uma viagem sem itinerário prévio por rotas desconhecidas. Paradoxalmente, essa viagem sem rumo leva justamente ao caminho de volta à casa, lugar que sintetiza, na sua duplicidade imanente, a origem e o fim de todos os percursos, ponto que reúne os termos do nascimento e da morte, espaço de convergência dos movimentos fundamentais de partida e chegada.

Essa trilogia constitui, como se verá, um processo de reflexão dialógico e auto-crítico do autor sobre sua própria produção no momento mesmo de fazer-se. Tal qual um devaneio peripatético, meditativo e itinerante, onde o pensar é simultâneo ao caminhar, o autor explora ficcionalmente os descaminhos da sua própria escrita, à medida em que tece considerações sobre o tema da volta à casa em elaboradas versões de anti-retornos.

O tempo da história

Observando-se o tratamento particular dado ao tema do retorno em cada livro, nota-se que a estrutura do enredo e a temporalidade narrativa variam sensivelmente no trânsito de uma obra a outra.

Bandoleiros apresenta uma trama bem desenvolvida e definida no espaço-tempo, muito embora o relato se faça de forma fragmentada, em sequências cronologicamente desordenadas. Iniciada com um relato enfático no presente do indicativo, a narrativa logo se conforma ao pretérito imperfeito da narração, vez por outra rompido pelo recurso à apresentação instântanea dos acontecimentos. A novela, como um todo, resulta desse conflito entre o presente atual e o passado recente do narrador-protagonista, um personagem-escritor.

Na parte inicial da novela concentram-se resumidas, salvo algumas lembranças remotas, as experiências atuais do protagonista : a volta à Porto Alegre, sua cidade de origem, o reencontro com o amigo João, também escritor, o precário restamento da ligação com Ada, sua mulher, a publicação do seu último livro, um completo fracasso de público embora destaque de crítica e o reconhecimento de velhos comparsas no jovem poeta e no saxofonista cego, criaturas artísticas marcadas pelo completo alheamento do mundo, das horas e dos dias, seja pela sua vocação ao jejum absoluto seja por sua dedicação a improvisações infinitas .

Na sequência desse resumo preliminar, pontuado por um abatimento desconsolado, delinea-se imediatamente a situação que leva à conclusão da narrativa. O movimento rumo à Vianão, de encontro ao quase esquecido amigo americano, interrompe-se quando o protagonista subitamente reconhece neste personagem um adversário implacável. O adiamento do desenlace constitui todo um período marcado por digressões que recuperam o passado em várias etapas desconectadas, dispostas em torno do desfecho final, este último situado bem no meio do livro, como que para aplacar o fluxo descontrolado da memória e reverter as expectativas habituais pelo clímax narrativo.

No seu primeiro movimento retrospectivo, o narrador recupera em detalhes o período vivido na Universidade de Boston nos EUA, junto com Ada e suas amigas Alycia, mexicana, e Mary, queniana, todas adeptas incontestes da Minimal Society, uma comunidade alternativa cientificamente planejada, nos velhos moldes das utopias clássicas e, como tais, destinada a uma sobreexistência puramente teórica, devido à sua inviabilidade prática para inscrever-se na realidade concreta. Num segundo momento evocativo, o protagonista relembra sua volta ao Brasil, a dolorosa perda do amigo escritor, a inesperada volta de Ada à Porto Alegre, a difícil retomada da relação com sua mulher, e a incerteza reinante durante toda a fase de produção do seu livro.

Intercalado entre essas lembranças, irrompe o desfecho da situação armada no início da novela, final que se conclui com o assassinato do amigo americano e a simulação do suicídio do próprio personagem-escritor. Diante da morte, apenas simulada, o narrador mantém a continuidade da narrativa recordando seu primeiro encontro com o americano Steve e sua mulher Jill, ainda

nos EUA, o breve período passado junto aos dois numa casa de campo nos arredores de Boston e sua chegada definitiva ao Brasil. Volta recepcionada pelo amigo João, figura que inicia e fecha essa narrativa circular. Circularidade aparente, pois a narrativa se mostra movida por uma clara consciência do tempo como fluxo linear e progressivo. Tempo impossível para um sujeito que não tem mais lugar para onde ir, ficar ou voltar, fluxo que fatalmente deixa à margem ou conduz a becos-sem-saída todo aquele que escapa à sua correnteza.

Em sua estrutura fragmentária e caótica, **Bandoleiros** não consegue romper com o sentido imperioso do tempo enquanto fluxo, pois, apesar da distorção temporal, os fatos são passíveis de serem reconstituídos em sua ordem cronológica original. Enquanto **Bandoleiros** luta em vão para deter a marcha inevitável do tempo, construindo-se como uma narrativa que desrespeita a sucessão natural dos eventos, **Rastros do Verão** apresenta uma narrativa com diretriz bem precisa, embora deixe-se evoluir ao sabor de acontecimentos aparentemente aleatórios, que vão saindo uns dos outros e escapam à lógica do motivo original. Ainda que siga uma ordem sucessiva, a novela desenrola-se em função de eventos casuais e descontínuos, o que não deixa de representar uma outra forma de resistência à linearidade avassaladora do tempo.

Em termos de enredo, **Rastros do Verão** configura uma narrativa bem menos pretenciosa que a novela anterior, embora termine igualmente sujeita ao galope contínuo ditado pelo tempo presente. Ambientada em Porto Alegre, cidade de origem do protagonista, a história inicia-se em plena terça-feira gorda de Carnaval - período que concentra toda a primeira parte da novela - e avança pela quarta-feira de cinzas - dia em que se desenrolam a

segunda e a terceira sequências da narrativa.

A primeira parte, onde o narrador relata sua chegada a Porto Alegre e seu encontro com um jovem às vésperas de ingressar na marinha mercante, antes de configurar um efetivo retorno no espaço, constitui uma inversão em relação ao tempo ritualístico dos calendários e suas lembranças destituídas transcendência, além de configurar um desvio da temporalidade vazia e homogênea dos relógios, onde os acontecimentos se acomodam de forma mecânica e indiferente. Inversão porque essa volta implica na resolução urgente de uma história bem definida, o que, além de reverter o clima de desordem coletiva instaurada provisoriamente pelo Carnaval, também contraria as convicções pessoais do narrador, um personagem andarilho. Desvio na medida em que esse encontro meramente casual com o garoto aspira ser um acontecimento pleno de sentido, além de retardar o verdadeiro motivo do retorno do protagonista à Porto Alegre, volta baseada na premissa de uma derradeira aproximação do pai que jaz enfermo no hospital da cidade.

Apesar da aparente casualidade, toda esta primeira parte representa um estágio essencial, uma experiência preambular que de certa forma antecipa o malogrado encontro com a figura paterna. Numa espécie de preparação para esse reencontro, o protagonista deixa-se levar pelo impulso de sentir-se novamente em casa na cidade natal, a pretexto do irrecusável chamado a voltar, feito em nome do pai, modelo de ego ideal, centrado e centralizador. Desejo de reterritorialização que se objetiva na possibilidade do protagonista conduzir a história de um jovem conterrâneo aparentemente indefeso, mas que logo se dissolve diante da determinação do garoto em partir para o Rio de Janeiro.

A segunda parte da novela se desenvolve como uma capitulação da tentativa de enraizamento e da conduta paternalista adotada pelo narrador. Apesar de sujeitar-se a ser conduzido pelo personagem, admitindo para si mesmo sua propensão natural à divagação, sua incapacidade crônica para perseguir ou definir um rumo, dar continuidade, guardar ou reconstituir na memória a sua própria história ou de outros, o narrador logo abandona o garoto, movido a resolver o que viera fazer em Porto Alegre. A terceira parte da narrativa reproduz de certa forma os mesmos movimentos realizados pelo protagonista no início da novela, sendo que a determinação de cumprir a missão de encontrar o pai também redundando no fracassado encontro com uma figura desaparecida e para sempre perdida.

No espelhamento narcísico e irreflexo desta narrativa, o protagonista ao mesmo tempo revê e não vê a si, ontem, no jovem às vésperas de deixar para sempre sua cidade natal, ao mesmo tempo em que o garoto vislumbra seu porvir, sem de fato reconhecer seu futuro eu, encarnado na figura do narrador, um velho, cansado e desiludido caminhante sem destino. A ausência de verdadeiro diálogo intersubjetivo nessa confrontação temporal, totalmente cindida e mediatizada por interpostas pessoas, resulta na reafirmação da atualidade dos personagens, que prosseguem, cada um por si, o mesmo destino que seguiam antes desse encontro fortuito. Encontro incapaz de despertar qualquer transformação subjetiva, deixando imprimidos nada mais que os rastros de um retorno fugidio e incompleto.

Nessas histórias paralelas de frustrados encontros e desencontros, o protagonista tanto vive a situação de uma paternidade responsável, na vã procura por um filho orgulhosamente órfico, como experimenta a condição de ser um filho pródigo, em busca inútil por um pai para sempre perdido. Em ambos os casos o protagonista acaba por negar a necessidade da figura paterna, rejeitando com isso todas as orientações e os valores que ela encerra.

Essa desidentificação do narrador-protagonista de **Rastros do Verão** com os protótipos do filho e do pai - figuras arquetípicas e paradigmáticas que, afinal, incorporam um sentido oposto de direção e movimento no tempo, representando a confiança ingênua no progresso futuro e a crença ilusória num passado irrecuperável - leva o protagonista a voltar-se para a agoridade imediata e concreta de um presente que não oferece outra perspectiva além de seguir em frente no fluxo descontínuo de uma perambulação sem rumo, aberta unicamente ao devir no espaço.

O enredo de **Hotel Atlântico** segue justamente na trilha dessa conclusão final de **Rastros do Verão**, apresentando a história de um ex-ator em viagem por paragens desconhecidas e sem previsão de pouso ou chegada. A narrativa cede sem restrições ao relato linear de eventos absolutamente casuais, sendo narrada num pretérito perfeitamente acabado que, no entanto, deixa uma impressão de vívida instantaneidade. Seja porque o narrador presentifica certas situações recorrendo ao diálogo direto, seja porque reproduz com nítida precisão as imagens captadas por um olhar atento aos mínimos gestos e movimentos, seja porque apresenta os fatos na sua exata sucessão, sem recorrer à qualquer mirada retrospectiva ou prospectiva.

Essa ausência de digressões, substituída na novela por passagens cifradas, sinais apenas indiciários do que se passou e do que ainda está por vir, além de consistir uma opção técnico-narrativa, contribui para definir o caráter do próprio narrador, personagem sem memória ou ilusões, atado a um presente fechado para as virtuais possibilidades contidas no passado e no futuro.

O livro, dividido em seis partes, apresenta uma estrutura de fácil apreensão, pois segue a forma consecutiva de um relato tradicional com começo, meio e fim. Apesar de bem formada, a história, que também apresenta situações claramente definidas, não é tão prontamente decodificada quanto a estrutura e as imagens que lhe dão forma.

A primeira parte compreende uma introdução bem pouco usual, já que o narrador-protagonista se apresenta diretamente no meio de uma ação da qual participa pelo olhar distanciado e seguro de mero espectador, dando-se a conhecer em seguida pelo que faz, pelo que sente ou pensa em relação a seus próprios atos, mas sempre dentro dos seus limites enquanto personagem. As únicas menções à sua identidade ou história anterior surgem indiretamente, quando ele falseia seu estado civil, simulando sedutoramente ser casado, quando ele cogita se passar por louco ou bandido na tentativa de escapar ao destino da sua viagem e quando ele evoca uma cena onde se vê reduzido a simples desocupado.

Na sua breve estadia num pequeno hotel em Copacabana no Rio de Janeiro, o narrador-protagonista se revela em meio a uma viagem imperiosa sem finalidade aparente, embora o sentido dessa trajetória já seja entrevisto na abertura da novela,

transparecendo insistentemente em cada uma das etapas intermediárias, até esclarecer-se totalmente no final da obra. Ao iniciar o livro descrevendo justamente uma cena de morte, termo que põe fim a qualquer história real ou fictícia, o narrador-protagonista inconscientemente apreende e sutilmente alude ao sentido dessa viagem como um percurso para a morte. O final da novela reitera esse sentido, já que o livro conclui com uma cena de morte onde, no entanto, notam-se diferenças fundamentais em relação à cena da abertura. Isso porque o narrador-protagonista enfrenta a morte não mais do seu precário distanciamento como espectador, mas na ambivalente situação de ser agente e paciente, um participante passivo e humildemente consciente da sua mortal humanidade .

A sonora gargalhada desferida pelo narrador diante da morte no início do livro, antes de representar o escárnio desmedido de um ser onipotente, expressa a insegurança de um ser alforriado, livre para percorrer as inúmeras rotas que se abrem à sua disposição, ao mesmo tempo em que vagamente sente que toda escolha implica em inevitável redução das possibilidades, sendo que toda opção por um caminho pressupõe um mínimo sentido de direção, e que toda caminhada se faz no tempo restrito e finito de uma vida.

Na segunda sequência, o narrador explicita essa sua oscilação subjetiva, entre excitada e apreensiva em relação à viagem, antes de resolver seguir em frente, justamente rumo a Florianópolis. Direção que particularmente lhe interessa devido ao tema latente no espaço insular desse território, em detrimento de tantos outros itinerários virtualmente contidos na extensão geográfica de um mapa do Brasil simplesmente abandonado ao léu.

No contato inevitável com a arqueóloga americana que viaja com ele no ônibus para Florianópolis, o narrador se aprofunda na definição de sua própria identidade revelando-se um ator familiarizado com a intimidade alheia, mais precisamente um ex-ator desempregado vivendo da venda de um carro e, afinal, simplesmente um homem avulso, cansado de cuidar de si mesmo.

Na chegada à Florianópolis, a morte inesperada dessa companheira de viagem leva ao impulso inexplicado de partir para Porto Alegre, cidade natal para onde de fato o personagem acaba se irigindo quando seu percurso e ele mesmo chegam juntos a seu término. Esse desejo incontido de voltar à casa, na verdade um prenúncio subconsciente da aproximação do fim, logo se dissipa no encontro de outra saída desviante em relação à morte, que mais uma vez se impõe afrontosamente ao personagem.

Na terceira parte, o narrador se deixa conduzir por estranhos mal conhecidos que lhe oferecem um itinerário completo de viagem em direção ao oeste catarinense, rumo aleatório que se revelará determinante. A solicitude generosa da condução logo evolui para uma abrupta violência dos personagens em relação ao protagonista. Desprevenidamente tornado cúmplice de um crime hediondo, o narrador se vê forçado a escapar do extermínio numa sequência de perseguição e fuga que reproduz com exatidão as ações ensaiadas de um filme de aventura policial. Essa reviravolta imprevisível, onde os personagens se apresentam uns para revelar seu avesso, lembra o mesmo recurso à simulação empregado pela americana morta, já que também ela falseia a identidade e o motivo real da sua viagem, fingindo demonstrar um afetuoso apego à vida que seu suicídio absolutamente contesta.

Na parte seguinte, depois de vagar perdido por dois dias em fuga, o narrador volta a ser conduzido por outro personagem. Antes de dar continuidade e novo impulso à viagem, ele se vê levado a parar em Viçoso, um pequeno povoado na divisa com o Rio Grande do Sul, lugar estrategicamente fronteiriço que se erige como convite a ficar ainda que não passe de recanto provisório. O pouso na casa paroquial dessa recôndita província, se de início desperta o desejo de um repouso paradisíaco em lugar santo e imaculado, logo se reverte em situação oposta, já que o narrador não consegue experimentar uma vivência realmente inédita e original. Incapaz de desvencilhar-se da sua condição de ator burlesco e charlatão, o narrador se vê profundamente incomodado ao representar o papel de um falso confessor diante do vigia Antonio, na sua premente necessidade de obter absolvição para uma vida dilacerada pela miséria e pelo pecado.

Longe de aceder a uma divina comunhão espiritual, a empregada Marisa também induz o narrador a experimentar, no plano oposto da materialidade terrestre, o gozo profano de uma sublime efusão erótica. Ao pretender caminhar confortavelmente seguro, irreconhecível e inacessível no seu traje emprestado - uma velha batina de padre - o protagonista ainda enfrenta o encontro bastante perturbador com uma velha agonizante, a quem se vê obrigado a conceder extrema-unção, fato que o leva a retomar seu verdadeiro papel, encarar a viagem e a própria morte.

Assim como o protagonista se defronta com os aspectos mais obscuros da vida durante a aparente limpidez de um dia enalorado de verão, o temporal que lentamente se forma no cruzamento da fronteira de Santa Catarina, seguido pela tempestade, pelo frio de inverno e pela noite lamençante,

constituem um presságio para a acidentada chegada do narrador à cidade de Arraiol, já no estado do Rio Grande do Sul, sua terra de origem .

O tiro desfechado por engano atinge certamente a base estrutural do protagonista como ser viajante, obrigando-o a permanecer imobilizado enquanto se recupera da amputação de uma perna. Essa morte, apenas parcial, obriga o protagonista a estabelecer laços novamente bastante desconfortáveis, seja por não conseguir evitar ser reconhecido como galã de novela e permanecer reduzido à uma imagem e função renegadas, seja por acabar servindo como trunfo político para seu cirurgião - em plena campanha de candidato a primeiro prefeito do recente município -, seja pela incapacidade de corresponder ao desesperado apelo erótico-amoroso da filha do médico.

O único contato que efetivamente vinga é justamente com o enfermeiro Sebastião, também ele um homem que aspira partir . O plano de fuga, diariamente alimentado pelos personagens, coloca-se em prática assim que a alta médica do protagonista coincide com a demissão do enfermeiro. Fuga que leva à última parte da novela, onde se encerra também a derradeira etapa dessa viagem.

Enquanto o narrador permanece na condição de um paciente em convalescença, incapaz de decidir seu próprio rumo ou caminhar por si mesmo, Sebastião assume o papel ativo de um condutor responsável por dar direcionamento à viagem. A decisão do enfermeiro seguir para Porto Alegre, a pretexto de rever a avó e a cidade das férias de infância, resulta em novo reencontro com a morte, que dessa vez não deixa entrever nenhum sinal de vida sob ruínas .

A tentativa do protagonista de aplacar o desconsolo de Sebastião propondo o alento de uma paisagem desconhecida, o mar da praia de Pinhal, por ele frequentado quando guri, culmina na fatal investida da morte. Morte que sobrevém abrupta mas não de todo inesperada. Pois, no movimento de retorno à Porto Alegre - sua cidade natal- e mais adentro ainda, na volta à Pinhal - sua província de infância - o protagonista lentamente coloca-se à vontade na ausência esvaziada do sentido de falta ou saudade deixada pelos seus mortos e velhos conhecidos, chegando mesmo a sentir-se confortavelmente em casa diante de um passado enterrado e para sempre perdido.

A consciência do tempo como fluxo contínuo e progressivo, forçosamente adquirida ao longo de uma viagem pautada não tanto por eventos singulares, únicos e irrepetíveis, mas por ações dissimuladas, ensaiadas e repetitivas, culmina no agudo reconhecimento da efêmera fragilidade de uma existência ilusoriamente fundada no esquecimento e na suspensão histórica do ser, no ser sem raízes ou fundamento, entregue ao devir imediato e espontâneo enquanto ser-aí, em presença-para-si-mesmo. No salto para o abismo da mortalidade, a morte representa a condição máxima do desgaste inerente ao próprio existir no tempo, gesto último inevitável, o único capaz de totalizar uma existência, além de ser o único ato genuinamente autêntico, inédito e irrepetível em sua singularidade.

Mais do que uma fatalidade atroz, a encenação dessa chegada derradeira em **Hotel Atlântico**, justamente no alvorecer de um primeiro dia do mundo, simultânea ao alumbramento diante de uma paisagem inteiramente nova, vem sugerir que a morte, experimentada e internalizada como uma condição inextricável do

próprio existir ao longo do tempo e dos espaços percorridos, pode se tornar o fundamento de um começo totalmente outro.

Concluindo esta descrição resumida de *Bandoleiros*, *Rastros do Verão* e *Hotel Atlântico*, vê-se que a estrutura narrativa do enredo evolui de uma forma mais fragmentada para uma absoluta linearidade cronológica na passagem de uma obra a outra. Evolução acompanhada de uma aguda consciência sobre a finitude e a efemeridade do ser diante do tempo, finalmente admitido no seu fluxo implacável, contínuo e sucessivo.

Nessa trilogia observa-se, pois, o abandono da memória e da duração interior em favor do esquecimento e da temporalidade vazia e homogênea ditada pela marcha automática dos relógios. Ressaltam-se ainda o progressivo distanciamento do narrador onisciente em direção às perspectivas narrativas do migrante, do exilado e do estrangeiro; do ser órfico, deserdado e avulso; do viajante, do flâneur e do peregrino. Além disso, nota-se a crescente preponderância da descrição em detrimento da narração, a gradativa sobreposição do plano da percepção sensível e visível em relação ao plano do saber, o progressivo predomínio das impressões e vivências imediatas em preterição das experiências autênticas e atentamente vividas, observadas e acumuladas.

Essa simplificação empobrecedora atesta justamente o mérito da produção de João Gilberto Noll. Menor e talvez menos bela, porém mais problemática em relação às grandes narrativas clássicas e modernas, a ficção do autor retira da contemporaneidade, na qual está mergulhada, o seu próprio valor.

Antes de afirmar-se pela utilidade, pela perenidade e pela abrangência da sua sabedoria, dos seus conselhos ou da sua visão de mundo, a literatura de Noll se impõe sendo uma obra em progresso, por se fazer e desfazer enquanto se pensa, cria e desconstrói, em constante diálogo auto-crítico consigo própria, na condição mesma de ser dentro do seu tempo, tão precária, móvel e relativa quanto a condição de ser de todos e qualquer um de seus humanos leitores.

Espaço e corpo em movimento

Quanto ao espaço, observa-se que a progressiva rarefação do enredo é acompanhada de uma gradativa redução dos ambientes onde as narrativas se desenrolam. Mais do que uma perfeita adequação entre espaço e história, ressaltam-se nestas passagens de um cenário a outro, a persistência de uma oposição espacial básica, que remete às contradições próprias do sistema capitalista e que determina o caráter global da sociedade contemporânea, manifestando-se de várias outras formas em diversos setores da vida humana.

Bandoleiros focaliza essa contradição estrutural do capitalismo na forma ampliada de uma oposição territorial determinante entre países do primeiro e do terceiro mundo, reproduzindo essa persistente antinomia centro-periferia nas andanças dos seus personagens pelo Brasil e pelos Estados Unidos. *Rastros do Verão* apresenta, nos movimentos contrários de chegada e de partida da terra de origem, essa mesma dualidade estrutural, aí representada no par cosmopolitismo/provincianismo, cidade forânea/terra natal, variante derivada e reduzida da divisão geopolítica mundial. *Hotel Atlântico* repassa essa mesma idéia de duplicidade na forma das oposições entre os estados brasileiros do sul e do norte, entre as províncias ruralistas do interior e as capitais industrializadas, fronteiras insistentemente demarcadas e transpostas pelo seu narrador em viagem.

Apesar da clareza desta exposição esquemática, essas polaridades geográficas não aparecem com a mesma nitidez no âmbito da narrativa. Pois, a ficção de João Gilberto Noll, em vez de acentuar essas oposições estruturais indissolúveis, tende

a esmaecer os seus contornos, quase como se essas pressões já estivessem de tal modo internalizadas que não restasse outra solução senão tolerá-las, antes de almejar, talvez, transcendê-las.

A retração espacial é ainda acompanhada de uma minimização dos conflitos devido à regressiva figuração dos personagens, que diminuem em número, em definição e profundidade psicológica ocasionando, além de um despovoamento, uma simplificação da intriga que leva os protagonistas a mergulharem na solidão e na apatia. Vale dizer que os protagonistas também sofrem em si mesmo esse esvaziamento, já que na passagem de personagem-escritor para narrador-caminhante, e daí a personagem-ator(autor), a caracterização evolui do real mais concreto ao puro abstrato, passando por uma figuração móvel, informe e moldável. De modo mais ou menos explícito, o fato dos protagonistas todos desempenharem um papel literário determina o caráter metaficcional dessa trilogia onde as narrativas exibem seus próprios procedimentos, os problemas, as opções e soluções técnicas encontradas no momento mesmo da feitura. Auto-exposição que, no entanto, não se volta alienadamente para o próprio umbigo, recaindo na mera auto-absorção técnica. Pois, no caso de João Gilberto Noll, a reflexão sobre os próprios meios de composição envolve sempre pelo menos um duplo diálogo: com o mundo histórico real, cujas duplicidades estruturais aparecem criticamente incorporadas no processo de produção do texto, enquanto forma ou conteúdo, e com a série literária anterior e contemporânea, onde a paisagem técnica ou já se encontra elaborada ou em vias de apropriação, enformada em recursos estilísticos e gêneros narrativos propriamente literários.

Esse diálogo bastante particular com a atualidade histórica aparece teatralizado no âmbito da própria ficção pelos protagonistas, cada um dentro do espaço próprio da sua problemática. O forte sentimento de dualidade e deslocamento físico no espaço, que no limite corresponde à ambivalente e periférica situação do escritor, da literatura brasileira e do próprio país no contexto internacional, estende-se à vida mental, na medida em que os protagonista se vêem constantemente às voltas com uma duplicidade de questões em termos estéticos e ideológicos.

Isso fica evidente em *Bandoleiros*, onde o personagem-escritor questiona duas posições ideológicas distintas, seja aquela defendida pelo grupo de mulheres empenhadas em construir uma comunidade alternativa minimal, seja aquela defendida pelo amigo escritor João, fiel aos princípios de uma visão totalizante e unificadora. Talvez atento ao fato de que as soluções alternativas surgem paradoxalmente de dentro das próprias sociedades mais avançadas, ditas pós-indústrias - o que, aliás, só faz demonstrar a capacidade de sobrevivência do capitalismo mediante a reabsorção neutralizante das reações críticas ao seu sistema - o protagonista contesta as reações de resistência à internacionalização do capital, entusiasticamente acatadas pelas minorias raciais e sexuais do Terceiro Mundo, com um tom de ironia cada vez mais sarcástico e melancólico :

*"Ada começou a cavar sua bolsa para a Boston University ao se apaixonar perdidamente por um livro chamado Minimal Society. É que lá havia um bom curso de Ph.D. sobre o assunto. De que assunto se trata?
É melhor que eu deixe Ada falar. Porque hoje, simplesmente, eu não saberia dizer uma única linha sobre o assunto. Se é que há algum assunto em pauta na Minimal Society. Mas o fato é que muito se falou sobre isso, e Ada literalmente transpirava toda ao conclamar que encarássemos a era da Minimal Society.*

Um núcleo comunitário mínimo, onde só circulassem suas próprias mercadorias, completamente vedado às injunções do comércio exterior. Quando eu perguntava sobre as possibilidades aí do chamado intercâmbio cultural, Ada me respondia que a Sociedade Minimal congrega todas as potências do Homem, e portanto ela mesma se encarregaria de edificar seus próprios monumentos.[...]

Uma vez ingresso na Minimal, o indivíduo entraria num processo gradual de recolhimento. A tarefa era de reconstruir o Universo no espaço de sua Minimal. Ali o derradeiro refúgio contra os espectros do Mundo Exterior. A Minimal auto-suficiente: pródiga fornecedora das necessidades humanas de cada um. E o indivíduo poderia então morrer em paz: sem rancor, servidão ou cobiça.[...]

Ada dizia que a morte deixará de ser um problema. Pois que as doutrinas post-mortem das Sociedades Minimais seriam tecidas por seus maiores poetas.[...]

Os poetas das Sociedades Minimais viverão gozosamente trancafiados em escuras celas privativas: álcool, alucinógenos, mulheres, tudo. Só tem que permanecerão trancafiados para sempre na trevosa mas celeste cela. Não suportariam a luz do sol, eles que tecem o grande painel da Morte. Ada deplora a influência dos "mass media". Diz que na Sociedade Minimal o poeta não será mais bombardeado pela Informação. O poeta será o selvagem da masmorra." (p.44-46)

"Sinto-me um intruso, um ferro-velho no meio da sala. A Sociedade Minimal em construção e eu ali, sendo olhado por um cachorro e olhando um pequeno ramo de cipreste. As duas comem e bebem e, claro, conversam sobre as últimas descobertas minimais. Tenho vontade de perguntar se já foi instalada alguma minimal por aí. Elas ririam de minha estupidez. Você ainda não entendeu que vivemos a fase de construção do Projeto? Você ainda não entendeu que as Minimais não serão feitas pelos tontos, e que portanto é preciso sempre mais e mais preparo, mais estudo?"(57)

"Pergunto se há muitos adeptos das Minimais no Quênia. Ah - ela responde -, o Quênia inteiro já é uma Sociedade Minimal, só que ele mesmo não sabe. Isso está previsto como o primeiro momento da Minimal no mundo: os povos começam a viver a Minimal sem sentir. Não há necessidade de que saibam em que atmosfera histórica se encontram. Para isso existem os Planejadores. O importante é que já estejam vivendo minimalmente, nesse curso inelutável.

O que é o pensamento coletivo? pergunta Mary. E responde: uma grande e enorme balela. Então para que insistir? Já pensou se todos pensassem sobre tudo ao mesmo tempo e o tempo inteiro? Pois é, uma catástrofe. E as Minimais estão sendo construídas para o usufruto, isso é que é direito e certo. Porque o novo humanismo perdeu a máscara ingênua. Ou ela lhe foi arrancada pelos últimos vendavais do mundo. Então o novo humanismo faz o que tem de ser feito. Se o Quênia já está vivendo a experiência minimal, mesmo que poucos saibam, o que deverá ser feito? Ora, incrementar a experiência minimal no Quênia. Sempre e mais. Não há mais tempo para chorarmos mortos e esquecidos. O nosso compromisso é com o novo homem minimal." (p.63)

Do mesmo modo como ironiza a importação de modelos de atuação pós-modernos, o narrador questiona ceticamente a sobrevivência das idéias socialistas totalizantes, ainda arraigadas nos países periféricos, porém incapazes de obter repercussão ou sucesso na tentativa de destrinchar a complexa rede de relações intermundiais e instaurar uma outra forma de unificação global.

Mais do que um caso de desenquadramento ideológico, trata-se também de uma discussão estética sobre diferentes modelos e conteúdos de escrita utópica, onde afinal se objetivam formalmente as idéias e idealizações. Discussão essa empreendida pelo narrador-escritor, personagem que é nitidamente um duplo atual do próprio autor, tal como se evidencia nos paralelos semânticos traçados entre o livro do protagonista - intitulado **Sol Macabro** - e a própria novela **Bandoleiros**.

O distanciamento irônico do narrador em relação ao planejamento racional de uma comunidade minimal, voltado para a definição de questões menores, concretas e específicas, bem como seu ceticismo diante das preocupações infra-estuturais, abstratas e generalizantes, determinadas por uma visão que aspira à totalidade unificadora, expressa uma rejeição explícita do autor, seja quanto ao incipiente modelo de socialismo utópico forjado pelas teorias pós-modernas, seja quanto ao caráter sistemático das modernas utopias socialistas formuladas pelos textos doutrinários clássicos.

Contudo, essa desidentificação com os modelos modernos e pós-modernos não implica na rejeição total da escrita utópica. Pois uma nova forma estética de utopia se faz ver e desejar nesse

vazio, podendo ser sutilmente entrevista no confronto do narrador com seu amigo João. Confronto essencialmente subjetivo, já que este último é também um personagem-escritor, claramente um sócia virtual do próprio autor. Desdobramento evidente não só pela coincidência com o nome de Noll, mas também porque o último livro do personagem João conta uma história de amor na miséria, que remete justamente ao romance *A Fúria do Corpo* :

"João está na minha frente. Falo das Sociedades Minimais. Ele quer saber qual será o plano de distribuição de riquezas. A situação dos velhos. E como as Minimais encarnam a questão do Terceiro Mundo. Respondo que não houve tempo para as três me exporem tudo. Ah - lembra João -, e as relações de trabalho, ou melhor, de produção... Repito a João que não houve tempo para as três me exporem tudo. João se impacienta. Reclama do modelo americano das Ciências Humanas.

Diz que o problema é a perda do pensamento totalizante. Pergunto a João o que é o pensamento totalizante. Sinto João se impacientar além da conta. A bunda na ponta da cadeira, morde a base do indicador como se quisesse arrancar o dedo. Começa a parecer as três mulheres de Boston. Digo a João que ele se acalme um pouco, está muito quente, faz mal.

João abre a mão contra a lâmpada e diz que o pensamento totalizante é aquele que aspira à totalidade das instâncias humanas. Pergunto qual a garantia de se ter aspirado a mais instâncias do que o pensamento A ou B ou C. João responde que eu ando bebendo muito, que eu vá dormir que faz bem a um escritor desiludido.

João é um escritor guerreiro. Acabou de lançar um romance esperançoso. Uma história de amor na penúria. Em nossos encontros bebíamos muita cerveja. Quando eu falava dos meus livros João respondia : tudo bem, mas por que esse talento todo empregado numa amargura corrosiva? Essa é a única moral possível lá nas sociedades industrializadas. E argumentava mais: olha, o eixo do novo homem vai se dar é por aqui mesmo.

Eu disse que ele tinha um minimalzinho dentro dele: ficava a explorar visões de grandezas futuras, enquanto isto aqui em volta teimava eternamente em desmentí-las. De que lado está o erro, João? Ele respondeu que viradas meio apocalípticas como a nossa turvavam qualquer horizonte. Mas que precisávamos manter a serenidade histórica. Cabeça fria. João disse me apertando o braço. Sim, João, tá certo, mantereí minha serenidade. É sempre bom ouvir de novo que no bojo das crises, nasce o quê, João? Fobre João, estava com o ar tão abatido quanto o de um "boxeur" estatelado no fim do último "round". " (p.76-77)

Nesse indisfarçável diálogo consigo mesmo, mediatizado pelas interpostas pessoas do narrador e do personagem, o autor reconsidera sua pretensão de simular uma utopia tal como em *A*

Fúria do Corpo, simulacro basicamente movido pela crença nos ideais de uma sociedade universal e unificada, sem classes ou particularidades. Ao renegar a formulação utópica contida no livro anterior, o narrador-escritor-autor implicitamente acena para uma escrita utópica de forma e conteúdo mais incerto e depurado, menos positivo e evidente, modelo que de certo modo já se inscreve em **Bandoleiros** e nos dois outros livros que compõem a trilogia, onde se reconhece uma forma estética e utópica declaradamente negativas .

Em **Rastros do Verão** o debate de idéias não se dá tanto em torno da forma e do conteúdo de uma nova escrita utópica, como no sentido de uma nova perspectiva narrativa capaz de responder à crise do narrador contemporâneo. Nesse segundo livro da trilogia, evidencia-se a indefinição do autor diante de duas posturas narrativas distintas, que também implicam em modos e condições de existências diversas, essencialmente determinadas pelas contingências do mundo histórico onde se manifestam e do qual são expressivas.

Trata-se, por um lado, da perspectiva de um narrador clássico, definido pelo caráter dialógico, bilateral, reflexo e recíproco do seu olhar, pela faculdade de ver a si mesmo, ver os outros e ser visto por eles, pelo caráter ubíquo e dobradiço da sua figura, passível de ser agente-paciente de si mesmo e ser capaz de contar suas próprias experiências num mundo onde o percurso de uma existência e a história de uma vida ainda não perderam a dimensão da sua utilidade prática como conselho ou sabedoria, nem a função básica de estabelecer uma oportunidade de comunicação ou troca de informações intersubjetivas.

Do lado oposto, trata-se da perspectiva de um narrador pós-moderno, caracterizado pelo olhar monológico, unilateral, irreflexo, abstraído, exterior e alheio, típico de um repórter, voyeur ou espectador, na sua vicária condição de ser em uma sociedade espetacularizada onde a faculdade de intercambiar vivências autênticas vem se reduzindo progressivamente com a vertiginosa mediatização das experiências (15).

O conflito entre essas duas posturas narrativas transparece especialmente na segunda e terceira partes da novela. A segunda sequência da narrativa representa justamente o recuo do protagonista a sua sina de caminhante e sua resignada transformação de sujeito condutor a sujeito conduzido. Embora se reconheça incapaz de direcionar a conduta alheia, o protagonista não se rende totalmente à passiva imobilidade de um mero espectador. A princípio cúmplice e interessada, a inserção do narrador-protagonista no universo do personagem logo passa a comportar uma crítica ao mundo cifrado pelos códigos visuais, sonoros e imagéticos, próprios de uma geração modulada subjetivamente pela frequência das rádios FMs; juventude letrada exclusivamente nos almanaques em quadrinhos, avessa ao mundo literário e à cultura humanista clássica:

"Olhei a porta fechada e me perguntei se eu não estava em minha casa, na minha própria cama. Quem sabe tudo aquilo que eu tinha vivido até ali não se tratava de um sonho? Eu abriria a porta e tomaria o café olhando a manhã. Em minha própria casa. Quem sabe eu ouviria os Beatles, e tudo seguisse dali."(p.54)

*"Como eu não tinha fechado a porta do banheiro, eu ouvia muito bem a locutora comentando passagens da vida de Janis Joplin. Depois me virei e vi no chão o Flash Gordon. Voltei a me sentar no vaso e peguei a revista, Abri na última página e tentei ler os quadrinhos do fim para a frente.[...]
De repente cansei da leitura, e joguei a revista com fúria contra a parede. Esse rasgo de histeria me relaxou, comecei a me sentir melhor."* (p.57-58)

Ao expressar uma nostalgia pungente pela essência de uma vida contida num instantâneo fotográfico e pelas tantas narrativas ainda por se fazer, o narrador opõe-se ainda aos filhos diletos de uma civilização da imagem, para quem uma foto potencialmente histórica é tão igual a um cartão postal, na artificialidade plana e imóvel da sua superfície :

"O garoto falou que eu ouvisse que música incrível do Legião Urbana. E saltou da cama, e abriu a mala que estava no chão. Pegou a bússola mas não a fitou. Indicou com a outra mão o rádio: a locutora anunciava que agora vinha Grace Jones, pra arrebentar.[...] E pegou da mala ele disse que um cartão postal do porto de Barcelona, e me mostrou. A fotografia não me pareceu a de um postal.[...]

Eu disse que me animava um pouco o fato de ainda existirem histórias por se fazer. Quem tirou esta foto?, perguntei, e ainda mais: que trajeto a fez cair nas minhas mãos?... " (46)

A uma geração habituada ao moto contínuo visual dos games e clips, colonizada por um imaginário fílmico massivo e sub-cultural, bastante diverso do universo cinematográfico evocado em sonho pelo protagonista, o narrador contrapõe sua tendência a viver num campo cego, para fora e para além do fotograma, das sequências fílmicas e do enquadramento estreito da realidade:

"Sonhei que eu estava no Rio, recém-chegado de Porto Alegre, e eu entrava no meu primeiro dia de trabalho numa fábrica.[...]

O sonho começa eu marcando o ponto de entrada, e quando me viro vejo uma mulher entrando, com um lenço na cabeça amarrado na nuca. Nos olhamos ...A mulher está na fila do relógio de ponto e continuamos nos olhando.[...]

O interessante é que tudo isso se passa na Zona Norte do Rio debaixo de um calor africano, mas a imagem dessa mulher é como se fosse cinema italiano - talvez o lenço na cabeça amarrado na nuca lhe dê os ares de uma operária em Turim, talvez um pouco Claudia Cardinale no início da carreira, o certo é que a cena é assim, de um colorido pesado e dramático.[...] " (p.52-53)

Nestas investidas do narrador nota-se claramente sua reação contra as limitações de uma época caracterizada pelo predomínio do olhar, da imagem e do espetáculo em uma sociedade onde as

relações interpessoais são marcadas pela crescente mediatização das experiências. O elo frágil e ambíguo estabelecido entre personagem e narrador, este último em constante oscilação entre a cumplicidade prazerosa e a ironia crítica, entre a adesão benevolente e o distanciamento implicante, rompe-se ao final desta segunda parte, quando o protagonista finalmente resolve partir ao encontro do pai:

"Estou indo, falei. Se a gente não se encontrar mais, o que é provável porque temos muito pouco tempo até a tua viagem, espero que um dia você venha rever os mares do sul, talvez a caminho do Novo Reino da Antártida, para onde você quem sabe leve em seu navio uma enorme carga de faisões de Bagdá. A expressão do garoto parecia a ponto de não acreditar. Estava ali bem perto, a medalha de São Jorge ofegante no peito, todo concentrado em mim como se eu fossa alguém à beira de acabar. Sua mão direita pousou no meu ombro e ele falou que gostava de me conhecer. Levei minha mão até a sua nuca, e a apertei como se faz num gato. Senti que ele respirou mais fundo."(p.65)

Essa volta ao pai, figura sábia e experiente, tão mais exemplar porque agonizante no seu leito de morte, único momento em que a vida se fecha na totalidade acabada de todas as suas experiências, veladamente deixa entrever uma intenção de resgatar liames mais antigos e verdadeiros, restabelcer talvez uma situação mais autêntica de comunicação e intercâmbio. O fracasso dessa missão resulta em total desorientação do protagonista, seja porque descobre que sua volta não implica em qualquer encontro ou história possível, seja porque ele sente-se perseguido e aprisionado pela história do garoto:

"Senti um toque no meu ombro. Olhei para cima . E era o garoto. Ele estava com uma outra camiseta e outra bermuda. Ele disse que não queria embarcar para o Rio sem saber como estava o meu pai. O nome dele não consta, ainda não sei se ele está aqui, falei. Naquele momento me deu a impressão de que o garoto estava escondendo alguma coisa. Que talvez não fosse embora para o Rio. Que havia um plano escondido entre ele e a mulher com quem morava, e que esse plano era para ser detonado dentro das próximas horas.

Essa idéia não me chocou. Se fosse para ser, era aquele o momento. Os sinais me diziam que eu tinha caído numa emboscada. Que não havia pai nenhum ali na Santa Casa. E que o Sr. Tedesco deveria estar rindo sozinho. Talvez o garoto e a mulher entrassem na história para darem a mim algum desfecho necessário." (72-73)

"Eu me senti um pouco tonto, e pensei que eu precisava comer alguma coisa. O garoto voltou e disse que na Santa Casa já não havia meios de encontrar o meu pai. Balancei duas/três vezes a cabeça, para cima e para baixo, concordando.[...]

Então eu disse que precisava comer que ele também deveria estar com fome, porque não me acompanhava, rápido? Ao terminar de dizer senti como se o garoto estivesse esperando exatamente pelas palavras que eu disse. O plano foi perfeitamente traçado, pensei.

E essa conclusão não me abateu. O meu pressentimento era o de que eu tiraria algum proveito de qualquer que fosse o plano. E esse proveito só viria se eu não ficasse a reboque do garoto e da mulher e soubesse precipitar os acontecimentos." (p.74)

Preocupações delirantes e injustificadas porque, assim como o narrador se despede bruscamente do personagem com um ar de superioridade ferida por reconhecer a anacrônica inutilidade do seu percurso de vida e do seu discurso racional de homem maduro e experiente, o personagem também abandona o narrador com uma indiferença tão sem-cerimônia que nem chega a ser desprezo, movido pela ilusão de sua prepotência juvenil, orgulhosamente órfico e auto-suficiente, convicto no caráter épico do destino que tem pela frente. Igualmente fadados ao fracasso, o garoto anseia um futuro grandioso enquanto o narrador retorna a um passado irrecuperável, para sempre desaparecido, morto e enterrado como o próprio pai, figura que simboliza exemplarmente um autêntico narrador clássico.

Antes de prestar-se à configuração de uma tipologia, esta novela chama a atenção para a especificidade do seu narrador, tipo que se caracteriza por sua desidentificação quanto às perspectivas clássicas e pós-modernas, duas posturas paradigmáticas, estanques e auto-excludentes, que se apresentam

como alternativas opostas, mas não como uma solução reconciliadora para a crise do narrador contemporâneo. Este permanece numa situação de ambivalência ou nulidade inconclusiva, tal como o narrador em trânsito desta novela. Imprecisão e trânsito que se revelam bastante positivos, já que este narrador caminhante admite ter "*tudo ainda por fazer*", muito embora seu itinerário permaneça indeterminado e sua partida se veja por ora adiada pelo mergulho e pela perda de si mesmo no corpo de uma mulher, também ela uma figura avulsa e desgarrada.

Em *Hotel Atlântico*, a discussão das questões estéticas e culturais se restringe às formas de representação artísticas, mais especificamente quanto às convenções dramáticas tradicionais, em grande parte banalizadas pelos meios de comunicação de massa no seu aspecto mais teatral, artificial, ensaiado e repetitivo, em franca oposição ao caráter fenomênico-performático, desprezencioso, espontâneo, casual e muitas vezes anti-ficcional das narrativas pós-modernas.(16)

Diferente de *Rastros do Verão*, nesta última narrativa da trilogia o acaso e o aleatório são assumidos como dados integrantes e indispensáveis. O narrador deixa de contracenar com qualquer alter-ego ou coadjuvante que seja um mal-disfarçado prolongamento seu, desvencilhado de qualquer pretexto, auto-ilusão ou blefe mentiroso capaz de garantir um mínimo sentido de orientação à narrativa, para desfrutar dos múltiplos caminhos que se abrem à sua livre escolha numa viagem sem roteiro pré-fixado.

Encarnando um tipo semelhante ao *wanderer*, peregrino que caminha sem saber por quê nem para onde vai, o protagonista, um ex-ator de teatro e telenovelas, desempregado e desencantado,

rejeita a humilhante subserviência aos clichês dramatúrgicos das produções culturais de massa, dispondo-se à livre performance, às qualidades libertadoras da imediatez espontânea e da singularidade única e irrepetível dos gestos e movimentos.

Entretanto, longe de enfatizar a plena autenticidade de uma apresentação em si e para si mesmo, que aspira ao presente vivo dos fenômenos contra o domínio controlador e repressivo de qualquer logos absoluto, Deus-Pai demiúrgico, palco, fala, script, tempo ou contexto geradores de sentido, a narrativa termina por desvelar a inutilidade dessa performance radical. Isso na medida em que o narrador-protagonista se vê inapelavelmente forçado a representar papéis pouco originais ao longo de uma viagem marcada pelo contato com outros personagens-atores, que também simulam e encenam o tempo todo uma só e mesma peça : o drama humano. Além do que, essa viagem que poderia levar à essência e ao fundamento do existir, termina na consciência da morte como a única certeza do ser.

A par do desdém pelas convenções dramáticas tradicionais, evidente no esvaziamento empobrecedor da estrutura narrativa em termos da configuração do enredo, ambiente, linguagem e personagens, o narrador acaba enveredando por uma trilha constantemente repisada, mas ainda assim verdadeiramente original e inalienável, ou seja, o tema da volta à casa, que neste livro reaparece indissoluvelmente ligado à morte.

A volta ao espaço primordial da casa, se representa o ponto de uma chegada derradeira, a humilde aceitação da finitude humana e o encerramento da própria trilogia, é também um lugar que acena para nova partida ou recomeço, para a continuidade do

autor e de uma produção literária dedicada à refuncionalização do tema do retorno .

Hotel Atlântico afirma a duplicidade intrínseca do motivo da volta à casa, seja por ser esse o espaço de uma convergência fundamental entre a origem e o fim, seja porque esse movimento reflexivo sobre si mesmo, potencialmente concentra a possibilidade de um sair de si para ser outro, um novo vir a ser. Possibilidade que se concretiza na produção de uma nova obra, tal qual **O Quietos Animal da Esquina**, narrativa onde o autor avança na exploração de uma nova alteridade ficcional, um outro em diferença, menos identificado como um duplo ou sócia do próprio escritor, mas ainda assim, sempre e fundamentalmente o mesmo e igual.

Eternos Retornos

A trilogia em si, ao tomar pelo avesso o motivo da volta à casa, sendo constituída por narrativas de anti-retornos, firma-se como uma produção essencialmente metaficcional, onde a escrita fala constantemente sobre si mesma e se define mediante uma desmontagem crítica das formas literárias que geralmente dão vazão a esse tema fundamental.

Em *Bandoleiros*, a chegada do narrador e do personagem ao Brasil, vindos cada um a seu tempo dos Estados Unidos, encerra em cada volta uma reflexão sobre formas narrativas diversas. A reconhecida incapacidade do narrador-escritor para extrair uma ficção que captasse o espírito, ou ao menos registrasse os cenários da *América-América* visitada, implica não só em recusa a atualizar as antigas crônicas de viagens com suas exaltações paisagísticas estratégicas - fazendo uma apologia, neste caso simetricamente inverso, das maravilhas do primeiro mundo -, mas também representa um definitivo afastamento das narrativas cartográficas preocupadas em afirmar ou denunciar - neste caso por oposição e contraste com o império estrangeiro - um espaço ou caráter nacional, característica persistente na prosa de ficção brasileira .

O confuso processo de feitura do livro do narrador-escritor, povoado de casos dilacerantes vividos por mulheres incompatíveis e nada glamurosas, também comporta uma crítica ao modelo narrativo clássico difundido pela cinematografia norte-americana, mais especificamente pelo realismo-naturalismo espetacularizado das fitas hollywoodianas, universo fílmico que veio colonizar em massa o imaginário visivo individual com suas

projeções especulares fantásticas, tal qual suas estrelas, mulheres ideais, fatais e inatingíveis, miragens celulóides que entram em combustão no confronto do protagonista com figuras femininas demasiadamente anti-stars :

"E pensei que estava beijando pela primeira vez uma mulher americana. Achei excitante a idéia de estar em carícias com uma gringa ruiva. Na pele muito clara do rosto uma insinuação de sardas. Contaria para os amigos no Brasil. Eu enfim em carícias com uma bela gringa ruiva. Não há homem brasileiro que não se entusiasme com esse flash : um enrustido escritor gaúcho se apossando do corpo de uma americana. E ainda por cima ruiva e de olhos verdes. Sorri complacente com minha frivolidade. Ninguém estava livre de sonhar com suas estrelas da infância. Nem mesmo um enrustido escritor gaúcho.[...] Seria esse sarro na cozinha a única experiência boa que eu levaria para os amigos brasileiros? Pois já seria o suficiente. Imagino João, perdidamente apaixonado pelas personagens femininas, João ouvindo contar de minha boca sobre aquela ruiva americana nos meus braços. Beijando Jill imaginei João imaginando aquele beijo." (p.137-138)

"[...]Levantei a cabeça e vi que Jill chorava. Não havia em seu rosto nenhuma grande novidade, apenas os olhos marejavam. A primeira impressão era de que as lágrimas vinham de alguma coisa distante, que eu jamais poderia alcançar. Mas não havia dúvida, isso é certo, de que as lágrimas não vinham de outro sentimento que não o daquela dor fininha, que ficou esquecida lá atrás, mas que um dia retorna, fininha, insuportavelmente exígua, sem que se possa vertê-la por inteiro porque há sempre um resíduo que ficou. Olhei a nudez de Jill de cima a baixo. Eu era um homem na frente de uma bela mulher nua. A ponta de seus seios continuava em forma. Era só chegar ali com a boca. Jurei baixinho que jamais entenderia essa coisa de Jill manter a libido acesa junto com o sentimento de dor. O mesmo, segundo Jill, acontecia com Steve: quando passava mal tinha uma leve ereção. Me perguntei se ainda havia alguma coisa a fazer antes de partir. Que eu levasse as mãos vazias ao amigos brasileiros: nenhuma experiência cativante, de minha viagem nada ficou. Um ou outro poderia me perguntar de Nova Iorque, viu tudo a que tinha direito? Não, de Nova Iorque não vi nada além do aeroporto John Kennedy. Meus amigos brasileiros ficariam bem decepcionados. Mas não fazia mal, pois eu poderia quem sabe lhes dar um romance passado nos Estados Unidos. Essa sim ninguém perdoaria: eu ter conhecido a América-América e não ter extraído dela nenhuma ficção. Esse seria o atestado de meu esclerosamento literário. Dessa eu não teria como escapar - pensei olhando os grandes lábios pintados de Jill, entreabertos." (p.143-144)

Essa acidez auto-irônica se espraiava por todo o texto, reconhecendo-se especialmente na simulação farsesca de um duelo de faroeste e de um assassinato hitchkokiano, entre outras cenas que explicitamente citam imagens veiculadas pela mídia televisiva e pelo cinema.

O reencontro do escritor brasileiro com seu quase esquecido amigo americano, personagem bêbado e desajustado que, por sinal, mais lembra o tipo *junky* descrito nos textos da rebelde geração beatnik do que os bravos yankees imortalizados pelos westerns, não redonda tanto em extermínio devido à uma intransigente xenofobia ou premeditada vingança do colonizado contra o colonizador, reações que vêm encontrando larga expansão na atualidade contemporânea. Mesmo porque o personagem está de volta à casa abandonada de infância, não sendo tão estrangeiro assim.

O acirramento da situação de confronto deve-se antes à súbita percepção deste personagem forasteiro como um narrador em potencial, disposto a resgatar a memória perdida do seu passado e compor com sua fala trôpega e desbragada uma trama autobiográfica desdobrada em recônditas reminiscências particulares, dispersa em evocações nostálgicas e fragmentos melancólicos :

"Eu ficava ouvindo até onde ele ia naquela história. Procurava adivinhar se iria prosseguir ou ter um desenlace, e pouco ouvia do que ele realmente contava. Ando muito cansado pensei. O tal abcesso no pensamento me ocupa o tempo inteiro, já quase não estou ouvindo . Para ser franco, começava a achar que nada nem ninguém era muito interessante. Que tudo se repetia, muito, e que já era tarde demais para se fazer alguma coisa.[...]

Mais uma garrafa de cachaça passava agora entre nós dois, e Steve ia contando de sua vida. Voltei a olhar a chama parada e fiquei me perguntando se a vida de Steve poderia me interessar.

Mas Steve falava como se pouco lhe importasse o que eu pudesse pensar. Ele queria lembrar, desesperadamente lembrar. Enquanto eu olhava a chama parada Steve lembrava do pai - cônsul americano. Três anos em Porto Alegre. E Steve

ali, vivendo um pedaço da sua adolescência no Brasil - e, de repente, Steve me conta do suicídio da mãe às três da tarde de um verão em porto Alegre : caída morta no jardim fronteiro ao palacete do Moinhos de Vento, o garoto Steve correndo abraçado à bola de basquete, olhando agora a mãe morta sobre o canteiro de margaridas, sem conseguir largar a bola de basquete o garoto Steve fica ali pensando quando chegará o pai do Consulado - e o pai já está ali, agora, e Steve se pergunta até quando restará, e pensa que a vida se precipita a um fim, sempre, e que amanhã ele mesmo poderá não estar mais ali.

Eu grito Steve. Grito Steve simplesmente porque ele está muito perto de mim e agarra-se à minha camisa e a puxa com os olhos injetados de pânico. Como se eu pudesse lhe dar algum sentido. Mas eu não tinha aquilo que sempre e sempre lhe escapara. Eu não tinha nada a dar àquele homem que me puxava a camisa como um animal desesperado. Gritei Steve. E gritei que ele se afastasse."

(p.32-33)

Essa narrativa monológica e narcisicamente auto-centrada que se depreende da fala desconexa do amigo americano é justamente o modelo de escrita que o narrador-escritor-autor renega. Negação ruminada com um ódio surdo que explode em violento desfecho, não tanto porque o narrador reconhece no personagem uma alteridade estranha, inimiga e adversa, mas porque percebe na voz do outro uma voz que poderia ser, e de certa forma é, a sua própria. Identificação tão mais indisfarçável quanto insuportável. Porque esse personagem-escritor não deseja falar de si através do outro, nem dar fala a um outro que não ele mesmo, mas falar da sua própria escrita e de si mesmo enquanto escritor .

Diferente do personagem, o narrador não quer se afirmar como uma individualidade coesa, como uma subjetividade entendida como interioridade singular, diposta a reconstituir seu passado e sua história pessoal, superexpor sua identidade e personalidade, ou desvelar suas profundidades íntimas com sincera veracidade, mas reforçar seu papel literário, refletir sobre sua posição como ficcionista, expor a situação da sua narrativa no estágio presente e exhibir os problemas técnicos da sua produção. Diferença mais de ênfase do que de perspectiva, mas que implica

em clara transposição do nível da história para a ficção, a qual não deixa de conter uma biografia, embora sempre falseada, via mediação estética :

"Mas eu já não estou seguindo essa história. Olho Steve e me pergunto o que fazer. Até quando eu aqui feito pedra como parece ele me quer. A verdade é que eu não sabia como reagir, e o pior: não tinha como reagir.

Pedi dentro de mim que pelo menos eu conseguisse esquecer o papo pesteadado de Steve. Que eu ficasse olhando o céu estrelado e entrasse numa sideral. Aliás, o espaço ali se prestava a isso : fora as estrelas e a lua tudo negro, as dimensões do vazio a se perder de vista.

Mas totalmente impossível ficar alheio ao papo de Steve. Ele grunhia a poucos passos de mim. E me veio a sensação de que já era tarde demais para eu fugir." [...](40).

"Então me acudiu a idéia de gritar. Gritar a minha experiência nesse mesmo parque de Boston, e Steve teria de me ouvir porque eu gritaria feito um possesso, e Steve teria de me ouvir porque minha história no parque era mais do que ele poderia imaginar. Avanzo em direção a Steve e berro que agora sou eu. Steve permanece ainda alguns momentos em sua conversa mole, mas quando começo a contar minha experiência no parque ele parece que se espanta mortalmente, e se cala, sim, se cala. [...]

Silêncio Steve : quero experimentar a sensação de Peg Hawthorne. Deito de costas sobre o corpo de giz. Em cima de mim devo ter um negrão, um cucaracha, um outro brasileiro - ou quem sabe o Albino de Vermont?

Em cima de mim vejo isso sim a cara de Steve no deserto noturno - esse nas imediações de Viamão. Aqui é que as coisas se passam me diz Steve. Até há pouco pensava que Steve fosse apenas um insuportável desmemoriado. Agora vejo que mostra suas garras: avança contra mim como se viesse me dar uma porrada.

Ele tem uma carcaça um pouco parruda mas eu vou continuar possesso, e grito, grito antes que Steve possa cometer um crime, não sei. Sacudo Steve pelos ombros e grito se ele não parar vou assassiná-lo tão bem como se faz na terra dele - que tal os fotogramas do chuveiro de Psicose, não é preciso pegar nada menos manjado, vai com isso mesmo que todo mundo conhece, o sanguezinho dele se escoando pelo ralo, pelo buraco onde tudo acaba ... (p.42-43)

De um modo metafórico e bem concreto, o assassinato do personagem americano, morte precedida de vários takes e planos experimentais, cenas de decupagem que avançam em closes de crueldade e precisão fotográfica até chegar a uma versão definitiva, representa um processo subjetivo, lento e friamente calculado, tal como nas montagens cinematográficas, de anulação crítica da vertente biográfico-memorialista com seus egos, relíquias, interiores e figurações intimistas.

O pretense suicídio do narrador logo após o assassinato do personagem, gesto auto-destrutivo que bem poderia significar um encerramento das atividades literárias do escritor diante da falta de formas-outras de narrar, revela-se, contudo, apenas uma crise passageira. Impasse que, no entanto, chega a comprometer seriamente a continuidade da produção ficcional do próprio autor, tal como se observa nas reflexões do narrador sobre seu livro, um duplo textual de **Bandoleiros** :

*"Conto a Ada que estou no meio do meu **Sol Macabro**. Como Sempre, Ada não faz nenhuma pergunta a respeito do livro que estou escrevendo. Se eu contar alguma coisa, ela apenas ouve como se distraída. Ada, este é meu último livro. Ela pega um cigarro, e diz que amanhã vai rever **Cidadão Kane**. Sim, ninguém quer ouvir eu dizer que este é meu último livro.*

*Preferem talvez disfarçar pensando que isso faz parte do estado emocional de um escritor escrevendo um grande romance. Um escritor não pode chegar e dizer que o livro que estou escrevendo, chamado **Sol Macabro**, que este livro é meu último livro. Surgem olhares distraídos, pigarros, assobios, ou a repentina lembrança de um assunto menos mórbido. O escritor então repete : **Sol Macabro**, este livro que estou escrevendo, este é meu último livro. Então alguém pode comentar que essa é uma questão literária, e que a própria escrita do livro me dará a solução. Como se a única solução possível fosse : **Sol Macabro** não será meu último livro." (p.88)*

Crise que, contrariando o próprio autor, se revela de fato provisória. Não só porque o gesto suicida não se completa e o narrador sobrevive dando sequência à história, que continua mesmo depois do final, onde ele simula a própria morte, mas porque, realmente, a própria obra que escreve já contém implícita a possibilidade de uma transcendência desse impasse estético colocado em questão por **Bandoleiros**. Ultrapassagem que se concretiza na produção subsequente dos livros que formam a trilogia e que avançam na concepção de uma narrativa essencialmente metaficcional, voltada para um diálogo crítico com as narrativas que enformam o tema do retorno .

Rastros do Verão compreende uma reflexão sobre três formas narrativas vinculadas à temática do retorno à casa, sejam elas o romance de formação, o clássico épico de viagem e a parábola arquetípica do filho pródigo.

O encontro do narrador com o jovem aspirante a marinheiro, na verdade constitui uma espécie de história de formação às avessas, na medida em que as introjeções subjetivas, os auto-retrospectos e as próprias relações de aprendizado, condução ou troca de experiências são sempre revertidas contra aquele que deveria ser o mestre ou condutor.

Embora se empenhe em seduzir e ganhar a confiança do garoto, seja imitando antigos gestos paternais, seja simulando situações confidentes, seja imaginado poder partilhar de uma história, seja fantasiando proporcionar prazeres e regalias, seja propondo o desafio de uma caminhada, o narrador é constantemente traído por sua falta de jeito e convicção, por uma auto-irônica noção do ridículo que se expõe à risibilidade nos movimentos sutis de frases e períodos que se afirmam e se desdizem constantemente, num bate-rebate crítico e antinarcísico :

"Suspirei silencioso e disse uma coisa que parecia estar entalada na minha garganta há muito tempo: tirar o dinheiro do meu bolso e pagar um chope para esse menino, eis o que precisava ser feito. O garoto me ouviu, e disse que pelo meu modo de falar eu não vivia aqui. Senti que eu tinha me ruborizado, e para desfazer o ridículo dei bem de mansinho um soco no braço dele. O outro braço dobrei na altura do meu estômago, em sinal de defesa. Era uma dessas imagens antigas que eu soubera imitar." (p.12)

"Olhei para o garoto e disse que eu já tinha caminhado muito, que tinha sido sempre assim: quando chegava numa cidade desconhecida ou não, o meu primeiro impulso era o de caminhar sem outra direção que não a do meu faro, e que o meu faro me levava geralmente a uma tal intimidade com o cenário que no dia seguinte eu já tinha vontade de partir. É como com as mulheres, eu disse quase murmurando. Olhei para o garoto e vi que ele estava a ponto de chorar. Passei a mão sobre os meus próprios olhos, e parei de falar." (p.13)

"Tamborilei na mesa um ritmo de samba, e havia uma encenação nesse gesto, eu sei, mas depois de muito tempo era a tal vontade de ser necessário para alguém. De fazer com que aquele garoto, pelo menos nas horas que passasse comigo, fosse capaz de esquecer, e que a sua memória ficasse parada naquela toalha branca e ele me permitisse conduzir o resto por algumas horas... Repentinamente as minhas mãos escorregaram da mesa como tontas e caíram pelas margens laterais da cadeira. Sacudi os braços como se estivesse relaxando.[...]

Olhei as notas abertas na minha mão e senti vontade de ter muito dinheiro para gastar: alugar um barco e sair pelo Guaíba, ir ao encontro dos magnatas das drogas, comprar as mais comprometedoras, ou simplesmente jogar dinheiro fora. O garoto levantou-se e disse, vamos?" [...]

O garoto me puxando de leve o braço para que eu me levantasse disse que eu às vezes falava muito baixo. Falei que ele esquecesse do que eu tinha dito, que ele poderia ter certeza que eu não o desapontaria como caminhante. Me levantei e vi que o garoto era um pouco mais alto que eu."(p.17-18)

"Enquanto caminhávamos pela Praça Quinze o garoto parou e disse que estava indo embora amanhã para o Rio. Curso para a marinha mercante, e depois sairia pelos mares para todos os portos do mundo.[...]

O garoto continuou a caminhar, agora mais resoluto, me obrigando a acelerar, como se tivesse me mostrado um futuro bem mais interessante do que se tinha vivido até aqui.

Caminhando pela Borges segurei o braço dele, e de imediato senti que eu estava cometendo quase uma agressão porque peguei no braço dele forte demais - como se um sinal de violência para que retardasse seus passos e acompanhasse os meus. [...]" (p.19)

"Quando vi estávamos parados em pleno asfalto da Borges. Por aqui não passa mais trânsito, avaliei. Uma mulher vendia flores no lugar por onde tinha passado o trânsito mais movimentado da cidade. Ao me aproximar das flores tropecei e caí. Olhei para cima e vi o garoto inclinado perguntando se estava tudo bem. O garoto parecia mais forte que eu. Se ele pegasse no meu braço para me ajudar, ele faria isso com a maior precisão. Pressionei meu pulso contra o asfalto como que querendo testar a minha força, mas na hora de pressionar meu pulso contra o asfalto eu não pensei em nada e me lancei de um ímpeto para cima, e novamente o garoto estava ali, frente a frente, um pouco mais alto do que eu."(p.20)

O vagar desequilibrado do narrador, que é antes de tudo um meditativo passeador, além de fazer contraste com as pisadas vigorosas do garoto, desautoriza a anterior pretensão do protagonista influir no destino do jovem. Mesmo porque ele se revela extremamente confiante no promissor abandono da sua orfandade:

"O meu pai era um viajante, o garoto disse e eu me senti aliviado. Abandonou a minha mãe quando eu ainda era muito pequeno. Mandou uma carta do Rio e nunca mais mandou notícias. Não tenho na memória nenhuma imagem do meu pai. Rejeitava as fotografias dele que a minha mãe costumava mostrar, simplesmente fingia que olhava mas olhava mesmo era outra imagem - alguma coisa como o corpo de um homem sem face, o mesmo que um fantasma. Se alguém me perguntar o que eu sinto por esse homem, confesso que para mim tanto faz que ele exista ou não. Morto, vivo ou simplesmente uma invenção da minha mãe, nunca mudou como não vai mudar nunca o meu destino.[...]

Perguntei o que ele faria se o seu pai aparecesse . Ele olhou pela janela em direção ao Mercado, e disse que qualquer um poderia aparecer e declarar ser seu pai que ele não teria como acreditar ou não - a única imagem que tinha dele era a de um homem sem face. Novamente baixei os olhos . E virei o braço como quem consulta o relógio no pulso. Mas o meu pulso estava nu. Então cocei a região do pulso, e me senti covarde." (p.14-15)

"O garoto começava a contar que uma noite teve um sonho onde encontrava o seu pai no porto de uma cidade que ele não sabia o nome, uma cidade com certeza árabe, com mercadores, ruelas escuras, mulheres de véu na boca. Foi nesse porto que ele encontrou o pai depois de muito tempo. O pai era mais velho mas ainda forte, e estava de mão dada com uma menina de uns dois anos. Quando a menina levantou o rosto em direção ao garoto ele acordou. Não se importava que o sonho tivesse acabado ali, o que tinha ficado na sua cabeça não era o encontro como o pai e o olhar interrompido da menina para ele, o que ele queria era ter visto o sonho até o fim, não por curiosidade de ver o desfecho do encontro com o pai e aquela menina que ele não conhecia, porque no final, se o sonho fosse desses que valessem a pena, no final seria ele no porto, entrando no navio, partindo outra vez sem se ocupar muito com as coisas da terra." (p.21)

A tentativa do narrador de dissuadir o garoto na sua precipitada decisão de partir, atitude que lhe cabe na qualidade de homem maduro e experiente, volatiza-se entre auto-reflexões que invalidam qualquer aconselhamento neste sentido :

"O calor parecia agora na sua culminância , e eu tive a sensação de que alguma coisa precisava mudar. O garoto talvez tivesse chegado prematuramente a uma solução : iria para o mar - na terra, sempre em trânsito. E eu, alguma vez tinha aderido às coisas da terra? [...]

Eu andara por esses anos todos por aí, e que história pessoal eu poderia contar? Por essa geografia rarefeita quem tinha gerado comigo alguma memória duradoura? E sair pelo mar , pensei, para mim é tarde demais. Os meus músculos estavam combalidos, e o pior: eu me esquecera de exercitá-los. [...]

Raciocinei se não era o caso de deixar aquele garoto seguir sozinho, ali, antes de atravessarmos a avenida à beira do cais eu deveria lhe dizer que eu

tinha vindo a Porto Alegre para resolver uma questão muito urgente e que eu não poderia me atrasar." (p.22)

A partir destas visadas introspectivas, o narrador não só acaba recuando na intenção de voltar a sentir-se em casa, como também reafirma suas antigas convicções de viandante, postura que encontra imediata aprovação por parte do garoto:

Como ele parecia absorto na falta do seu navio continuei a falar, num tom apenas suficiente para que eu mesmo pudesse me ouvir : dizia que eu não queria morrer, queria um espaço imenso por onde eu pudesse andar, onde o tempo ocorresse pela ação dos meus pés, o meu corpo existindo para percorrer, onde eu parasse também e na manhã radiosa prosseguisse, onde a vida fosse sempre um novo lugar. Pois é, disse o garoto, que me escutava sim: dizia um marinheiro português que quanto mais paisagens mais convites para ficar. Quando o garoto falou eu senti dentro do meu corpo um líquido fininho se expandir como uma fonte brotando da terra.[...]

[...] e contei que desde criança eu tive uma coisa assim, de querer fechar os olhos e quando os abrisse estar num outro ambiente, quem sabe uma outra cidade, quem sabe até num outro mundo que eu não tivesse nem imagens para conceber. O garoto disse que por isso ele ia passar a vida viajando , porque a cada porto ia abrir os olhos novamente." (p.24-25)

Essa convivência explícita entre narrador e personagem, apesar de eufórica, revela-se bastante desajeitada já de início, como que a acusar o caráter fraudulento desse acordo:

"Eu disse que me agoniava a sensação de ter sempre alguma coisa a fazer, algum problema para resolver, alguma situação que precise de mim para seguir seu curso...

Para mim o melhor seria que pudéssemos ficar debaixo desse jacarandá, e que você ir embora amanhã para a marinha mercante, ou eu o que vim fazer em Porto Alegre, tudo o mais estivesse do lado de fora daqui e se possível nos esquecesse.

E me dei conta de que eu agora falava como um verdadeiro canastrão, as pupilas viradas mais do que a cabeça para a câmera - no caso o garoto." (p.27)

"Aí eu dei, de mansinho, um soco no peito dele, e perguntei me sentindo completamente ridículo, mas perguntei : vamos formar uma quadrilha? Quando disse isso não me senti apenas ridículo, senti que tina perdido a capacidade de entrar numa história com alguém." (p.28)

O processo de capitulação diante da urgente volta ao pai e o abandono da inconvincente postura paternalista adotada de início pelo narrador, consuma-se logo a seguir, na plena concordância a deixar-se levar pelo garoto, o qual já vinha há muito indicando os rumos nessa longa caminhada pela cidade:

"[...] Eu quero apenas passar as próximas hora numa boa, o resto é tudo o que eu quero esquecer.

Ele respondeu que é por essas e por outras que ia viver agora de porto em porto, sem se deter muito no que ele queria esquecer. Olhei o garoto e o invejei loucamente: tudo o que ele viesse a viver seria maior do que tinha vivido até aqui. Um garoto de futuro, pensei." (p.28)

"Eu tinha diante de mim aquele garoto de peito nu com a mão apoiada no muro da igreja anglicana. Eu ia me aproximando dele sentindo que me faltavam as lembranças. O meu passado em Porto Alegre era mais uma abstração. Estou de mãos vazias e vou usá-las hoje porque não sei o que foi feito delas ontem. [...] Depois me senti muito leve, como se estivesse compreendendo que aquele garoto tinha aparecido para me levar. Não importava até onde ou quando. Não importava que na manhã seguinte ele me aparecesse com seus pertences em volta, pronto para partir, e eu tivesse que ficar como todos os que ficam : ansiando sem recursos por aquele que parte." (p.30)

"Engraçado que, mesmo com todas as desvantagens naturais que eu pudesse ter, eu sentia que me queria bem. Não tinha dúvidas de que nenhum sol conseguiria me devolver sei lá , o sal da pele que o garoto deveria ter, mas o me querer bem, não sei, vinha da certeza de que a vida realmente é rápida e que eu não tinha mais nada a perder." (p.31)

Durante sua acolhida na casa do garoto, na verdade um quarto alugado no apartamento de uma mulher que lá vivia com seu filho pequeno, o narrador dá livre curso a otimistas prospecções - que aliás remetem claramente a um projeto literário - e desdobra-se em atenções interessadas, deixando entrever aí o término de um frustrado processo de ensinamento. Processo de formação que, na verdade, evolui para uma espécie de reconversão do narrador às suas crenças de andarilho errante e para a sua total submissão ao aprendizado, espécie de renúncia a uma desesperada vontade de saber sobre o universo do garoto :

"Enquanto ele tomava banho eu começava a me vestir e ia contando alto quantos nomes de portos eu lembrava. Não surgiram muitos, e falei que às vezes eu pensava dedicar o resto da minha vida ao estudo da geografia. Para mim poucos prazeres se igualavam ao de abrir um mapa e estudá-lo com empenho quase religioso: abrir pontes, irrigar, destruir exércitos e intrigas - tudo isso poderia no futuro representar para mim quase a salvação."(p.33)

"Tudo aquilo que o garoto contava despertava nos meus ouvidos um estranho interesse. Eu seguia cada detalhe, cada pausa, como se ele estivesse me contando a única maneira de eu sair dali com vida. A história de Henrique Prata era como que uma parte integrante daquilo que eu precisava saber. Os rapazes do Pink Floyd cantando aquela música estavam absolutamente certos, pois pareciam peregrinos conclamando à travessia." (p.35)

A partir do momento em que o narrador abandona o jogo de sedução, o descabido paternalismo e a inconvincente postura professoral para inserir-se no cotidiano do personagem e dos seus planos de viagem, a narrativa passa a operar uma desmontagem crítica da situação épica aí esboçada. A planitude épica do personagem se evidencia na completa ausência de sentimentos problemáticos em relação ao passado que está prestes a enterrar, quanto ao futuro desconhecido que tem pela frente, ou quanto ao destino das pessoas à sua volta:

"É... ele viaja amanhã, eu disse. A mulher viu alguns farelos de pão sobre a toalha e começou a catá-los. Enquanto ela fazia isso, sem olhar para mim, falou que o filho dela ia sentir muita falta do meu. Contou que desde sua separação do marido ela ficara muito só com a criança. Então ficamos na cozinha a conversar por muito tempo. Quando calávamos ouvíamos o som do videogame e as gargalhadas dos dois." (p.39).

"Sentei, e murmurei olhando pela janela : a que horas ele embarca? Olhei em volta mas não vi um relógio. Senti como se ali tudo precisasse de mim. Fiquei me perguntando se ele não embarcaria de manhã, se já não era para estar acordado ou talvez até viajando."

Me ajoelhei ao lado da cama e passei a mão pelos cabelos do garoto. Ao abrir os olhos ele disse é hoje, não é? Eu disse sim, é hoje, mas a que horas você vai? Ele respondeu bocejando ,às dez da noite." (p.44)

"Ouvi um murmúrio vindo do garoto, percebi que ele falava. Ele dizia que pensava que hoje o dia começaria mais agitado. E continuou, agora mais incisivo : se eu continuar assim o dia inteiro, alguém vai ter de tomar as providências por mim. E rimos os dois, muito.

Então o garoto disse que ia tomar banho, se vestir, que precisava fazer ainda algumas coisas antes da viagem. Ou não, ele completou. E deitou-se outra vez...." (p.45)

A essa irreverente despreocupação do personagem o narrador contrapõe sua fala teatral, pontuada de ditados e máximas que soam ridiculamente artificiais e deslocadas, suas incertezas de viandante, sua impaciência com a monotonia dos detalhes cotidianos, seu incontido desejo de evasão para o extra-campo sutil do sono e sua crescente implicância com o garoto :

"O garoto voltou, sentou-se na cama, passou as pernas por cima da minha cabeça e deitou-se de novo. Cruzou as mãos na nuca e disse que podia compreender tudo o que eu dizia. Na rua uma voz de homem berrou. Berrou uma segunda vez praguejando claramente contra alguém que o tinha trapaceado. A vida poderia ser seguida através dos ruídos, falei batendo de leve no braço do garoto. Neste momento ouvi a minha barriga roncar. E fui tomado pela sensação de ter dito uma perfeita idiotice. Isso me dava agora um profundo mal-estar, o que me obrigou a fechar os olhos e apoiar a mão na cama. Desejava que quando eu abrisse os olhos o mundo já não comportasse engodos como aquele que eu tinha há pouco pronunciado." (47)

"Continuo sem canto para ficar, eu disse num remungo e abracei meu corpo. Nesse instante procurei fechar os olhos para ver se não me descia um sono. E levei um susto e abri os olhos ao me dar conta de que assim tão repentino o meu afeto pelo garoto se deteriorava. De repente o garoto me parecia que tinha diminuído de tamanho, que tinha ficado mais branco, que ele estava apenas acordando de um sonho onde seria no futuro marinheiro. É nesse futuro que ele vai me aprisionar, gemi. Quero fugir, murmurei. E resolvi tentar um velho truque meu para adormecer : imaginava o colchão flutuando sobre densas ondulações de alto-mar... Com essa imagem na mente eu era envolvido por uma temperatura propícia para coisas como o sono. Estar entre o mar e o sol me provocava toda aquela agradável sensação térmica, e nela eu ia sussurrando que só adormecendo eu teria a garantia de não ser interrompido."(p.51-52)

"Se o garoto abrisse aquela porta, agora, eu talvez já não aguentasse a existência dele. Me perguntei porque mais uma vez tudo tinha dado nisso. Mais uma vez eu era tomado por um sentimento que nenhum plano humano poderia

suprir. O que eu tinha a viver ultrapassava qualquer possibilidade que viesse de mim ou de qualquer outra pessoa. É mais uma vez eu tinha me metido numa situação humilhante. Daqui a pouco eu poderia estar jantando com a mulher e a criança, comentando a partida do garoto e o mar que o espera - três viúvos de uma esfarrapada ilusão." (p.55)

"Quando abri a navalha na frente do espelho e a passei pela espuma da barba, notei na minha cara metade branca que eu realmente começava a me sentir melhor. Era só me decidir por esses pequenos afazeres - como o de fazer a barba - com a maior convicção. Os pequenos afazeres não eram propriamente o melhor, mas poderiam representar um valioso intervalo entre uma investida e outra."(p.59)

"Entrei na banheira, fechei a cortina de plástico, abri o chuveiro. Esses pequenos afazeres me pareciam cada vez mais preciosos, mas mesmo assim, durante a trajetória deles, antes de completá-los, uma felpa qualquer ainda me tentava acusando-os de insuportavelmente repetitivos.[...] Eu deveria estar debaixo do chuveiro há bons minutos e ainda não tinha lavado nada. Era antigo isso em mim: ter a noção de que eu precisava fazer alguma coisa sem saber exatamente o quê. O meu costume era ficar no meio do caminho, entretido com algum detalhe que acabava mudando o meu rumo. Hoje já perdi as esperanças do que eu tinha que fazer lá no princípio." (60)

A terceira e última parte da novela compreende uma investida crítica ao mundo dos relatos das Sagradas Escrituras com sua pretensão exclusiva à absoluta verdade, já que a narrativa se inicia sob o pretexto da volta ao pai, mas termina por contrariar a parábola do bem-aventurado retorno do filho pródigo. Essa contestação da autoridade dos relatos bíblicos, onde doutrina e promessa encontram-se indissolúvelmente fundidos, aponta justamente para a distância entre o mundo contemporâneo e o mundo das Escrituras. Afastamento decorrente das profundas transformações do meio ambiente determinadas pela evolução secular das forças produtivas e pelo despertar de uma nova consciência disposta a afirmar sua própria verdade, a verdade dos homens, do tempo e da realidade presente, a verdade de um mundo órfico, sem Deus ou Pai, abandonado à deriva e sem qualquer perspectiva messiânica de transcendência:

"Saí do carro, bati a porta atrás de mim. O táxi arrancou como se tivesse pressa. Olhei o prédio para onde eu iria agora. E amanhã?, pensei. Não me ocorreu qualquer resposta. Talvez a partir daquela noite eu já não tivesse por que me preocupar. Se o meu pai estava vivo ou não, a quem poderia verdadeiramente preocupar senão a ele próprio? E senti como que um grande amor pelo abandono de cada um.[...]" (p.93)

Hotel Atlântico retoma a crítica ao relato épico apenas esboçada em *Rastros do Verão*, visto que nessa novela o protagonista empreende por si próprio uma viagem. Viagem anti-épica por excelência, marcada por uma indefinição sombria e por uma melancolia pressagiosa que contrasta formalmente com a vivacidade alegre das aventuras, perigos e paixões que caracterizam o gênero. Enquanto que no relato épico o desfile dos fenômenos se dá em pleno presente espacial e temporal, obedecendo a uma ordenação sintática complexa e alongada, esta viagem é relatada num passado perfeitamente acabado, sem recurso a interpolações digressivas ou elementos sintáticos de articulação. Embora os acontecimentos sejam uniformemente iluminados em sua exterioridade plana e objetiva, vislumbram-se nessa narrativa fendas inexploradas e interiores ocultos, obscurecimento que foge à regra do estilo épico de não deixar nada na penumbra ou inacabado (17):

"Subi as escadas de um pequeno hotel na Nossa Senhora de Copacabana, quase esquina da Miguel Lemos. Enquanto subia ouvi vozes nervosas, o choro de alguém.

De repente apareceram no topo da escada muitas pessoas, sobretudo homens com pinta de policiais, alguns PMs, e começaram a descer trazendo um banheirão de carregar cadáver.

Lá dentro havia um corpo encoberto por um lençol estampado.[...]

Me senti arrependido de ter entrado naquele hotel. Mas recuar me pareceu ali uma covardia a mais que eu teria de carregar pela viagem. E então fui em frente." (p.5)

"Ao entrar no quarto notei uma mancha de sangue quase invisível no carpete. Passei por cima dela, e me joguei de roupa na cama, nem os sapatos tirei.

Eu estava exausto, mas não conseguia dormir. Me revirava. Olhava a claridade que já se anunciava por uma fresta da cortina. Pensava na minha ida, até quando eu aguentaria.[...]

Fechei a cortina. Uma contagem regressiva estava em curso , eu precisava ir. Mas resolvi voltar para a cama. Tirei os sapatos com os próprio pés. Sabia que dentro de mim eu represava um desespero, porque daqui a pouco eu precisava ir - aparentando calma, muita calma.

Se eu encenasse loucura, quem sabe um transido esquecimento de tudo, o mundo correria para me internar.

E não seria a loucura a mesma coisa do que viajar? Com a vantagem de eu não despende qualquer esforço, como o de entrar e sair de espeluncas como aquela em que eu estava." (p.9)

"Olhei as horas: oito e meia. Me levantei com esforço, me doíam as pernas. Vesti o casaco. Fui até o banheiro me segurando pelas coisas, sentindo uma espécie de incapacidade - me veio a imagem de um doente em convalescença, se preparando para deixar o hospital.

Na frente do espelho olhei as minhas olheiras fundas, a pele toda escamada, os lábios ressequidos, enfiei a língua pela cárie inflamada de um dente, pensei que não adiantava nada eu permanecer aqui, contabilizando sinais de que o meu corpo estava se deteriorando. Tinha chegado a hora de eu partir." (p.11)

"Ali parado à porta do hotel eu sentia uma vertigem. Uma névoa na vista , me faltava o ar.

Mas eu precisava ir: desci o degrau e me encostei na parede do prédio. Muitas pessoas passavam pela Nossa Senhora de Copacabana como todas as manhãs, algumas roçavam em mim, batiam sem querer, tossiam.

Me calculei à beira de um desmaio, mas evitava a idéia de recorrer a alguém. Recorrer a alguém seria o mesmo que ficar, e eu precisava ir." (13)

"O motorista perguntou se eu estava passando mal. Com o que me restava de voz eu disse que era apenas cansaço. Rodoviária, repeti. O motorista falava, mas eu não conseguia entender.

Num momento entendi que ele falava do frio. Eu disse, ah o frio, como devem ser frias as estepes russas. Ele disse que as estepes russas eram tão frias como a morte. Isso eu ouvi com clareza.[...]

Olhei o movimento da rodoviária e vi que tinha chegado a hora da viagem, um pouco assim como um corpo em cirurgia vê o primeiro procedimento do anestesista.

Peguei um dinheiro amassado do bolso, abri a mão, entreguei o dinheiro ao motorista. Eu perguntei se ele sabia onde era o guichê das companhias que faziam o interior de Minas. Ele sorriu, me olhou, disse que não tinha idéia.

-Perdão - eu pronunciei cheio de uma súbita vergonha.

-Perdão do quê, cara? - ele falou.

-Perdão por eu ser quem sou - eu respondi batendo de leve a porta do carro." (p.14-15)

Com essa desconstrução das formas e pretensões inerentes ao texto épico, encerra-se o processo metaficcional de desmontagem crítica das narrativas que fixam o tema do retorno. O fim dessa trilogia negativa, composta por narrativas de anti-retornos, antes de conduzir a uma situação aporética pressupõe, pela demorada auto-exposição às negatividades temáticas e expressivas, uma retomada mais positiva das formas e conteúdos associados ao motivo da volta à casa, tal como de fato se evidencia em *O Quietos Animal da Esquina*.

NOTAS

(1)A bibliografia sobre este tema é extensa,conferir principalmente : *A dialética da malandragem*, de Antonio Cândido (in: *O Discurso e a Cidade*,São Paulo:Duas Cidades,1993),*Pressupostos,salvo engano, de "Dialética da Malandragem"*, de Roberto Schwarz (in: *Cadernos de Opinião*,no.13,agosto/setembro 1979, Rio de Janeiro :Ed. Inubra), *Carnavais, Malandros e Heróis*, de Roberto da Matta,(Rio: Zahar,1979), *A pose, a cópia ,o cafajeste*, de Berta Waldman e Carlos Vogt (in: *Caminhos Cruzados*, São Paulo:Brasiliense,1982) *João Antônio e a Ciranda da Malandragem*, de Jesus Antonio Durigan(in: *Os Pobres na Literatura*,org. por Roberto Schawrz,São Paulo:Brasiliense,1983). Ver ainda ensaio meu, apresentado a propósito do ingresso neste curso de pós-graduação :*A Malandragem em João Antonio* (1984), e à título de curiosidade, uma edição bilíngue do *Lazarilho de Ternes*,(São Paulo:Página Aberta,Brasília,DF:Consejería de Educación de La Embajada de Espana,1992).

(2)Ver a respeito capítulo VI *Augusto Matraga e a Hora da Renúncia*, in: *Carnavais,Malandros e Heróis*,de Roberto da Matta (op.cit.).Para um contraponto conferir o ensaio *Monte Cristo ou da Vingança*, de Antonio Cândido (in: *Tese e Antítese*,São Paulo:Ed.Nacional,1967.)

(3)Cf. *Erotismo e Literatura* (São Paulo:Ática,1985), onde Jesus Antonio Durigan traça um panorama bem resumido do tratamento da sexualidade ao longo da tradição literária brasileira.

(4)Cf.de Cândido,A.in:**A Educação pela Noite e outros Ensaio**(São Paulo:Atica,1987) os dois primeiros ensaios da primeira parte : *A educação pela noite, e Os primeiros poetas baudelairianos.*

(5)Cf.de Fry,Peter o ensaio *Leónie, Pombinha,Amaro e Aleixo : prostituição, homossexualidade e raça em dois romances naturalistas* (in:**Caminhos Cruzados**,São Paulo: Brasiliense,1982),e, apenas de passagem, um ensaio meu sobre o romance de Adolfo Caminha, apresentado em final de curso em 85.

(6)Cf.de Schwarz,Roberto o livro **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro.**São Paulo:Duas Cidades,1981.

(7)Cf.de Susan Sontag o ensaio *A Imaginação Pornográfica* (in: **A Vontade Radical**,Companhia das Letras,1987), especialmente quando ela afirma que nas obras de Jean Genet, por exemplo,apesar do caráter explícito das experiências sexuais relatadas, as descrições não são sexualmente excitantes para a maior parte dos leitores. Isso vai de encontro ao comentário de Jean-Paul Sartre sobre o romance **Nossa Senhora das Flores**, obra onde o filósofo reconhece o *auge do não-envolvimento* . (Tal comentário,extraído da obra **Saint Genet, comédien et martyr**, Paris, Gallimard ,consta na edição brasileira deste romance de Genet pela Nova Fronteira,Rio de Janeiro,1983).

(8)Cf. a respeito das afinidades e enlaces entre estes temas centrais na modernidade os quatro últimos capítulos do livro **Los Hijos Del Lino: del romanticismo a la vanguardia**, de Octavio Paz (Barcelona:Seix Barral,1974).

(9)Cf. sobre a Carnavalização na literatura **Problemas da Poética de Dostoiévski**, de Mikhail Bakhtine (Rio de Janeiro:Ed.Forense,1981). Ver também a abordagem sociológica de Roberto da Matta sobre o carnaval nos três primeiros capítulos de **Carnavais, Malandros e Heróis** (op.cit).

(10)Cf.da Matta,R. *Você sabe com quem está falando? Um ensaio sobre a distinção entre Indivíduo e Pessoa no Brasil* (in: op.cit).

(11)Cf.de Bataille, Georges **A Literatura e o Mal** (Porto Alegre:L&PM,1989), especialmente o último capítulo sobre *Genet*, onde o filósofo contesta em parte o estudo de Sartre e avança na interpretação do mal sórdido e da linguagem aberrante como a única comunicação possível, autêntica e não alienada, comunicação no sentido forte e sagrado, oposto ao discurso fraco e profano, distinto e inteligível, base da sociedade ativa - no sentido de que a atividade aí se confunde com a produtividade.

(12)Num certo sentido, a prática discursiva de **A Fúria do Corpo** intensifica e expande as potencialidades da estética barroca, configurando um tipo de discurso neo-barroco, de caráter essencialmente pós-moderno, porque voltado contra alguns pilares fundamentais da modernidade . No artigo "Neo-barroco na era do pós-modernismo"(in:**Mais,Folha de S. Paulo**,7/2/93), Irlemar Chiampi afirma que, além de debilitar a noção de tempo e a visão moderna da

História, contestar a noção do sujeito como um centro produtor de sentido, e figurar uma espacialidade heterogênea, profusa e emaranhada, o neo-barroco ainda teria um sentido político-cultural específico, qual seja, alegorizar a dissonância histórica e estética da América Latina como periferia do Ocidente, à margem dos ideais iluministas e do processo de modernização, só plenamente conquistados pelos centros hegemônicos avançados.

(13)Cf. de Abensour, Miguel *O Novo Espírito Utópico* (Campinas: Ed. da UNICAMP, 1990) .

(14)Cf. sobre essas e outras diferenças entre paródia, estilização, paráfrase e pastiche em : Kristeva, Júlia .*Introdução à Semanálise* (São Paulo:Perspectiva,1978) ; Perrone-Moisés,Leila. *Texto, Crítica e Escritura* (São Paulo : Atica,1978) , Kothe,Flávio.*Paródia & Cia*(in:*Sobre a Paródia, Rev. Tempo Brasileiro* no.62,julho-setembro de 1980),Sant'Anna,A. Romano. *Paródia, Paráfrase & Cia* (São Paulo:Atica,1985).

(15)Cf. de Santiago,Silviano *O narrador pós-moderno* (in: *Nas Malhas da Letra*,São Paulo Companhia das Letras,1989.

(16)Cf.Connor, Steven. *Performance Pós-moderna* (in :*Cultura Pós-Moderna : introdução às teorias do contemporâneo*.São Paulo: Ed. Loyola,1992)

(17)Cf.de Auerbach,Erich *A cicatriz de Ulisses* (in:*Mimesis*.São Paulo:Perspectiva,1976), onde o autor contrapõe as características do relato épico às narrativas bíblicas.

CAPITULO IV

FIM DE LINHA

Conclusão

A reincidência de um motivo de aparência estranhamente antiga na produção de um autor contemporâneo como João Gilberto Noll, longe de ser incongruente, revela a pertinência e a atualidade da obra desse autor. Produção pertinente e atual, não só porque se alinha genericamente entre vários exemplos de manifestações culturais contemporâneas que de alguma forma enveredam pelo mesmo tema, e que tanto confirmam a existência de uma ambiência adequada às histórias de retornos na atualidade, como bem poderiam ser avaliadas pelo maior ou menor grau de resistência que a tematização desse motivo oferece às condições pós-modernas de existência. A ficção de João Gilberto Noll importa principalmente porque, além disso, sua obra ressalta uma perspectiva histórica, biográfica e geracional extremamente crítica, postura que determina o tratamento bastante peculiar dado a esse motivo central na sua produção literária.

O tema do retorno à casa de fato encontra forte razão de ser diante do percurso biográfico de um escritor literalmente em trânsito entre espaços geográficos diversos e mesmo antagônicos sob vários aspectos, sendo um motivo perfeitamente adequado à trajetória de vida que se dá publicamente a conhecer nos vários depoimentos e entrevistas concedidos por João Gilberto Noll (1). Além disso, este motivo parece corresponder a um movimento geracional mais amplo, próprio daqueles que hoje poderiam ser reconhecidos como os veteranos da década de 60, os sobreviventes uma época que vem sofrendo intensas revisões e avaliações críticas, às quais o autor acrescenta suas próprias reflexões, mas sempre via ficção e mediação estética.

Assim como a obra de João Gilberto Noll não se explica nem se legitima pelo recurso à autoridade de um tema literariamente consagrado, de grande longevidade, tal como se evidencia nas epopéias clássicas, e bastante popularizado devido à sua larga expansão na cultura romântica, o autor também não retoma esse motivo como um simples pretexto para variações técnicas virtuosísticas sobre um mesmo eixo ou acorde fundamental, à maneira das improvisações infinitas do jazz.

Para além de recorrer a um motivo que inevitavelmente implica em diálogo intertextual com os diversos gêneros narrativos que enformam o tema do retorno, confrontação que consequentemente força a narrativa a explicitar e definir a especificidade da sua própria escrita, a obra de João Gilberto Noll enfaticamente toma como objeto de reflexão a figura existencial do próprio ficcionista, a natureza do ser escritor, as contingências do fazer literário e as possibilidades de existência da narrativa, mas sempre dentro dos limites de criação e improvisação fixados por condições historicamente situadas .

Vê-se que a produção de João Gilberto Noll segue, até o momento, um projeto evidentemente metaficcional, não tanto no sentido de que sua narrativa acentua o ato de escrever, as inúmeras possibilidades de entrelaçamento entre relatos, gêneros e estilos diversos - o que só reforçaria a idéia da autonomia estética do texto frente a qualquer contexto histórico - mas porque, no conjunto da sua obra, a ênfase recai sobre o próprio escritor, figura historicamente situada, cujos poderes apenas aparentemente infinitos de produção são regulados pelo quadro especial em que seus livros são concebidos.

Ainda que submeta sua própria pessoa e suas experiências autobiográficas à distorção, falsificação e ficcionalização, seja figurando narradores-personagens que são indisfarçavelmente seus duplos e sócias, seja por reincidir na tematização de um motivo que revela especial afinidade com a idéia de desenraizamento, ao longo do seu processo de produção literária, João Gilberto Noll focaliza ostensivamente sua condição real de escritor, bem como uma experiência particular de vida fortemente marcada pelo sentido de deslocalização.

Ficção e história encontram-se, pois, natural e indissolúvelmente entrelaçadas na malha literária tecida por este escritor. Trama estética que, consciente do ardil, das ciladas e armadilhas da narrativa, não só desvenda o processo de ficcionalização, seleção, despistamento e rearranjo sofrido por toda história empírica e verdadeira no ato de transposição estética e de comunicação escrita, mas também aponta para a historicidade básica de toda ficção, por mais que esta se pretenda autônoma, desvinculada do mundo da ação e da experiência humana, dos eventos reais e da lógica estrutural do seu contexto histórico.

Talvez a obra de João Gilberto Noll pudesse oferecer subsídios para a discussão de um pós-modernismo literário na medida em que seu texto superexpõe o sentido das relações constituintes da arte literária e dos seus contextos em uma narrativa indiscutivelmente metaficcional, mas de caráter ontológico, preocupada com a natureza, o papel e a posição do escritor enquanto produtor situado temporal e historicamente em relação ao mundo que o constrange.

Vista no seu conjunto, a partir da publicação de *O Cego e a Dançarina*, o que se depreende da sequência das obras produzidas desde então, não é tanto o aspecto único, individual, estático e atemporal de cada texto, mas a diferença temporal de cada obra em relação a si mesma e todas as outras que a sucedem ou precedem. Obras que descrevem um só e mesmo texto, mas um texto que se move e muda sem cessar, dotado de abertura histórica, condicionado pelas contingências específicas de seu momento, caracterizado, enfim, pela dimensão temporal da luta estética e civil que trava consigo mesmo.

Ao enfatizar insistentemente o fluxo contingente da temporalidade representando o movimento dinâmico de um eu-escritor-no-mundo, assentado na particularidade das suas circunstâncias históricas e estéticas, envolvido e aberto à interação de opiniões e parcialidades ao longo do tempo, a obra de Noll assume o pleno caráter de uma meditação itinerante, onde o texto é construído durante as indagações sobre o seu fazer-se.

O aspecto heterogêneo, resultado desse projeto literário cambiante, antes de significar uma renúncia passiva ao ecletismo pós-moderno acrítico e indiferenciado, ou mesmo ainda, antes de indicar um regresso à moderna tradição da ruptura (2), evidencia o afastamento do autor dessas duas diretrizes predominantes na atualidade e no passado imediato(3). Aliás, esse descentramento das correntes hegemônicas modernas e pós-modernas, ambas caracterizadas por uma intenção heróico-destrutiva (4), longe de representar uma posição isolada, sugere o alinhamento do autor em outra tradição fundante da modernidade, por certo situada à margem dos registros canônicos, mas não por isso menos forte ou ainda atuante. Trata-se daquela vertente *melancólica-noturna-romântica*, oposta a um certo *pólo eufórico-diurno-iluminista*,

assim definida por Francisco Foot Hardman(5) em ensaio que identifica, nas manifestações literárias e historiográficas das últimas décadas do século XIX, as concepções de mundo essencialmente modernas, surgidas já em pleno processo de modernidade, que deram origem a dois tipos básicos de formulação utópica, construções imaginárias e ideológicas intimamente vinculadas ao projeto de construção de uma identidade nacional altamente problemática .

Fora dos esquadros modernos ou pós-modernos dominantes, ou filiado à linhagem dos *antigos modernistas* , importa ainda que a narrativa de João Gilberto Noll leva o leitor a uma cumplicidade iterativa, a um caminhar juntos em mesma sintonia rítmica, à medida em que o leitor inscreve-se no andamento de um fazer literário ambulante que representa a experiência como sempre inacabada, porosa ao processo histórico e apenas potencial.

Produzida na contramarcha do caminhante, a literatura de João Gilberto Noll não só engaja-se numa temporalidade particular e dissonante, mas também revela seu desenquadramento espacial. Pois, ao mesmo tempo em que apreende a incoerência radical do mundo e projeta suas contradições estruturais básicas na forma de conflitos espaciais binários, bem precisos e reconhecíveis, mas nunca resolvidos nem unificados, o autor tende a incorporar o mundo também no seu aspecto aleatório, múltiplo e absurdo, apresentando personagens com propensão à viver na incerteza de uma realidade para além do reparo. Como que a afirmar sua consciência realista do pior do paradoxo, como que a reconhecer sua incapacidade para controlar ou conter o mundo nas estruturas ordenadoras do estético, o que de certa forma explica a atmosfera incomodamente imprecisa da sua obra em geral e o declínio da intensidade organizacional em suas narrativas .

Essa consciência profundamente irônica e oscilante, entre cética e passiva, entre angustiada e tolerante, entre a desaprovação crítica e a concordância humilde, expressa bem a tensão permanente que caracteriza a modernidade. Longe de contentar-se em superar ou modificar a ordem do mundo através de uma modesta submersão do literário na realidade visível e aparente da atualidade contemporânea e das condições pós-modernas de existência, às quais em parte adere, cita ou tematiza, João Gilberto Noll reproduz na sua obra o jogo de alternância entre duas concepções de mundo distintas, que se desdobram em pares de posições ideológicas, temperamentos espirituais, formas estéticas e formulações utópicas, opostos entre si, mas em contante relação e combinação. Duplicidade pendular essencialmente moderna.

Essa dualidade, notável e persistente na produção de João Gilberto Noll, encontra-se exemplarmente plasmada na comunicação estética oralmente exposta pelo escritor no III Congresso Nacional da ABRALIC em Niterói, agosto de 92 (6), texto que, embora não tenha características propriamente literárias, resume, explicita e incorpora formalmente o arcabouço estrutural da sua ficção, razão pela qual este pronunciamento se eleva à categoria do estético. Nesse enunciado auto-crítico, que se inicia marcado por um tom sombrio e abissal, mas que encerra-se compensado por uma vívida propulsão aos alumbramentos cotidianos e a certas fulgurações utópicas, o autor não só descreve os dilemas ético-estéticos e existenciais do seu fazer literário, como também expõe os procedimentos técnicos empregados no seu processo de construção ficcional, de tal modo que, finalizada a leitura, a literatura do autor se revela por inteira na descrição que dela foi feita.

Vê-se que a literatura de João Gilberto Noll, "*este corpo sem forma precisa com suas silhuetas e tons cambiantes*", essa "*coisa com uma enormidade de aparências*" em eterno movimento, essa ficção saída "*de uma situação de exílio sem antídoto*", por vezes habitada por uma forte depressão antiutópica, pela "*pura sensação de um sonho, não daquele sonho que eleva as categorias do humano a um patamar onde toda insuficiência se redime, não, mas de um sonho que é tão-só dormência*", essa literatura que "*muda, muda quase a cada instante*", é basicamente movida pela nostalgia do inatingível, pela busca e tentativa de apreensão de um sublime ausente e inapresentado. Qual seja, um princípio esperança qualquer, núcleo de força brilhante, secretamente alimentado nos vagares do escritor-autor, trilha invisível que orienta o andamento da sua produção literária e dos seus movimentos de retorno a uma casa que constantemente se furta à representação, centro ofuscante e inefável, como a própria ficção, espaço utópico por excelência. Ficção e utopia : lugar daqueles que não têm onde morar.

Mesmo reconhecendo sua incapacidade crônica para retratar uma "*realidade sem mérito nenhum*", ou ao menos dar uma conformação estética apreensível, fazer ver, desejar e tornar possível a partilha coletiva de um sublime utópico, por ora completamente esvaído do horizonte subjetivo e do corpo do mundo, a ficção de João Gilberto Noll ainda assim permanece investindo e desejando ser investida por um toque de humanidade.

Pois trata-se de uma ficção movida por um absoluto interesse de sobrevivência humana, que admite a continuidade de um fazer literário declaradamente incapaz de *"desnudar além deste insensato movimento de corpos inutilizados para a fabulação"*, mas ainda assim disposto a escrever ao menos a façanha da própria escrita. Não tanto uma *"façanha que apresentasse algum esgar épico"* mas justamente o colapso, a impossibilidade e a impotência de uma narrativa que já vem, há muito, descrevendo *"gestos continuamente perecíveis"*, que se reconhece *"azeitada apenas com fatores de aparência inverídica"*, *"cruel por não apontar diretamente as crueldades, as vilanias do mundo"*, culpada por não conseguir *"reter a alma, pelo menos o ânimo desta história toda"*. Literatura cujo único traço possível de humanidade só se faça sentir, paradoxalmente, mediante a experimentação estética e sublimada de várias mortes, assassinatos e suicídios : da escrita, do próprio autor, dos seus personagens e narradores .

Trata-se ainda de uma ficção movida por forte intenção de comunicação humana, que não esconde a esperança da leitura vir a transformar-se no *"parto de uma outra inspiração que viesse de lá e completasse"*, que resiste a pressupor o necessário *"corpo a corpo de duas experiências, a do narrador e a do leitor"*, que aspira ir além do *"entrosamento entre estes dois através de uma esfera inumana de tamanho estranhamento"* e que deseja poder interromper o silêncio, aquele *"soluço irreprimível despencando dos lábios, em direção a um abismo onde ninguém tenha que carregar o fardo do reconhecimento do mundo, e tudo seja aí tão frio quanto a pele inexistente de Deus."*

Nos comentários críticos, bem como nesta necessária, mas imperfeita e apenas provisória conclusão, talvez não se reconheça tão explicitamente o mesmo embaraço inerente à comunicação estética de João Gilberto Noll, embora no seu processo de feitura essa dissertação tenha quase se deixado abater pela mesma sensação de que seus hipotéticos leitores, bem como o autor e sua literatura, também pudessem estar pouco se importando para esta descrição. E mesmo agora, depois de acabado o trabalho crítico, aqui ainda se padece do mesmo sentimento de "vergonha" expresso pelo autor. No caso de cá, por ter tido realmente o que olhar, mas não ter sido capaz de transmitir seja o que for.

Que esta leitura, longamente gestada numa atmosfera de profundo estranhamento, possa vir a ser um parto entre outros possíveis, que contenha qualquer inspiração capaz de completar o que seja, que partilhe minimamente o fardo do reconhecimento do mundo mundo, ou que venha aplacar a solidão sem remédio do autor nesse seu obsoleto, mas ainda assim produtivo auto-isolamento, isso que o escritor veladamente espera em relação aos seus leitores, talvez até mesmo esteja ao alcance deste trabalho, embora persista a impressão de que estas expectativas ultrapassam a capacidade dos comentários aqui realizados.

NOTAS

(1)Cf. os Anexos 3 e 4.

(2)Cf.o ensaio de Jameson,*Fredric Post-Modernism and the cultural logic of late capitalism* (in: *New Left Review*,no.146,july/august,1984) sobre esta questão do ecletismo pós-moderno e a predominância da técnica do pastiche na literatura contemporânea. Em relação às sistemáticas e sucessivas rupturas com a tradição, ver a obra de Otavio Paz *Los Hijos Del Lino* (Barcelona : Seix Barral S.A.,1974).

(3)Ver a respeito de outras obras que remam contra a maré os ensaios incluídos em *Fora do esquadro*,(in:*O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades,1993), onde Antonio Cândido focaliza exemplos de contracorrente no passado remoto e imediato. O último ensaio, mais especialmente, sobre o poema "Louvação da Tarde", de Mário de Andrade, revela precisas afinidades com a discussão aqui realizada. No rastro do raciocínio de Antonio Cândido, segundo o qual um autor como Mário passa do "modernismo propriamente dito à modernidade", na medida em que deixa de apenas negar o passado para, ao mesmo tempo, recuperar e superar a tradição, talvez fosse possível arriscar que a literatura de João Gilberto Noll, plenamente inserida na modernidade, avança em direção a um pós-modernismo literário, na medida em que recupera e supera tanto a tradição como o seu próprio tempo.

(4)Um protótipo dos artistas modernos e pós-modernos dentro dessa linha eufórico-destrutiva predominante , seria Pablo Picasso. Segundo o crítico de arte Arnold Hauser (in:*Maneirismo : a crise da Renascença e a origem da arte moderna* . São Paulo : Perspectiva, 1976), o ecletismo de Picasso "é primordialmente uma negação da uniformidade e da coerência da personalidade"; "prestidigitador, ilusionista e parodista" ele se opõe à voz interior e à auto-adoração dos românticos, bem como à unidade e individualidade renascentistas, aproximando-se do maneirismo. O pintor representaria, pois, o artista-padrão desta linhagem de rebelião artística onde o eu é "cambiante e variável" . As diferentes produções de um artista prototípico como esse teriam "tão pouco a ver uma com a outra quanto com a natureza", sendo mais uma espécie de "notas e comentários sobre a experiência da realidade do que representações de suas formas de manifestações", além de não pretenderem , "quer isolada ,quer combinadamente , configurar algo que seja uma espécie de quadro do mundo, isto é, uma síntese ou resultado." (pp.444 e 448)

(5)Cf. de Hardman, Francisco Foot ,o ensaio *Antigos Modernistas* in: Novaes, A. (ed.) *Tempo e História*. São Paulo : Companhia das Letras/Secr. Mun.Cult.,1992.

(6)Noll, João Gilberto . Comunicação oral (sem título), exposta no III Congresso Nacional da ABRALIC em Niterói, agosto de 1992.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

1. Bibliografia do autor

O Cego e a Dançarina. (contos)

- 1a. ed.: Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
 2a. ed.: Porto Alegre : L & PM, 1986.
 3a. ed.: Rio de Janeiro: Rocco, 1990.

Prêmios :

Revelação do Ano, pela Associação Paulista de Críticos de Arte, 1980.

Ficção do Ano, pelo Instituto Nacional do Livro, 1980.

Jabutí, Revelação de Autor, pela Câmara Brasileira do Livro, 1980.

A Fúria do Corpo. (romance)

- 1a. ed.: Rio de Janeiro: Record, 1981.
 2a. ed.: Circulo do Livro, 1989.
 3a. ed.: Rio de Janeiro: Rocco, 1990.

Bandoleiros. (novela)

- 1a. ed.: Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
 2a. ed.: Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

Rastros do Verão. (novela)

- 1a. ed.: Porto Alegre : L & PM, 1986.
 2a. ed.: Rio de Janeiro: Rocco, 1990.

Hotel Atlântico. (novela)

- 1a. ed.: Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

O Quietos Animal da Esquina. (novela)

- 1a. ed.: Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

Em antologias:

A Invenção, in: APPEL, Carlos Jorge (org.). **Roda de Fogo**. Porto Alegre: Movimento, 1970.

Matriarcanjo, in: APPEL, Carlos Jorge (org.). **Roda de Fogo**. Porto Alegre: Movimento, 1970.

A Virgem dos Espinhos, in: SCHREINER, Kay Michael (org.).
Zitronengras: neue brasilianische Erzähler, ein Lesebuch.
 (Capim - Linho: novos contistas brasileiros, uma antologia).
 Colonia: Kiepenheuer & Witsch, 1983.

Textos avulsos:

A Queda da Utopia, (crônica) in: *Sombras e Luzes: um olhar sobre o século.* Porto Alegre: L & PM, 1989.

A Suécia cura sua ressaca, (artigo) in: *Idéias / Ensaios*, *Jornal do Brasil*, 18/11/1990.

Cabeça de Homem, (orelha de capa) in: *Cabeça de Homem*, de Armando Freitas Filho, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

Atritos com o instante geram incontáveis ritmos, (artigo) in: *Letras*, *Folha de São Paulo*, 04/01/1992.

Comunicação oral (sem título), exposta no III Congresso Nacional da ABRALIC, em Niterói, Rio de Janeiro, agosto de 1992.

2. Bibliografia sobre o autor

- ABREU, Caio Fernando. "Paixão da Escrita". *Veja*, 16/12/1981.
 _____."Entre paredes de vidro". *Isto É*, 03/07/1985.
- AGRA, Lúcio. "Um dedinho de prosa para Noll e Sant'Anna".
 (entrevista) *Caderno2, O Estado de S. Paulo*, 01/04/1989.
- BAIRÃO, Reynaldo. "Fantasmas deste mundo". *2o. Caderno, O Globo* (Rio de Janeiro), 02/04/1989.
- BUENO, Eduardo. "Sob o Império do Corpo." (orelha de capa), in:
Rastros do Verão. Porto Alegre : L&PM, 1986.
- CALIRMAN, Claudia. "O profissional Noll". *Isto É / Senhor*,
 19/04/1989.
- CASTELLO, José. "Os anos 80 deram romance?". *Idéias, Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro), 20/02/1988.
 _____."Noll joga tudo na inspiração". *Caderno B, Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro), 10/06/1988.
 _____."Noll golpeia os leitores com seu olhar". *Idéias, Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro), 01/04/1989.
 _____."Esquinas do beco sem saída". *Cultura, O Estado de S. Paulo*, 26/10/1991.
- CÉSAR, Guilhermino. "A fúria do corpo". *Letras e Livros, Correio do Povo* (Porto Alegre), 16/01/1982.
- CONTI, Mauro Sérgio. "Voz Enfurecida". *Veja*, 17/07/1985.
- COUTINHO, Edilberto. "Caminhos de lirismo e violência". *Livros, O Globo* (Rio de Janeiro), 14/09/1989.
- COUTO, José Geraldo. "Meu tema é o homem avulso, diz Noll".
 (entrevista) *Letras, Folha de S. Paulo*, 16/11/1991.
 _____."Novela mergulha o leitor na estranheza".
- D'AMBROSIO, Oscar. "Noll: estilo cinematográfico". *Jornal da Tarde*, 30/08/1986.
- FRANCISCO, Severino. "Na fúria do corpo da linguagem".
 (entrevista) *Jornal de Brasília*, 31/03/1989.
- FISCHER, Lionel. "Uma dança macabra e fascinante". *O Globo* (Rio de Janeiro), 10/12/1989.
- GAMA, Rinaldo. "Tão rápido quanto os últimos duelos". *Ilustrada, Folha de S. Paulo*, 14/07/1985.

- HARDMAN, Francisco Foot. "O quieto animal da esquina". (orelha de capa), Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- HOLANDA, Gastão de. "Textos curtos, densos. E sempre originais". *Jornal da Tarde* (São Paulo), 19/07/1980.
- HELENA, Lúcia. "Fantasmas incômodos". *Revista Fatos*, julho 1985.
- KAPLAN, Sheila. "Bandoleiros, entre Boston e Porto Alegre". *O Globo* (Rio de Janeiro), 17/06/1985.
- MAINARDI, Diogo. "Palavras ao vento". *Veja*, 20/07/1992.
- MARTINS, Ivan. "Sonata triste". *Veja*, 1986.
- MARTINS, Marília. "Vivendo ao léu". *Idéias / Livros, Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro), 23/11/1991.
- MENEZES, Carlos. "O confronto de duas culturas em *Bandoleiros*, romance de Noll". *O Globo* (Rio de Janeiro), 15/06/1985.
- MORAES NETTO, Geneton. "Sonhar é preciso." (entrevista) *Idéias, Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro), 16/07/1988.
- MORRICONI, Italo. "Tentando captar o homem-ilha". In: *Matraga*, vol. 1, no. 213, maio/dez. 1987, Rio de Janeiro: UERJ: IFL.
- NAVARRO, Márcia Hoppe. "A poética exaltação dos sentidos". In: *Autores Gaúchos*, v.23, Porto Alegre: IEL, 1989.
- ORSINI, Elisabeth. "A chama acesa" (perfil do consumidor). *Caderno B, Jornal do Brasil*, 29/04/1989.
- PAULA, Margareth de. "Noll lança hoje *Hotel Atlântico*". *2o. Caderno, Zero Hora* (Porto Alegre), 26/05/1989.
- PESSOA, Isa. "Para não morrer na praia". *2o. Caderno, O Globo* (Rio de Janeiro), 11/04/1989.
- PONTES, Mário & REIS, Ney. "As ficções que o Brasil vai ler na recessão". *Idéias / Livros, Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro), 07/04/1990.
- RIBEIRO, Léo Gilson. "João Gilberto Noll: um clarão de lucidez em anos de treva". *Jornal da Tarde* (São Paulo), 16/08/1980.
- _____. "Um caso de inaptidão literária". *Caderno de Sábado, Jornal da Tarde* (São Paulo), 07/07/1990.
- S.A. (sem autor). "Em *A Fúria do Corpo*, o amor na adversidade humana". *O Globo* (Rio de Janeiro), 09/12/1981.
- _____. "João Gilberto Noll, um cúmplice de seus personagens". *O Globo* (Rio de Janeiro), 11/05/1985.
- _____. "O fim de uma interdição: o reencontro de pai e filho". *Leia* no.114, abril 1988.

- _____. "Ilusões perdidas de João Gilberto Noll" (entrevista). *Caderno Especial, Jornal da Orla* (Rio de Janeiro), 24/11/1991.
- SANTIAGO, Silviano.** "O Evangelho Segundo São João". *Leia*, março 1982 (cf. também in: *Nas Malhas da Letra*. São Paulo: Campanhia das Letras, 1989).
- _____. "A gargalhada imprevista diante da morte". *Jornal da Tarde* (São Paulo), 08/04/1989.
- SCLIAR, Moacyr.** "A busca do romance sinfônico". (Entrevista do mês) *Leia*, no. 100, fevereiro 1987.
- SILVA, José Antonio.** "Como dois bandoleiros". *Leia*, no. 95, setembro 1986.
- STIGGER, Ivo Egon.** "Criaturas gestadas na solidão do mar". *2o. Caderno, Zero Hora* (Porto Alegre), 17/02/1989.
- SUSSEKIND, Flora.** "A trilha do delírio". In: *Literatura e Vida Literária: polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- _____. "Mais virão, verás: o mundo como paródia e representação: os novos narradores". *Leia*, no. 95, setembro 1986.
- _____. "Ficção 80: dobradiças e vitrines". *Revista do Brasil*, ano 2, no. 05, 1986, Gov. Est. Rio de Janeiro/Secret. Ciênc. e Cult./ Pref. Mun./ Rioarte.
- _____. "Reflexão tática". *Revista 34 Letras*, no. 01, setembro 1988, Rio de Janeiro: 34 Literatura S/C Ltda. / Ed. Marca D'Água Ltda.
- _____. "Trilhas da prosa". *Veja*, 29/03/1989.
- _____. "Ficção em trânsito sem tiradas *on the road*". *Letras, Folha de S. Paulo*, 01/04/1989.
- _____. Brito Broca e o tema da volta à casa no romantismo." In: *Remate de Males*, vol.11, Dep. Teoria Literária - IEL- UNICAMP, Campinas 1991.
- T.R.** "Um escritor que não precisa de perguntas". *Jornal da Tarde* (São Paulo), 1986.
- VILLÇA, Nízia & SALGADO, Márcio.** "Nos trilhos da ficção". *Idéias / Livros, Jornal do Brasil*, 02/09/1989.

Em volume de coleção :

João Gilberto Noll. *Autores Gaúchos*, v.23. Porto Alegre: IEL, 1989.

Dissertação de Mestrado :

VASCONCELOS, Maurício Salles. *João Gilberto Show (o conto e o espetáculo em O Cego e a Dançarina)*. Dissertação de mestrado em Teoria Literária, orientada pela Profa. Dra. Helena Parente Cunha, Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 1o. semestre 1985.

Filme :

Nunca Fomos Tão Felizes, 1984, adaptação do conto *Alguma Coisa Urgentemente*, dirigido por Murilo Salles.

3. Bibliografia geral consultada

- ABENSOUR, Miguel.** *O novo espírito utópico.* Col. Repertórios (org. Urias Arantes), Campinas : Editora da UNICAMP, 1990, (trad. Cláudio Stieltjes et al.).
- ADORNO, Theodor W.** *Theodor W. Adorno.* Col. Grandes Cientistas Sociais no. 54 (org. Gabriel Cohn), São Paulo: Atica, 1986, (trad. Flávio R. Kothe et al.).
- ANDERSON, Perry.** "Modernidade e Revolução". In. *Novos Estudos Cebrap* no. 14, fevereiro 1986, (trad. Maria Lúcia Montes, *New Left Review*, 144, março-abril 1984).
- ANTONIONI, Michelangelo.** *O fio perigoso das coisas e outras histórias.* Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1990, (trad. Raffaella de Filippis).
- ARRIGUCI JR., Davi.** *O escorpião encalacrado.* Col. Debates no. 78, São Paulo: Perspectiva, 1973.
- _____. *Humildade, Paixão e Morte : a poesia de Manuel Bandeira.* São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- AUERBACH, Erich.** "A cicatriz de Ulisses". In: *Mimesis.* São Paulo: Perspectiva, 1976.
- BACHELARD, Gaston.** *A Poética do Espaço.* In: Col. Os Pensadores, São Paulo: Abril Cultural, 1979 (trad. J.A. Pessanha).
- BARTHES, Roland.** *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, 3ª ed., (trad. Julio Castanon Guimarães).
- BATAILLE, Georges.** *O Erotismo.* Porto Alegre: L & PM, 1987, (trad. Antonio Carlos Viana).
- _____. *A Literatura e o Mal.* Porto Alegre: L & PM, 1989, (trad. Sueli Bastos).
- BAUDELAIRE, Charles.** *As Flores do Mal.* Col. Poesia de Todos os Tempos, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, (trad. e notas Ivan Junqueira).
- BAUDRILLARD, Jean.** *A sociedade de consumo.* Col. Espaço da Sociologia, Lisboa: Edições 70, 1981, (trad. Artur Morão).
- _____. *A sombra das maiorias silenciosas : o fim do social e o surgimento das massas.* São Paulo: Brasiliense, 1985, 2ª. ed. (trad. Sueli Bastos).
- _____. "O orbital. O exorbital". In: *Moderno/Pós-Moderno. Rev. de Comunicação e Linguagens* no. 6/7, março 1988, Lisboa, Centro de Estudos de Comunicação e Linguagem.
- _____. "The Ecstasy of Communication". In: *The Anti-Aesthetic: essays on postmodern culture* (org. Hal Foster), 6ª. ed., Seattle, WA: Bay Press, 1989.

- BAUDRY, Jean-Louis. "Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base". In: **A Experiência do Cinema**. (org. Ismail Xavier), Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Barroco Alemão**. Col. Elogio da Filosofia, São Paulo: Brasiliense, 1984, (trad., apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet).
- _____. **Walter Benjamin**. Col. Grandes Cient.Soc. no.50, (org. e trad. Flávio Kothe), São Paulo: Atica, 1985.
- _____. **Magia e Técnica, Arte e Política. Obras Escolhidas I**, São Paulo: Brasiliense, 1985, (trad. S.P. Rouanet; pref. Jeanne Marie Gagnebin).
- _____. **Rua de Mão Única. Obras Escolhidas II**, São Paulo: Brasiliense, 1987, (trad. Rubens R. Torres Filho e José C. Martins Barbosa).
- _____. **Charles Baudelaire : um lírico no auge do capitalismo. Obras Escolhidas III**, São Paulo: Brasiliense, 1989, (trad. José C. Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista).
- _____. "A modernidade". In: **A Modernidade e os Modernos**, Rev. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1975.
- BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, (trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioratti).
- _____. "Sinais pela rua". In: **Ilustrada, Folha de S. Paulo**, 24/01/1987, (trad. Francisco Foot Hordman).
- BORNHEIM, Gerd. "Da superação à necessidade: o desejo em Hegel e Marx". In: **O Desejo** (org. Adauto Novaes), São Paulo: Companhia das Letras; (Rio de Janeiro): FUNARTE, 1990.
- BOSI, Alfredo. "Fenomenologia do olhar". In: **O Olhar** (org. Adauto Novaes), São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- BUCKA, Peter. **Os olhos não se compram: Wim Wenders e seus filmes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, (trad. Lúcia Nagib).
- BURGER, Peter. "O declínio da era moderna". In: **Novos Estudos CEBRAP**, no. 20, março 1988, pp. 81-95, (trad. Heloísa Jahn).
- _____. "O significado da vanguarda para a estética contemporânea : resposta a Jurgen Habermas". In: **Arte em Revista**, ano 5, no. 07, agosto 1983, CEAC - Centro de Estudos de Arte Contemporânea / FAPESP / FUNARTE.
- CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, (trad. Ivo Barroso).
- _____. **As cidades invisíveis**. São Paulo : Companhia das Letras, 1990, (trad. Diogo Mainardi).
- CAMUS, Albert. **O estrangeiro**. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- _____. **O mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo**. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1989, (trad. e apres. Mauro Gama).

- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária**. 6a. ed., São Paulo: Ed. Nacional, 1980.
- _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Atica, 1987.
- _____. **O Discurso e a Cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- CARDOSO, Sérgio. "O olhar dos viajantes". In: **O Olhar** (org. Aduato Novaes), São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- CHAUÍ, Marilena. "Janela da Alma, espelho do mundo". In: **O Olhar** (org. Aduato Novaes), São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- CONNOR, Steven. **Cultura Pós-Moderna**. São Paulo: Ed. Loyola, 1992.
- CORTAZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. Col Debates no. 104, São Paulo: Ed. Perspectiva, 1974.
- DELLEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo: Cinema 2**. São Paulo: Brasiliense, 1990, (trad. Eloisa de Araujo Ribeiro, rev. filosófico Renato Janine Ribeiro).
- _____. & GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago Ed. Ltda, 1977, (trad. Julio Castañon Guimarães).
- DURIGAN, Jesus A. **Erotismo e Literatura**. São Paulo: Atica, 1985.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 1983, (trad. Waltensir Dutra).
- _____. "Capitalism, Modernism and Postmodernism". In: **New Left Review** no. 152, july/august 1985.
- ECO, Humberto. **Apocalípticos e Integrados**. Col. Debates no. 19, São Paulo: Perspectiva, 1988.
- _____. **Obra Aberta**. Col. Debates no. 4, São Paulo: Perspectiva, 1988.
- _____. **Viagem na Irrealidade Cotidiana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. **Sobre os Espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- ELIADE, Mircea. **Mito do Eterno Retorno**. São Paulo: Mercuryo, 1992, (trad. Jose A. Ceschin).
- EULALIO, Alexandre (org.). **Caminhos Cruzados**. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- ENZENSBERGER, Hans M. "As aporias da Vanguarda". In: **Vanguarda e Modernidade**, Rev. Tempo Brasileiro no. 26/27, jan-março 1971.
- FERRY, Luc & RENAULT, Alain. **Pensamento 68: ensaio sobre o anti-humanismo contemporâneo**. São Paulo: Ensaio, 1988, (trad. Roberto Markenson e Nelci N. Gonçalves).

- FINKIELKRAUT, Alain. **A Derrota do Pensamento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, (trad. Mônica Campos de Almeida).
- FOSTER, Hal (ed). **The Anti-Aesthetic : essays on postmodern culture** . Seattle, WA: Bay Press, 1989.
- FOUCAULT, Michel. **História da Loucura**. Col. Estudos no.61, Rio de Janeiro: Perspectiva, 1978.
- _____. **Doença Mental e Psicologia**. 2a ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984, (trad. Lillian Rose Sholders)
- _____. **Microfísica do Poder** . 4a ed., Rio de Janeiro: Graal, 1984, (org. e trad. Roberto Machado)
- FRIEDMAN, Norman. "Point of View in Fiction: the development of a critical concept" .In: **The Theory of the Novel** (ed. Philip Stevick), New York: Free Press, 1967
- GENET, Jean. **Nossa Senhora das Flores**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- GIRARD, René. **A Violência e o Sagrado**. São Paulo: Paz e Terra/Ed. UNESP, 1990, (trad. Martha Conceição Gambini)
- GONÇALVES FILHO, José Moura. "Olhar e Memória". In: **O Olhar** (org. Adauto Novaes), São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- GUATTARI, Félix. "Impasse pós-moderno e transição pós-mídia". **Tempos Pós-Modernos, Folhetim** no. 479, **Folha de São Paulo**, 13/04/1986.
- _____. "Paradigma de todas as submissões ao sistema". In: **Leia** no. 92, junho, 1986.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. "Um Brasil pós moderno?" (entrevista). In: **Idéias, Jornal do Brasil**, 03/09/1988.
- HABERMAS, Juergen. "Modernity : An Incomplete Project". In: **The Anti-aesthetic: essays on postmodern culture** . (ed. Hal Foster), 6a. ed., Seattle, WA: Bay Press, 1989, (published in **New German Critique** 22, winter 1981, under the title "Modernity Versus Post modernity").
- _____. "Modernidade versus Pós- modernidade". In: **Arte em Revista** , ano 5, no. 7, agosto 1983, CEAC/FAPESP/FUNARTE (trad. Anne Marie Summer e Pedro Moraes., rev. Iná C. Costa e Otilia Arantes, da versão inglesa publicada em **New German Critique** 22, winter 1981).
- _____. "Arquitetura Moderna e Pós-Moderna". In: **Novos Estudos CEBRAP** no. 18, setembro 1987, (trad. Carlos E. J. Machado).
- HALEVY, Daniel. **Nietzsche: uma biografia**. Rio de Janeiro: Campus, 1989 (trad. Roberto C. Lacerda e Waltensir Dutra).
- HANDKE, Peter. **A mulher canhota & Breve carta para um longo adeus**. São Paulo: Brasiliense, 1985, (trad. Lya Luft; posfácio Marília Pacheco Fiorillo).

- _____. **O medo do goleiro diante do pênalti & Bem-aventurada felicidade.** São Paulo: Brasiliense, 1988, (trad. e posf. Zé Pedro Antunes).
- HARDMAN, Francisco Foot.** "O impasse da celebração". In: **Mário de Andrade/Hoje**, São Paulo: Ensaio, 1990, Cadernos Ensaio: v.4
- _____. "Poeira das barricadas : notas sobre a comunidade anárquica". In: **O Desejo** (org. Adauto Novaes), São Paulo: Companhia das Letras/Rio: FUNARTE, 1990.
- _____. "Antigos Modernistas". In: **Tempo e História** (org. A. Novaes), São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- HARVEY, David.** **A Condição Pós-Moderna : pesquisa sobre as origens da mudança cultural.** São Paulo: Ed. Loyola, 1992.
- HAUSER, Arnold.** "A Era do Filme". In: **História Social da Literatura e da Arte**, São Paulo: Mestre Jou, 1972, cap. VIII, vol. 2.
- _____. "Modernismo". In: **Maneirismo : a crise na Renascença e a origem da arte Moderna.** São Paulo: Perspectiva, 1976
- HOLLANDA, Chico Buarque de.** **O Estorvo.** São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org).** **Pós-modernismo e política.** Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor W.** **Dialética do Esclarecimento.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1986, (trad. Guido Antonio de Almeida).
- HUYSEN, Andreas.** "A busca da tradição: vanguarda e pós-modernismo nos anos 70". In: **Arte em Revista**, ano 5, no. 7, agosto/83, CEAC/FAPESP/FUNARTE, (trad. Iná Carmargo Costa; rev. Otilia Arantes, publicado em *New German Critique* 22, winter 1981).
- _____. "Mapeando o pós-moderno". In: **Pós-Modernismo e Política** (org. Heloisa B. Hollanda). Rio de Janeiro; Rocco, 1991, (trad. Carlos A. de C. Moreno, publicado em *New German Critique* 33, fall 1984).
- JAMESON, Frederic.** **Marxismo e Forma: teorias dialéticas da literatura do séc. XX.** São Paulo: Hucitec, 1985, (trad. Iumna M. Simon (coord.) Ismail Xavier e F. Oliboni).
- _____. "Post-Modernism and the Cultural Logic of Late Capitalism", in: **New Left Review**, n.146, july/august, 1984.
- _____. "Postmodernism and Consumer Society". In: **The Anti-Aesthetic: essays on post modern culture** (ed. Hal Foster). 6a. ed, Seattle, Wa: Bay Press, 1989.
- _____. "Pós-modernidade e Sociedade de Consumo" In: **Novos Estudos CEBRAP** no. 12, junho 1985, (trad. Vinicius Dantas).
- _____. "Periodizando os anos 60". In: **Pós-Modernismo e Política** (org. Heloisa B. Hollanda). Rio de Janeiro: Rocco,

- 1991 (trad. César Brites e Maria Luiza Borges; publicado em *The 60's without apology*, University of Minnesota Press, 1985).
- JOST**, François. *L'Oeil-Camera: entre film et roman*. Presses Universitaires de Lyon, 1987.
- KONDER**, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. 2a. ed., Rio de Janeiro: Campus, 1989.
- KOSIK**, Karel. *Dialética do Concreto*. 4a ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986, (trad. Célia e Alderico Toríbio).
- KUNDERA**, Milan. *A arte do Romance*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, (trad. Tereza B. C. da Fonseca e Vera Mourão).
- LABAKI**, Amir (org.). *O Cinema dos Anos 80*. São Paulo: Brasilense, 1991.
- LAHUD**, Michel. "Pasolini: paixão e ideologia". In: *Os Sentidos da Paixão* (org. Adauto Novaes), São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- LAJOLO**, Marisa. "Entre o real e o imaginário". *Cultura, O Estado de S. Paulo*, 31/8/91.
- LASCH**, Christopher. *O Mínimo Eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis*. 5a ed., São Paulo: Brasilense, 1990, (trad. João R. M. Filho e Ana Maria L. Cloriatti).
- LATIMER**, Dan. "Jameson and Post-Modernism". In: *New Left Review* no.148, nov/december 1984.
- LEENHARDT**, Jacques. "A querela dos modernos e dos pós-modernos." In: *Rev. Comunicação e Linguagens*, no.6/7, março 1988, Lisboa.
- LEMINSKY**, Paulo. "Punk, dark, minimal, o homem de Chernobyl". In: *Leia* no. 92, junho 1986.
- LOWY**, Michael. *Redenção e Utopia: o judaísmo libertário na Europa Central - um estudo de afinidade eletiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, (trad. Paulo Neves).
- LYOTARD**, Jean-François. *O Pós-Moderno*. 3a. ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1988, (trad. Ricardo C. Barbosa, *La condition postmoderne*, Paris: Les Editions de Minuit, 1979).
-
- _____. "Resposta à questão: o que é o pós-moderno?" In: *Arte em Revista*, ano 5, no. 7, agosto 1983, CEAC/FAPESP/FUNARTE, (trad. Otília B. F. Arantes; rev. Iná C. Costa; publicado em *Critique* 419, abril 1982).
- MACHADO**, Arlindo. "A perspectiva ou o olho do sujeito". In: *A ilusão especular*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MARCUSE**, Herbert. *Eros e Civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- MARTINS**, Luiz Renato. "Do erotismo à parte maldita". In: *O Desejo* (org. Adauto Novaes). São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

- MATTA, Roberto da Carnavais, Malandros e Heróis.** Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- MATOS, Olgária C.F.** "A melancolia de Ulisses. In: **Os Sentidos da Paixão.** (org. Adauto Novaes), São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. **Os Arcanos do Inteiramente Outro: a Escola de Frankfurt, a Melancolia e a Revolução.** São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. "Desejo de evidência, desejo de vidência: Walter Benjamin". In: **O Desejo** (org. Adauto Novaes), São Paulo: Companhia das Letras, Rio de Janeiro: FUNARTE, 1990.
- MELLO e SOUZA, Gilda.** "Variações sobre Michelangelo Antonioni". In: **O Olhar** (org. Adauto Novaes), São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- MELLO e SOUZA, Ronaldo.** "A Epigênese do Pós-Moderno". In: **Modernidade e Pós Modernidade, Rev. Tempo Brasileiro** 84, jan-março 1986, Rio de Janeiro.
- MERLEAU-PONTY, Maurice.** "O Olho e o Espírito"; "A Dúvida de Cézanne"; "O filósofo e sua Sombra". In: **Col. Os Pensadores**, São Paulo: Abril, 1975.
- MERQUIOR, José Guilherme.** "Os estilos históricos na literatura ocidental". In: **Teoria literária** (Eduardo Portello et al), 3a. ed., Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1979.
- _____. **O Fantasma Romântico e outros ensaios.** Petrópolis: Vozes, 1980.
- _____. "Aranha e Abelha: para uma crítica da ideologia pós-moderna". In: **Revista do Brasil**, ano 2, no. 5, 1986, Gov. Est. Rio de Janeiro/Secret. Ciência e Cultura/ Pref. Mun. do Rio de Janeiro/Rioarte.
- METZ, Christian.** **Psicanálise e Cinema.** São Paulo: Global, 1980.
- MORRICONI JR, Italo.** "O Pós-Utópico: crítica do futuro, e da razão imanente" In: **Modernidade e Pós-Modernismo, Rev. Tempo Brasileiro** 84, jan-março 1986, Rio de Janeiro.
- MURICY, Kátia.** "Benjamin: política e paixão". In: **Os Sentidos da Paixão** (org. Adauto Novaes), São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- NIETZSCHE, Friedrich.** **Obras Incompletas.** Col. **Os Pensadores.** São Paulo: Abril, 1978, (comp. por G. Lebrun).
- ORTIZ, Renato.** **A Moderna Tradição Brasileira: cultura brasileira e indústria cultural.** São Paulo: Brasiliense, 1988.
- PAZ, Octavio.** **Los Hijos Del Limo: del romanticismo a la vanguardia.** Barcelona: Seix Barral SA, 1974.
- PEIXOTO, Nelson Brissac.** **A sedução da barbárie.** São Paulo, Brasiliense, 1982.

- _____. **Cenários em ruínas: a realidade imaginária contemporânea.** São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. "O Olhar do Estrangeiro". In: **O Olhar** (org. Adauto Novaes) São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- _____. "O futuro do passado". In: **Pós-Modernidade.** Roberto Cardoso de Oliveira ... (et al), 2a. ed., Campinas: Ed. UNICAMP, 1988.
- PRADO JR., Bento.** "Entre o alvo e o objeto do desejo: Marcuse, crítico de Freud". In: **O Desejo** (org. Adauto Novaes), São Paulo: Companhia das Letras, Rio de Janeiro: FUNARTE, 1990.
- PROENÇA FILHO, Domicio.** **Estilos de época na Literatura.** São Paulo: Atica, 1989.
- _____. **Pós-Modernismo e Literatura.** Série Princípios 154, São Paulo: Atica, 1988.
- RIBEIRO, Antonio S.** "Para uma arqueologia do pós-modernismo: a Viena 1900". In: **Rev. Comunicação e Linguagens**, no. 6/7, março 1988, Lisboa, Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens.
- ROBBE-GRILLET, Alain.** **Por um novo romance.** Col. Nova Crítica, vol. 1, São Paulo: Ed. Documentos, 1969.
- _____. **O ano passado em Marienbad.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, (trad. Vera Adami e Elisabeth Veiga).
- ROSENFELD, Anatol.** **Texto/Contexto.** Col. Debates no. 7, São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ROUANET, Sérgio Paulo.** **Édipo e o Anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.
- _____. "Do pós-moderno ao neo-moderno" In: **Modernidade e Pós-Modernidade, Rev. Tempo Brasileiro**, 84, jan-março 1986, Rio de Janeiro.
- _____. "Discutível teórico da modernidade tardia". In: **Leia** no. 92, junho 1986 (sobre o livro **O Pós-Moderno**, de Jean François Lyotard).
- _____. "A verdade e a ilusão do Pós-Moderno". In: **Revista do Brasil**, ano 2, no. 5/1986, Rio de Janeiro. Gov. Est. R.J./Secr. Ciên. Cult./Pref. Mun./Rioarte.
- _____. **As Razões do Iluminismo.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. "Razão e Paixão". In: **Os Sentidos da Paixão** (org. Adauto Novaes), São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. "O olhar iluminista". In: **O Olhar** (org. Adauto Novaes), São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- _____. "O desejo libertino entre o iluminismo e o Contra-Iluminismo". In: **O Desejo** (org. Adauto Novaes), São Paulo: Companhia das Letras, Rio de Janeiro: FUNARTE, 1990.

- SANTIAGO, Silviano. "O Narrador Pós-Moderno". In: *Revista do Brasil*, ano 2, no. 5, 1986, Rio de Janeiro, Gov. Est. Rio de Janeiro/Secr. Ciênc. Cult/Pref. Mun./Rioarte.
-
- _____. *Nas Malhas das Letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SANTOS, Boaventura S. "O social e o político na transição pós-moderno/pós-Moderno", *Rev. Comunicação e Linguagens* no. 6/7, março 1988, Lisboa.
- SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
-
- _____. "Barth, Pynchon e outras absurdetes: o pós modernismo na ficção americana. In: *Pós-modernidade*. Roberto C. de Oliveira. (et. al), 2a. ed., Campinas: Ed. UNICAMP, 1988.
- SARTRE, Jean Paul. *Que é a Literatura?* São Paulo: Atica, 1989.
- SCHWARTZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
-
- _____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
-
- _____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
-
- _____. "Sopro Novo". *Veja*, 07/08/91.
- SEVCENKO, Nicolau. "Provisório is beautiful". Pós-Moderno (um estilo sem qualquer estilo), *Folhetim* no. 434, *Folha de São Paulo*, 12/05/1985.
-
- _____. "O enigma pós-moderno". In: *Pós-Modernidade*. Roberto C. de Oliveira (et al), 2a ed., Campinas : Ed. UNICAMP, 1988.
- SONTAG, Susan. "A imaginação pornográfica". In: *A Vontade Radical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SUBIRATS, Eduardo. *Da Vanguarda ao Pós-Moderno*. São Paulo: Nobel, 1986 (trad. Luis Carlos Daher e Adélia Bezerra de Meneses).
-
- _____. "Quando o princípio de realidade é ficção científica". Pós-Moderno (um estilo sem qualquer estilo), *Folhetim* no. 434, *Folha de São Paulo*, 12/05/1985.
-
- _____. "A filosofia e a cultura contemporânea". *Tempos Pós-Modernos*, *Folhetim* no. 479, *Folha de São Paulo*, 13/04/1986.
- SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, Qual Romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
-
- _____. *Literatura e Vida Literária: polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
-
- _____. *Cinematógrafo de Letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

- _____. **O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- VATTIMO, Gianni. **O Fim da Modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna.** Lisboa: Ed. Presença, 1987.
- _____. "A secularização da filosofia". In: **Moderno/Pós-Moderno, Rev. Comunicação e Linguagens** no. 6/7, março, 1988, Lisboa.
- VAVAKOVA, Blanka. "Lógica cultural da modernidade". In: **Moderno/Pós-Moderno, Rev. Comunicação e Linguagens** no. 6/7, março 1988, Lisboa.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.** Col. Cinema vol. 4, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- _____. "Do metacinema ao pastiche industrial: o cacoete Pós". **Pós-Moderno (um estilo sem qualquer estilo), Folhetim** no. 434, Folha de São Paulo, 12/05/1985.
- _____. "Cinema: revelação e engano". In: **O olhar** (org. Adauto Novaes), São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- WENDERS, WIM. **Emotion Pictures.** Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.
- _____. **A Lógica das Imagens.** Rio de Janeiro: Edições 70, 1990.
- WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade: na história e na literatura.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989, (trad. Paulo Henriques Britto).
- YUDICE, George. **O Pós-Moderno em debate** (entrevista). **Ciência Hoje**, vol. 11, no. 62, março, 1990.

ANEXOS

TEXTOS DO AUTOR

1 .

CRONICA

A QUEDA DA UTOPIA

Se eu tentasse perceber um jovem, hoje, nos estertores da década de 80, o que ele poderia me revelar de intransferível, de diferenciado por exemplo em relação à juventude vivida por mim?

A nossa juventude, das pessoas que entram agora nos quarenta, despontou na utópica década de 60, onde a idéia de viver era um pouco como que sonhar, quase que aderir ao Impossível, quer na militância política extremada, quer nos paraísos psicodélicos da contracultura.

Vamos supor que eu me acerque desse jovem e lhe conte essa história, que eu desça até mais fundo em minhas origens: conte que a minha geração, antes de alcançar a idade que ele tem agora, lá nos *fifties* que ficaram sendo anos dourados, que já nesse ponto da história nós não aprendíamos outra coisa que sonhar - no escurinho do cinema a ideologia norte-americana do pós-guerra nos mandava heróis e heroínas sempre prontos para salvarem um mundo que nós aqui crianças e adolescentes abaixo do Equador acreditávamos ser o nosso.

- A nossa tarefa era a de perseguir as utopias, a de pressentir que se realizaria uma promessa ...

- Promessa...?, promessa de quê? - me pergunta o jovem parecendo cheio de curiosidade.

- Vem cá, meu camarada, você está satisfeito com essa insuficiência das coisas, do real, da vida, você não sente que uma promessa escondida lá no bojo da infância acabou não se cumprindo?

- Olha - me responde o jovem (uma pitada de ironia talvez, mas não, mais certo que de pura perplexidade) -, nunca ninguém quando eu era criança me contou que havia algum tipo de promessa a ser cumprida um dia.

- Não? - digo eu definitivamente todo perplexidade.

- Não! - ele responde com convicção.

- E como é que você preenche o seu tempo vago sem nutrir qualquer promessa em canto nenhum, por onde você vai à noite, por exemplo? - é o que me lembro de perguntar:

- ...

- Como? - insisto.

- Acho que igual a você quando tinha a minha idade: bebo, transo ...

- Não esquece a camisinha?

- Não esqueço não, às vezes bebo demais, e com a cabeça turva fica um perigo alguma cilada da AIDS por aí...

Ele é um jovem da classe média brasileira dos anos 80, eu penso: sem utopias a construir, a aurora grandiosa do futuro nunca lhe pareceu dizer respeito, é prático, traz sempre consigo a camisinha, o instante lhe basta.

- Mas se não há promessas grandiloqüentes no horizonte você deve ter algum projeto de vida, alguma coisa assim que lhe faculte chegar no que se chama o amanhã numa boa, alguma coisa que lhe dê uma certa alforria dos limites do presente.

- Ué ..., sem uns bons trocados no bolso eu não consigo viver hoje, que dirá amanhã quando eu não for mais jovem.

Ele parece agora refletir, olha para os seus tênis, e diz:

- Uma boa companheira como a que você tem, isso não dá pra dispensar...

Eu aí entendo um pouco mais a complexidade das nossas diferenças: a boa companheira a que ele se refere (uma namorada minha recentíssima) é a própria mãe do jovem, figura praticamente dessacralizada para ele - o que parece ajudá-lo a se manter leve e solto, agora eu percebo, com relação ao seu futuro adulto, uma vez que houve na infância da sua geração um expressivo apagamento dos papéis familiares tradicionais - rígidos, muitas vezes mesquinhos, sempre opressivos.

Nós, aqui no Brasil, a nossa geração que agora entra nos quarenta, tivemos na sua esmagadora maioria figuras de mães "respeitáveis" senhoras, inimagináveis no papel de namoradas de quaisquer homens que não fossem os nossos "respeitabilíssimos" pais (e olhe lá!).

Os jovens que chegam agora me parecem portanto muito mais preparados do que fomos para atuarem na sua vida adulta de um jeito mais livre no que concerne a seus papéis sociais, mesmo que acabem por escolher as formas de casamento e familiares tradicionais - o que, segundo alguns observadores, pode ser hoje a tendência predominante.

Mas não posso esquecer que o jovem está aqui na minha frente, e ele está dizendo alguma coisa, deixa eu ouvir: ele continua falando do que falávamos, sobre os projetos de vida:

- Pelo que eu posso sacar da minha mãe, por exemplo, que gosta de me contar da vivência dela lá nos últimos 60 anos e no início dos 70, vocês costumam a entender que se possa ser jovem sem um grande projeto comum de vida, para vocês numa juventude

assim parece tudo avulso demais, tudo muito fruto do acaso, já que não se sonha com uma meta grupal, coletiva. E talvez vocês tenham razão, não sei.

- Foram os famigerados anos de ditadura que deixaram vocês jovens de hoje com esse realismo todo, com a capacidade de sonhar um tanto atrofiada - eu arrisco.

Ele me diz que não se trata de sonhar ou não em direção a um remoto futuro, pois "com a devastação que a gente tá vendo hoje, ninguém sabe até quando o Planeta será habitável":

- Sonhar pra mim é ver indícios positivos no que está aí na nossa frente, com a eleição presidencial agora em novembro - ele acrescenta.

- E se não for escolhido o homem certo? - pergunto.

- É... - diz ele -, ver indícios positivos no que está aí na nossa frente não quer dizer exatamente acreditar no melhor dos resultados...

- É ... respondo eu meio cabisbaixo, como se me faltasse fôlego para continuar seguindo essa clareza para mim excessiva, eu, a vida toda acostumado a retratar a rarefação das coisas reais para com mais motivos e ímpeto me jogar no mundo das utopias.

- É, vai-se vivendo com o Presidente que for, o máximo que pode acontecer é eu desistir do Brasil e emigrar para o exterior, como fez um amigo meu no Canadá e se deu muito bem - diz o jovem.

- Enfim você cairá nos braços do Paraíso, agora lhe parece uma boa idéia? - eu digo querendo provocar quem me aparenta ser o mais consumado realista.

Mas o jovem fica impassível, apenas faz subir um canto da boca, parece que avaliando o meu nervosismo.

Pois a nossa geração é mais nervosa, nós que estamos entrando nos quarenta vivemos tudo com mais passionalidade, enquanto alguns dos jovens de agora se denominam *cool*, *clean*, poupando-se desde já para evitar estresses prematuros, o enfarte.

E fazem bem: em tempos fim-de-século é preciso ter nervos de aço, atrasar a chegada da palpitação estremecida, do desgaste irreparável.

Heróis e mártires: dessa inflação de quimeras não se queixam.

O jovem hoje às vezes dá a sensação de ter qualquer coisa de nietzscheano, ou mais singelamente qualquer coisa de um quintanar que dança, dança, dança sobre as nossas pequenas

ruínas do cotidiano.

Mais assiduamente do que fazia a juventude da minha geração, e de uma forma cada vez mais universal (padronizada, diria alguém), o jovem de hoje adora estar dançando, a pretexto de qualquer FM ligada, de qualquer cantarolar repentino.

Muitos dos jovens de agora dançam como este jovem aqui na minha frente está dançando, simplesmente porque alguém passou lá fora assobiando.

Não mentalizam toda hora, não querem abraçar o mundo com uma consciência voluntarista, quase dominadora.

Nós, homens entrando nos quarenta, podemos ver aí uma dose nada desprezível de conformismo.

Nós, que vivemos uma juventude tendo com mais clareza contra quem lutar - o inimigo se apresentando como um bloco monolítico.

Esse inimigo comum à boa parte de uma geração de jovens brasileiros evidenciava-se de uma forma não-dispersa, provocando a unificação de todos os descontentamentos em torno da causa maior: a chama democrática.

Na falta de um lema unificador, o jovem hoje não ambiciona tanto mudar toda uma estrutura social. Há variados campos de batalha (verdes, mulheres, negros, etc.), variadas gradações nas dimensões da luta.

Para muitos, vivemos hoje num império das micro-aspirações.

O jovem dos anos 80 olha, pára, adere, passa, se dispersa, esquece, apaga para quem sabe logo em frente recomeçar o ciclo: olha, pára, adere etc.

A rotina do descartável. Talvez em nenhuma outra década deste século se conheceu tantas inclinações culturais e/ou comportamentais como nesta que expira: fabricados ou não, apareceram os punks, os darks, os yuppies e etc., e etc., e etc.

Há como que uma falta de concentração real, os caminhos se multiplicam, o esquecimento para onde se estava indo é quase que instantâneo.

O jovem se perde, logo recupera a memória, arregala os olhos, diz que com o nosso papo estava quase se esquecendo de que ia sair para dançar - e ele sai quase correndo, bate a porta.

Eu vou até a janela e olho. A moto arranca, vai.

João Gilberto Noll

Sombras e Luzes - Um Olhar sobre o Século. Porto Alegre: L&PM Editores, 1989.

2 .

ARTIGOS

A Suécia cura sua ressaca

Os suecos esquecem os tempos sombrios dos filmes de Bergman e o país aceita, sem dramas, viver em segurança.

João Gilberto Noll

Se quiser sangue na neve, coisas assim, definitivamente, não vá à Suécia, pelo menos por enquanto. Razões singelas: como em qualquer lugar, por lá também o tempo anda meio sobre o desnorteado, periga a neve se esquecer de cair em dias do mais tenebroso inverno, e o principal: o sangue, esta espécie que andou gotejando das entranhas de uma mulher em *Gritos e sussurros*, o sangue que manchou o passeio público de uma das principais avenidas de Estocolmo, vindo do assassinato do líder social democrata Olof Palmer, este sangue parece pouco escorrer agora das artérias suecas.

Existe como que uma convalescença geral, o povo parece dizer: saímos há algum tempo das imagens instigadas pelas culturas mediterrânicas, católicas, que viam em nós as forças do falecido amor-livre e também da autodestruição, o tal recorde dos suicídios.

Já sofremos a ressaca destas imagens, nunca Bergman foi tão negado por nós como durante esta ressaca, o caso terminou em exílio do artista na Alemanha, não era possível continuarmos expostos naquele charco de neuroses, onde o sexo doía como um espinho, para ser mais fiel, como um caco de vidro nas entranhas, onde um clérigo aturdido com o silêncio de Deus desesperava-se diante de uma morta.

Não, agora Bergman está de novo entre nós, afirmando que se aposentou, não filma mais, e a inquietação, esta que podemos adivinhar por detrás da imagem de um sangue impetuoso sobre a neve transcendental, esta inquietação, melhor dizendo, desordem, parece que hoje vive submersa.

É como se sentar num parque de Gotemburgo e olhar o outono tardio: o cão absolutamente adestrado pela coleira de um velho de gabardine, pá em punho, no caso de o cachorro sujar, houve uma serenização qualquer que tomou conta daquele parque inteiro, uma serenização, é certo, aquele sentimento que nos faz discretos frente às coisas quase reverenciais diante do equilíbrio do mundo, como quem diz: nada me faltará, dá para ser senhor de mim.

Alguns latino-americanos passam, muitos deles ex-exilados que acabaram ficando, passam com tudo em cima, acabaram incorporando o ar do previdente, deste ser a cada dia mais raro no Brasil, Francisco Foot Hardman fala do revolucionário, ou, antes, de um dos mais extremados combatentes do século 19, Blanqui: o seu "olhar melancólico ante a vida evanescente e as estruturas sólidas da permanência".

É justamente um olhar assim que se pode perceber neste que passa com a pinta de chileno, um homem que conversa com a sua criança pequena, fazendo o jeito sóbrio com que o sueco parece encarar o dia, no metrô, no atravessar a rua, pois não há por que saltar obstáculos, correr como nós fazemos aqui nas nossas ruas, lá o pedestre mantém ainda uma certa prioridade, parece que os automobilizados da Escandinávia não têm nenhum domínio extra a demonstrar, claro, a própria questão da sobrevivência no trânsito em cidades como Estocolmo revela índices felizes.

Um ou outro miserável, os que vi não aparentavam ser de outras etnias que não as nativas de lá, um homem de barbas grisalhas, por exemplo, não caricaturalmente desgrenhado e sujo como os miseráveis daqui, remexe numa lata de lixo. As pessoas fazem que não vêem, não porque lhes doa na consciência e passem a imitar o avestruz, preferem não olhar por genuíno respeito humano, uma vez que aquele cidadão que remexe no lixo à cata sabe-se lá do quê age assim por pura vontade, quem sabe até em estado de loucura, sim, porque o Estado provê caso por caso, então é preciso esquecer de observar aquele homem de barbas grisalhas, como quem concede a prova de uma autonomia insensata diante de um Estado eficaz, no mais das vezes invisível, vale dizer, funcional.

Não se nota nos passantes nenhum desvio do olhar, o homem que remexe no lixo é uma imagem que simplesmente não deve ser vista com um interesse discriminado, deve-se passar por ela como os suecos costumam passar por quase tudo, como se olhassem além ou aquém, não importa, mas um ponto fora das aparências, como se não estivesse incluído por ali.

Um homem meio molambento me aborda, diz que é romeno recém-chegado, mulher e filhos, pede uma ajuda, a minha amiga sueca lhe dá o endereço da instituição que poderá assegurar os seus direitos de cidadania, ou seja, de manutenção.

Justamente o que falta à sociedade brasileira: o sentido profundo, orgânico, da sobrevivência como a extensão natural do indivíduo, garantindo o amanhã, e o depois - lá não

conhecem este dia seguinte que a gente aqui precisa conquistar na barra.

Pego um elevador rangente, muito velho, de grades, exposto, exíguo, vagaroso, vou visitar a casa de Strindberg, entra um cidadão, lhe pergunto se ele sabe em que andar fica o museu de Strindberg, ele aperta quarto andar, diz que também estão se dirigindo para lá, que ele está de licença por problemas psiquiátricos, o elevador infernalmente vagaroso, e o indivíduo sueco ali, falando da sua situação psiquiátrica para um desconhecido, como se estivesse comentando o elevador, ali, custando aquela enormidade para chegar à casa de Strindbert.

O museu é escuro, cama, escrivania, os trabalhadores de Estocolmo aclamaram o autor em volta daquele prédio de esquina, aclamaram o conterrâneo que fora preterido na premiação do Nobel, o espírito arrojado do seu tempo recebe o desagravo popular, a glória, num momento em que a Suécia não conquistara ainda essa espécie de apaziguamento social de hoje, quando o grito em volta daquele prédio de esquina deveria ser um só, em favor da alma comum que não encontra abrigo, um grito talvez que as novas gerações de suecos não tenham mais condições de ouvir, apenas uma história que habita silenciosa a penumbra daquele museu pouco visitado, o indivíduo com problemas psiquiátricos do elevador olha um retrato de Strindberg ainda jovem, eu me aproximo.

Jornal do Brasil, 18/11/1990.

Cabeça de Homem

Uma premência orgânica, um pouco isso é o que faz **Cabeça de homem** reinventar, de um modo seco às vezes, ultrajante de repente, os territórios da boca, cascas, punho, queixada, a nossa argamassa, enfim, de todo o dia.

Por quê? O que torna o poeta, digamos, tão aflito com as ingerências físicas, com a materialidade do mundo? Estes versos (não raro de cadência afoita), que provocam a sensação de que acabaram de estar, deixando ao nosso olhar como que a lembrança espantada de um fulgor ríspido, sem pompa, estes versos parecem indicar que na potencialidade da matéria repousa *o central, farpado, avesso ao ar*.

É na luta entre a aparência das coisas e a ciência oculta da vida que se processa a vagarosa e árdua escavação para aquilo que chamamos apressadamente de sentido. Por tocar numa peleja pele e osso, numa vocação quase bárbara para se atingir os relâmpagos da expressão humana, a voz dos poemas é dura em muitos momentos - em poucas, muito poucas ocasiões se apresenta à beira de arrebentar.

É que o poeta fala pela estirpe dos guerreiros, dos que mostram *os dedos todos, sem socorro*.

Arte viril, quem sabe o som cavo de um impressionante tambor que incita ao choque.

Sim, Armando Freitas Filho vai à guerra. Endemoninhada forma de arrancar certas palavras do ostracismo, expondo-as em plena pujança do trauma.

João Gilberto Noll

(Texto incluído como orelha de capa na coletânea poética **Cabeça de Homem**(1987-1990), de Armando Freitas Filho, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991)

***Atritos com o instante
geram incontáveis ritmos***

O autor gaúcho fala das dificuldades de transferir a música ao romance, gênero que não raro se nutre de idéias.

João Gilberto Noll
Especial para a Folha

Um homem anódino, que de repente caísse em convulsão numa praça de repente em chamas, eis um ritmo vertiginoso, daqueles que amam mais o tremor do mistério que o da história, pois a história quer ser mestra, mantém o seu metrônomo no bojo do enredo, este andamento que às vezes destitui o orgânico em troca da ordem, já que o orgânico quando em pêlo faz uma taquicardia e o estilo todo vira febre, exaltação, em certos casos submetendo-se ao espasmo, à própria arritmia.

O sujeito que olha a nuvem para não ter em que pensar, eis uma cadência pacífica, estranha à sofreguidão, plasmando quem sabe uma respiração quase no sono, de tênues ondulações, mas que poderá estar domando dentro de si, não nos esqueçamos, o bruxuleio aflito de uma chama.

Os atritos com o instante geram tantos ritmos, tantos, que alguns romances parecem uma partitura frustrada, tal a sensação de que nos encontramos diante de uma história puxada tão-só pelos movimentos inerentes ao conteúdo musical.

Pergunto por que alguns romancistas arriscam transferir a música para o universo de um gênero literário que se nutre não-raro das idéias - estas emanações tão refratárias ao vazio semântico da matéria musical.

O romance, um gênero que, de forma difusa ou limpa, carrega o pendor do episódio, este animal inserido entre outros, entrelaçando-se, guardando uma próxima ou remota analogia com a História - guardando/aguardando o claro da memória.

Neste primado do relato - não importa se um relato num corpo revoltado, ou num picotado, retilíneo, reticente, etc. , neste primado o ritmo narrativo que nos salta à mente com maior assiduidade é o ritmo adormecido, um compasso que se esqueceu de ser para que as frases consigam edificar a lucidez dos fatos, despidas então da epiderme orgulhosamente musical, que costuma distrair a intenção precisa do leitor frente à seqüência romanesca.

Não, neste contorno oitocentista de romance não há espaço para a degustação rítmica das horas, como se o tempo fosse algo a ser preenchido num ponto neutro para o ouvido, como se o canto fosse privilégio restrito às formas estritamente poéticas, como se ao prosador sobrasse apenas contar, contar, digamos, só o que a normalidade despercebida dos batimentos cardíacos consegue acolher.

Não há um futuro muito previsível para os ritmos do romance mais empenhado com a experiência da nossa atualidade. Uma afecção se processa na pele dessas narrativas, fazendo com que determinados autores prefiram a cautela, retendo assim o aparecimento de novas melodias literárias.

Afecção? Mais direto seria falar da congestão de uma certa tradição metafórica, ou seja, de um repertório de metáforas que, por tão abusivo, acaba por envergonhar a própria língua. E o ritmo se contrai.

Por isso algumas escritas, hoje, apresentam uma espécie de ascese rítmica: saem em busca de um andamento sóbrio, feito um assobio ao longe, embora afiado, cortante, como que desinfetando o terreno romanesco, preparando quem sabe este terreno para insuspeitados rompantes musicais.

Ritmo é o pedaço que nos torna viáveis para o tempo. Como não somos há muito puro estado de natureza - já não podemos gastar nossas vidas inteiras lambendo o corpo como o gato nem aderindo à inanição da pedra -, é preciso ocupar os buracos do minuto com a força meio bestial de uma cadência: o pulso que às vezes tanto se arrebatava e em outras baixa tanto o facho, que só nos resta ultrapassar estas fronteiras e dar o salto para fora do texto, com o suspiro maduro para o desenlace.

"Letras", *Folha de São Paulo*, 04/01/1992.

QUEM É NOLL

João Gilberto Noll nasceu em Porto Alegre em 1946.

Dono de um estilo avesso às convenções, escreveu, entre outros livros, as novelas "Rastros do Verão" e "Hotel Atlântico" e o volume de contos "O Cego e a Dançarina". Seu livro mais recente é "O Quieto Animal da Esquina" (Rocco).

A coisa não apresenta uma forma precisa, muda, muda quase a cada instante, e tem o centro como que brilhante, se o centro a gente pode chamar aquilo que nesse ínterim já se concentrou perto da borda superior, pois neste pedaço agora na margem, percebe-se aos poucos, mais do que um brilho, tratar-se de um ponto de força que não cabe mais em si, mas voltemos ao todo de novo com atenção, a coisa inteira mudou sua figura, ganhou milhares de pontas, e a força que parecia brilhar por não caber mais em si deve ter sido eliminada deste corpo em constantes crispções, a sua pressão deve ter rasgado a margem superior e como que se esvaiu, digamos assim, se esvaiu, porque já não vejo nada que lembre aquele brilho que nem era propriamente um brilho, e eu então volto a olhar sem mais o quê este corpo sem forma precisa, com suas silhuetas e tons cambiantes, e eu fecho os olhos e digo baixo, não, não vou ficar aqui olhando e tentando descrever para vocês isso que em seu eterno movimento pode estar se lixando para mim com minha descrição, e ademais não sei se vocês estão mesmo voltados para a descrição desta coisa com uma enormidade de aparências, que poderá nem se apresentar mais aqui quando eu abrir novamente os olhos, quando talvez venha a perceber que este corpo jamais aprisionado em qualquer contorno não tenha de fato existido, o que me faria calar, calar de um jeito medonhamente cerrado, como se só esta nudez que eu diria irascível pudesse conter esta vergonha de não ter o que olhar para transmitir a vocês do outro lado de mim.

Isso não é um conto, nem mesmo um ensaio ficcional, talvez se queira apenas uma pincelada demonstrativa de um embaraço inerente, creio eu, à comunicação estética desta hora. Isto, esta tentativa de se expressar alguma coisa que parece nem sequer compor uma realidade, isto é uma espécie de cisma, em certos casos irremediável, posto que saído de uma situação de exílio sem antídoto, já que atacado por bactérias ainda indecifradas, que deixam o ser em alheamento, em completo extravio.

Manifesta-se , sibilina, então , a estética da vergonha, da humilhação , até aqui sem solução à vista, de se falar daquilo que habita a pura sensação de um sonho, não daquele sonho que enleva, que eleva as categorias do humano a um patamar onde toda insuficiência se redime, não, mas de um sonho que é tão-só dormência diante destes pontos rejeitados que teimam em ser, como é o caso daquele núcleo de força que parecia brilhante, que pressionava com quase desespero as bordas daquele corpo informe que eu tentava descrever, e que de repente desaparece, sei lá, entra em idílio com a evasão, foi-se, escafedeu-se, e eu aqui, sem capacitação para retê-lo para os meus hipotéticos ouvintes, querendo fechar os olhos para poder reabri-los já não tendo quem sabe matéria nenhuma para retratar, já não tendo mais diante de mim esta realidade sem mérito, sem mérito nenhum para que possa alcançar a conformação de uma comunicação estética.

Pois o que pode valer para o terreno da literatura a descrição de uma coisa que se comporta em gestos continuamente perecíveis, uma passagem daninha que vai expulsando de si focos de força que poderiam talvez aclarar um pouco esta voragem molecular ...

O mundo sofre, e é impossível que se faça uma literatura desta espécie, sem rudimentos humanos, azeitada apenas com estes fatores de aprência inverídica, como se configurassem uma biologia imemorial.

Sim, esta é uma literatura do impossível, literatura desta choça sem convites, cruel por não apontar diretamente as crueldades , as vilanias do mundo, a literatura do impossível sim, melhor, eu diria melhor, a literatura da vergonha, pois é este sentimento que nos acua nesta hora, uma vergonha acachapante por não conseguirmos reter a alma, pelo menos o ânimo desta história toda, uma vergonha avassaladora por não sabermos o que desnudar além deste insensato movimento de corpos inutilizados para a fabulação.

Pois se deste quadro pudesse se irradiar uma façanha humana, não digo uma façanha que apresentasse algum esgar épico, que isso talvez nem ande hoje pelo caminho das possibilidades, mas uma façanha que corresse simplesmente um risco qualquer de humanidade, como o de um colapso desta escrita, sem retorno,

então sim, então estaríamos não exatamente absolvidos, pois não se trata aqui de um encontro forense, mas teríamos enfim o que fazer com a sua leitura : o parto de uma outra inspiração que viesse de lá e completasse.

Ou não, alguém poderia dizer : a ficção não pressupõe necessariamente o corpo a corpo de duas experiências, a do narrador e a do leitor; o que a ficção pede, alguém poderia acrescentar, é o entrosamento entre estes dois através de uma esfera inumana de tamanho estranhamento, que só nos resta um soluço irreprimível despencando dos lábios, em direção a um abismo onde ninguém mais tenha que carregar o fardo do reconhecimento do mundo, e tudo seja aí tão frio quanto a pele inexistente de Deus.

É este o apogeu literário? E por ele atingiremos a transcendência de nossas pequenas ruínas cotidianas?

Que fique aqui a marca desta espécie de arcano intumescido por nossas mais furtivas misérias.

Arcano inflamado, a ponto de arrebentar e se dissolver em quase nada ou nada mesmo, enquanto a criança no pátio bate bola contra o tronco e berra, e impede que o Autor continue em sua obsoleta concentração.

A bola contra o tronco : eis o arco de uma promessa.

João Giberto Noll

Comunicação oral (sem título) apresentada no III Congresso Nacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), em Niterói, RJ, agosto 1992.

3 .

DEPOIMENTOS

DEPOIMENTO I

Depoimento prestado por João Gilberto Noll no Instituto de Estudos da Linguagem - IEL - UNICAMP, no dia 28/08/1990, em encontro aberto à participação de professores e estudantes de graduação e pós-graduação. Editado à partir da transcrição das fitas originalmente gravadas em áudio e vídeo incorporadas ao acervo do CEDAE- Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio. O depoimento em questão foi realizado dentro das normas do projeto de documentação áudio-visual implementado durante bolsa de monitoria, como parte do trabalho desenvolvido no Setor de Audio e Vídeo do CEDAE durante o ano de 1990.

Encontro com João Gilberto Noll

Francisco Foot - Estamos aqui com João Gilberto Noll, que é, como vocês sabem, um escritor de literatura brasileira contemporânea, contemporaníssima, por sinal, sua obra estando em pleno andamento, em plena produção. João Gilberto Noll, é natural da cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, onde nasceu em 1946, e publicou já cinco livros de ficção desde o ano de 1980. Pela ordem temos inicialmente o livro de contos *O Cego e a Dançarina*, publicado em 1980; 1981, o romance *A Fúria do Corpo*, e posteriormente as novelas *Bandoleiros*, 1985, *Rastros do Verão*, 1986, e, finalmente, o quinto e último trabalho dele, que se intitula *Hotel Atlântico* editado o ano passado, 1989. Vale dizer que, afora este último trabalho, que ainda está, evidentemente, sendo distribuído editorialmente, todos os demais trabalhos, a maior parte deles esgotados, estão sendo reeditados no seu conjunto pela editora Rocco, do Rio de Janeiro, trabalho esse de reedição que já começou, desde o ano passado. Bom evidentemente que eu não vou entrar aqui em detalhes e pormenores sobre a relevância do trabalho dele, porque isso já tem sido feito, com bastante frequência, pela crítica, especializada, pela crítica literária nacional. Inclusive agora, o João Gilberto Noll começa a ser traduzido e editado em outros países, a começar pela Suécia, para onde ele embarca no próximo dia 11 de setembro, para acompanhar de perto o lançamento da sua primeira tradução naquele país. Isso tudo é motivo de honra, é motivo de prazer para todos nós, que temos trabalhado um pouco mais proximamente, com a obra do Noll. Ele nos havia pedido, que esse encontro fosse o mais informal possível, dentro das limitações desse espaço, desse ambiente, ou seja, que se tratasse de um verdadeiro encontro, de uma verdadeira conversa, diálogo, entre ele e vocês. Vocês, basicamente, estudantes daqui do IEL, dos cursos de Letras e Linguística, sobretudo da graduação, pelo que vejo aqui, alguns já de pós-graduação. Então, acho que é basicamente a partir dessa mera introdução, desse pontapé inicial que a gente pode começar essa conversa deixando a palavra aberta às pessoas que possam ou queiram colocar alguma coisa sobre a obra do João Gilberto.

João Giberto Noll - Eu realmente não preparei nenhum discurso, eu preferia que vocês suscitassem as questões... enfim, relativas à questão literária.

Francisco Foot - Eu sei que vários de vocês inclusive não tiveram ainda um contato assim mais exaustivo com a obra dele, o que é absolutamente natural. Entretanto, eu vejo aqui vários alunos e alunas que estão matriculados comigo, na disciplina

optativa desse semestre, "Literatura e História", onde nós fizemos uma pequena experiência, algo improvisada, que me pareceu interessante, de leitura oral, de um conto de autoria dele, que está no seu primeiro livro, *O cego e a dançarina* e que se chama *Alguma coisa urgentemente*. Então, talvez, poderíamos começar perguntando, ou esclarecendo aspectos da experiência dessa leitura.

Participante - Noll, como sendo um escritor novo e pouco conhecido, eu mesmo confesso que embora tenha lido *A Fúria do Corpo* e tenha lido alguns contos esparsos de *O cego e a dançarina*, não fiz ainda a leitura vertical que gostaria de ter feito. Mas, uma referência que eu tenho na minha mão sobre você é uma certa... irmandade de alma que você teria com a atitude diante da escritura que tem a Clarice Lispector. Eu queria, se é que é verdade que todo escritor cria seus precursores, que você tentasse situar-se numa dinastia espiritual de escritores brasileiros.

J.G.N. - É uma questão bastante complexa. Mas realmente, para mim, a experiência mais estonteante, digamos assim, com o texto em língua brasileira, realmente foi Clarice Lispector. Foi a partir do conhecimento da Clarice, principalmente do romance *A Paixão Segundo G.H.*, que começou a me pintar, realmente, a coceira de ser escritor.

Antes disso eu comecei a me aproximar da literatura via poesia. Realmente a poesia é aquele estado de exaltação da palavra, aquele estado de êxtase da palavra. Eu acho que o êxtase é um pouco coagulação não é? Então, realmente, eu comecei a me ligar à literatura, através da poesia. Quando pegava um romance, por exemplo assim, típico do século XIX, como Balzac que é o "romance" realista, eu não conseguia ir até o fim. Até que isso me preocupava muito, sabe?

De repente, começo a descobrir, que se podia fazer um romance como *A Paixão Segundo G.H.*, com aquele grau de abstração. Eu acho sim, eu acho que me foi determinante esse contato com a Clarice... Agora, talvez o que eu faço não seja tão assim abstratizante quanto o trabalho da Clarice, principalmente nos romances. Porque eu tive muita influência do cinema. Então, a narrativa, o aspecto de narrativa, eu acho que peguei muito do cinema. Esse desejo de relatar existe naquilo que eu suguei da minha infância, do cinema.

Essa coisa de acompanhar a destinação humana através de um personagem, também isso me fascina. Mas acho que isso eu peguei mais do que eu retive do cinema, da narrativa cinematográfica. Agora, o que eu realmente mais gosto da narrativa romanesca e mesmo do conto, são as paradas de reflexão... Eu acho vital para a narrativa as lufadas filosóficas, de reflexão mais filosófica. Se bem que nesse meu último livro, o desafio foi justamente extirpar qualquer conceituação, mostrar a ação como se fosse cinematográfica mesmo... sem considerações...

P. - Curiosamente voltando a um ideal que é super-realista, que é o flaubertiano, que quer esconder o lado do autor, não é? Exatamente aquela literatura realista que, a princípio, você não conseguia ler.

J.G.N. - Exatamente. Só que é na primeira pessoa ainda. Eu praticamente só escrevo na primeira pessoa. Os romances, os romances que eu digo são as narrativas mais longas, são todos na primeira pessoa. Quer dizer, não há esse distanciamento típico do século XIX. Mas nesse último livro, realmente, o desafio é esse. Eu tento fazer uma narrativa que mostre aqueles caras na voragem da ação, sem que eles tenham oportunidade de parar e fazer algum tipo de consideração sobre ela. O que eu acho terrível. Acho uma realidade sufocante, essa, de viver na voragem da ação e não poder se distanciar em nenhum momento para ver de onde está vindo e para onde está indo. Eu penso que é um romance que denuncia uma certa situação humana.

P. - Eu não sei se eu li bem, mas, você teria dito quando começou a fazer o *Hotel Atlântico*, que você... escreveu esse romance subsidiado, não foi?

J.G.N. - Uma bolsa, é.

P. - Uma bolsa. Você teria dado uma declaração, logo que saiu a bolsa, sobre como é que se situava em relação à possibilidade de contar história. Ao que eu aproximei, naquela época, às reflexões rápidas do Wim Wenders quando faz cinema. Ele também parece sentir essa dificuldade de se narrar na modernidade. Quanto ao personagem dissolvido na ação, isto se aproxima muito da escritura dos "action-writers" americanos, do Dashiell Hammett e coisas do tipo. Mas isto não é uma questão programática, é uma coisa que você constata a nível de realidade brasileira, e que você parece querer captar. O que não quer dizer que você proporia como modelo de realidade... Você estava exatamente tentando pintar isso, como um pintor, não é?

J.G.N. - É.

P. - É isso mesmo.

J.G.N. - Eu acho que sim, eu acho que, pelo menos na minha visão, um romance, uma peça literária ou artística em geral, eu acho que não é um receituário. Porque eu costumo brigar muito contra essa visão do produto estético como receituário. Muitas vezes realmente eu, pelo menos, não desejaria ao meu pior inimigo, se é que eu os tenha, as situações pelas quais os meus protagonistas passam. Eu acho infernais. Agora, realmente, você falou com relação à coisa programática. Realmente eu procuro me afastar desse aspecto programático... Eu trabalho muito com o inconsciente. Minha maneira de escrever é extremamente compulsiva. Eu nunca sei aonde vou chegar, não faço questão de saber. Inclusive, eu parto de manchas, imagens muito rarefeitas, percebe? E essas imagens me movem. Eu realmente não escrevo ficção para falar de alguma coisa específica. Eu penso que o resultado pode ser esse, eu estar falando de temas, mas o meu desejo inicial não é dar um recado ideológico, por exemplo. Quer

dizer, o que é que me faz escrever? Eu acho que é o mal-estar, o desconforto pessoal. Eu acho que é isso. Agora, realmente, especificar recados que possam me levar a contar histórias assim ou assado, realmente isso não existe. É um pouco convulsiva a maneira de escrever, para mim. Não programo mesmo, eu não sei o que vai acontecer com o personagem. Que é que ele vai encontrar... E eu acho que esse meu método de fabricação de textos, está muito evidenciado na própria narrativa minha, que geralmente trata de personagens em trânsito, de passagem. A maneira como eu fabrico o texto já me coloca a mostrar as coisas dessa maneira. Se bem que eu acho que aí tudo muda... Eu estou escrevendo uma coisa tão diferente atualmente.

P. - Eu queria pegar esse gancho. No semestre passado, a gente trabalhou com um conto do Ivan Ângelo reescrito depois de vinte anos. Então, eu gostaria de saber qual é a relação do senhor com a obra anterior. Qual é a relação da obra anterior sua, com o que você está fazendo agora? Você critica muito aquilo que fez antes, e gosta mais do que faz agora?

J.G.N. - Varia tanto. Eu, por exemplo, até o meu terceiro livro, costumava sempre preferir o meu último trabalho. Tinha aquela coisa de cria, mesmo. Você protege o que está mais frágil, o que recém está saindo para o mundo. Atualmente, não. Atualmente eu gosto mais de coisas determinadas que estão no passado. Eu hoje gosto mais de **Bandoleiros**.

P. - E isso dá um desconforto na hora que está elaborando outro livro?

J.G.N. - Tudo dá desconforto, né? Eu acho que sim, eu acho que é isso que leva a escrever. Eu acho que sim, acho que cada momento em que você se propõe a fazer um novo trabalho, é uma questão de vida ou morte. Olhe, não acho um exagero o que eu estou dizendo, não. É uma questão, realmente, muito séria, eu acho. Continuo ou não, vale a pena, vou me repetir, não vou. Se eu mudar muito, para aonde é que eu vou... vou me perder? Quer dizer, eu acho que é sempre esse desconforto que gera, realmente, um novo trabalho. Há alguma diferença entre a existência e a criação? Para mim, não. Nesse momento da minha vida não. Pode ser uma coisa que pareça dramática, paroxística para vocês, exagerada, mas não é. Pelo menos eu me meti nessa assim, de cabeça. Mas essas marchas e contramarchas estão em tudo, não é só no campo do individual... É aquela velha questão do ser humano. O ser humano é um bicho incompleto, tanto que tem que batalhar muito para tentar algum grau de completude. Agora eu não quero passar também uma impressão de que o fazer literário seja apenas dor, não. Eu acho que a atividade estética é muito lúdica. Aí é que há o contrabalanço. Quer dizer, eu não estou escrevendo para resolver questões íntimas, e nem seria este o melhor caminho para o fazer literário. Eu que pegasse então um analista para isso. A literatura talvez sim, lhe dê a chance de passar para outra qualidade de conflito, para o passo seguinte. A coisa não é tão retilínea assim, mas se você realmente observar o

que se passa ao redor, no campo social, as coisas são muito suadas, ainda mais no hemisfério sul, onde parece que tudo realmente conspira contra uma certa resolução humana...

P. - Portanto o desconforto aqui no hemisfério sul seria, não vamos dizer "maior", mas "diferente" do que no hemisfério norte?

J.G.N. - Ah, eu acho que sim, acho que as questões são bastante distintas aqui no hemisfério sul. Aqui no hemisfério sul, para você começar a arranjar um tempo maior para a dedicação ao fazer literário é bem mais difícil. Se você não tiver uma herança, como eu. Agora, não se faz literatura também, sem que você esteja animado por questões universais como a morte, por exemplo, a finitude, o limite humano. Eu acho que o artista está aí não para denunciar as questões infraestruturais, se bem que de alguma forma ele acaba passando isso. Eu cada vez penso mais assim. A arte também é um pouco rebelião contra esses limites humanos. E a literatura tem que dar o berro, tem que espernear. Eu acho que a literatura é um grito em direção à transcendência humana. Essa vontade de ser mais do que se é. O que seria da literatura se não houvesse esse desejo profundo de se ser além, de se ultrapassar essa fronteira, essa estaca. Mas não é trágico: no momento em que você grita e esperneia a coisa te dá alento.

P. - O motivo de falar da morte seria buscar alento? É isso, que você está falando?

J.G.N. - A morte aí é uma coisa muito ampla, não é só a morte biológica. É essa carência toda. É essa carência toda que faz com que o escritor às vezes vá se ressecando, até estilisticamente. Eu passei por um processo assim. Eu escrevi um livro, **A Fúria do Corpo**, que é um livro transbordante. Eu escrevia porque eu não sabia onde ia pôr aquelas lavas todas que estavam saindo do vulcão. Deixei a coisa esquartejada, não tive preocupação com construtivismos. Eu estava brigando muito com a coisa construtivista. E aí é que entra também, eu acho, além de todas as coisas de cunho contudístico, digamos assim, como a morte, o desamparo, etc... , aí que eu digo que a arte também salva porque ela é lúdica. Aí eu transbordo, transbordo, transbordo, e digo assim: então eu não tenho mais para aonde ir no transbordamento, no veio do barroco. Se eu continuar por aí eu vou me afogar no pântano do barroco. É uma questão de sobrevivência. Então eu comecei a recuar, também. E nesse recuo, essa coisa: vamos ver como é que é essa dimensão mais seca. Mas não é só isso. Eu também estava menos atlético. Eu me sentia fraquejado. Quer dizer, **A Fúria do Corpo** é um livro sobre o impossível. O impossível se encarna no possível. De repente, engraçado que isso aconteceu quando eu fui para os Estados Unidos, eu comecei a ver que o impossível, às vezes, realmente, é impossível, mesmo. Eu achei uma coisa chata constatar isso.

P. - Noll, mas você não acha essa liberdade de ter constatado que realmente é impossível mais pela tentativa do que

pela não tentativa...J.G.N. - Mas sem dúvida! Isso para qualquer situação da vida, não só na literatura, não tem dúvida. A partir desse momento eu comecei a me interessar pela literatura sobre a experiência abortada. Terrível começar a olhar de frente isso, a experiência... o gesto abortado... o gesto que não se completa, que não se completa por "n" razões. De cunho social, político, econômico, filosófico, comportamental. Mas, sem dúvida, eu acho que, o que interessa é que você chega a essa conclusão na vivência, não é uma coisa abstrata. Literatura, no meu modo de senti-lo, não é abstração, não. Mas não sou biografista, não costumo contar as coisas que me aconteceram, não tenho essa vocação jornalística ou memorialística. Eu gosto é do jogo, de saber que sempre há uma mediação da linguagem aí, entre o vivido e aquilo que eu vou comunicar. E o barato, o que causa prazer é a construção dessa mediação, não é apenas a dor bruta.

P. - O Sr. falou do seu fascínio pelo cinema, que existe algo de cinematográfico na sua narrativa. Mas por outro lado, a sua narrativa também serviu de base para um filme, que foi o **Nunca fomos tão felizes**. Eu queria que o Sr. comentasse como se deu a adaptação de uma obra sua para o cinema, e mesmo da relação entre literatura e cinema. Como você encara isso?

J.G.N. - Ah, eu fechei muito com o filme. Gosto muito do filme. Gosto do filme, mesmo não tendo participado do roteiro. A não ser na primeira cena, que não tinha no conto, que eu dei a idéia. Você viu o filme? Começa com um padre ordenhando uma vaca. Lembra?

A literatura moderna, eu acho que, não é uma coisa pessoal minha, eu acho que ela se alimenta muito de cinema. Não resta a menor dúvida disso. Eu estou hoje com 44 anos, poxa. Na minha juventude, o que puxava as discussões, era o cinema. Era o cinema, muito mais que a literatura. É quando o cinema, realmente, adquiriu uma estatura cultural inegável. A literatura tende a ser cada vez mais visível, e eu acho que isso, inegavelmente, veio a partir de... do advento do cinema. E isso, no meu trabalho, se exacerba, justamente, em **Bandoleiros**, que é um "western".

P. - Sabe-se que quando ocorre a adaptação de uma obra para o cinema muita coisa se perde. No seu caso...

J.G.N. - Outras se ganha. Eu acho. Eu não tenho uma predileção pela palavra em detrimento da imagem, não. Eu acho que o universo ficcional pode ganhar muito com a imagem.

P. - Mas uma adaptação como **A Hora da Estrela** da Clarice, você não acha que se perde muito...

J.G.N. - Neste caso, sem dúvida.

P. - A ponto do filme ser uma coisa e o livro ser outra completamente diferente.

J.G.N. - Acho sim. Até pela dimensão abstrata da Clarice, que é muito forte. Extrair uma visibilidade dali é muito difícil. Tem toda uma discussão ali em torno do autor e do personagem, que está fora do filme.

P. - Voltando um pouco naquele ponto, aquela agonia na hora de escrever um livro, essa agonia é uma agonia especial de fim de século ou cada livro tem sua agonia?

J.G.N. - É uma pergunta que eu não sei responder. Porque eu estou inserido no meu tempo, na minha história, como qualquer um.

P. - Você acha que nos Estados Unidos e no primeiro mundo, essa influência do fim do século é maior?

J.G.N. - Olha, eu fui para lá num programa em Iowa, no meio-oeste americano e tinha lá escritores de todo o leste europeu, da África, da América Latina. Então realmente o meu contato foi muito plural, com gente de diversas culturas.

P. - Você acha que poderia estabelecer uma contraposição entre escritores do primeiro mundo e do terceiro mundo?

J.G.N. - Não, eu acho que as diferenças estão aí. É muito mais dramática a questão de sobrevivência no terceiro mundo e tal. Você fazer uma opção por uma literatura no terceiro mundo é uma coisa muito mais complicada. Ainda mais agora com esse tal plano aí. Mas eu não acho que a coisa seja degradingolante. O que eu acho é que existe um impasse. Uma experiência de impasse, espécie de paralização, realmente existe, a gente não pode negar isso.

P. - Seguramente você não se enquadra nessa voga pós-modernista de fazer literatura a partir da literatura. O que não é tão pós-modernista assim uma vez que já estava em voga antes, e é próprio da literatura. É isso que eu queria saber. De repente você chegaria a afirmar que há um impasse na criação literária e esse impasse você resolve abandonando a literatura e confrontando a experiência, tentando fazer o que não é literatura virar a sua literatura? Ao invés de ficar buscando experiência na literatura, você vai transformar a experiência, a vivência em literatura. Essa é a sua maneira de solucionar um certo impasse criativo, uma certa impossibilidade de contar histórias?

J.G.N. - Acho que você disse tudo, eu não tenho mais o que acrescentar. É isso aí.

P. - Mas é um pouco verdade que você é um escritor um pouco ressecado de literatura, não é?

J.G.N. - É?

P. - É, e uma outra coisa, você gosta do que você escreve, você escreve aquilo que você gostaria de ler?

J.G.N. - Depende da experiência. **Bandoleiros** por exemplo, nesse momento é um livro que eu gosto.

P. - Acho que nem toda literatura é feita para ser lida, durante toda... toda hora. Eu acho que há determinado tipo de literatura que você lê em determinados momentos e outros em outros momentos, não é? Eu por exemplo, adoro a Clarice, mas tem hora que não aguento ler a Clarice. Eu fico cheio e falo: "não leio mais esse livro, vou ficar 2 anos sem pegar."

J.G.N. - Na verdade mesmo eu que gosto tanto dela nesse momento não dá. Mas também tem certas coisas que eu nunca li. A literatura muito realista, com muito diálogo, desses com

travessão, eu me perco, é uma coisa neurológica mesmo, eu não sei mais quem é quem.

P. - Você escreveu poesia também, não?

J.G.N. - É, aquelas coisas de adolescente.

P. - O que você fez com isso? Jogou fora, rasgou, queimou...

J.G.N. - Joguei fora, eu não encontro mais.

P. - Você publicaria alguma coisa mesmo que você não gostasse dela?

J.G.N. - Eu não sofri essa experiência ainda de publicar alguma coisa que naquele momento esteja execrando. O que acontece sim, é você publicar alguma coisa com maior ou menor paixão sobre essa coisa. Agora publicar algo achando que não deveria, eu acho que deve ser terrível essa experiência. Deve ser uma coisa monstruosamente terrível.

P. - Vamos dizer, você se importa com a opinião da crítica a respeito do que você escreve? Se alguém te diz aí, sei lá, se algum crítico diz que a tua obra é ruim, você dá importância para isso ou não?

J.G.N. - Dou, dou sim, mas não demasiada. Eu tenho um certo poder de também deixar para lá muito rapidamente, eventuais críticas negativas. Mas claro que sim, é lógico que ... Até porque algumas vezes uma crítica negativa pode calar fundo e você considerar o que foi dito.

P. - Você já chegou a mudar um projeto, a repensar algum livro a partir de alguma crítica...

J.G.N. - Não. Isso não.

P. - Neste novo livro que você está escrevendo, parece que está mudando a maneira de ver, de escrever, partindo de quê? Como, é que você começou a escrever?

J.G.N. - Olha, eu acho que as mudanças que eu vejo são estas: está mais distante de mim o protagonista. Para começar é um garoto de uns 18 anos, mas eu ainda escrevo na primeira pessoa. É um protagonista, mas está mais distante de mim, vivendo coisas que realmente eu nunca vivi ou senti. Uma coisa que vai por aí.

P. - Eu queria entrar numa outra questão, eu queria saber porque a Suécia? Essa tradução, quem fez? Como você encara essa viagem para um país que é meio nebuloso e sobretudo cinematográfico, pelo que a gente conhece dele.

J.G.N. - Olha, é aquela velha história que ele colocou tão bem, eu ainda me sinto um pouco militante da literatura. Eu tenho quase que certeza que vai dar pano pra manga essa viagem. A coisa de estar num ambiente estranho, uma fala estranha, isso é muito estimulante para mim. A estranheza é uma coisa muito estimulante para mim.

P. - Uma coisa romântica?

J.G.N. - É, eu sou romântico. Mas estou menos. Eu acho que justamente esse movimento aí, de repente, de passar por um personagem que eu desconheço, em tese, já é um caminho de

afastamento do romantismo. Mas acho uma questão importante essa do romantismo.

É, não sei, mas dá um certo medo orgânico de ser romântico depois de uma certa fase da existência, pois redundando em despedaçamento. Porque o que é o romântico no meu ponto de vista? É aquele que tem a sede um pouco maior do que as pernas. Aquele que não se conforma, aquele que vê a promessa da sua infância... Eu achava na infância que havia uma promessa no ar, e que quando ela se desvelasse, quando ela se abrisse e se ofertasse ia ser uma coisa de louco, e isso não apareceu até agora. Para mim é um pouco isso o romantismo. Antes do exercício da vida essa promessa parecia uma coisa sólida. Mas é para amanhã, então você ficava conformado de que a coisa não é para hoje ainda. O romântico é um ser muito apartado. Mas eu continuo achando que é possível a encarnação de uma promessa em algo mais abrangente, socialmente falando... Isso para mim é uma novidade, não pensa que eu escolhi há muito tempo esse acreditar. Eu preciso descobrir alguma coisa, porque eu estou preocupado com essa questão de unir os laços. Mas também, um cara da minha geração vai ingressar num mundo adulto num país como o Brasil, e em que época, não é? Nós temos que ver isso tudo também, nós somos animais históricos. Então você, se sentindo avulso, é difícil de levar. E é sobre isso que eu venho escrevendo: o peso do homem avulso. Não tem outra forma de sobreviver se não procurando os laços. Os laços não para te atar numa contra liberdade mas para te acompanhar. Porque realmente eu acho que é geral essa ânsia, essa ânsia que parte de uma consciência do que falta, de que é insuficiente o que nos é dado. Podia ser mais vertical, maior, mais abrangente a experiência humana.

F.F. - Você no início falou claramente dessa sua filiação a Clarice, que me parece bastante clara na sua trajetória. Durante vários momentos ficou aqui assinalada a forte marca no teu trabalho, na tua experiência, na tua vivência, das imagens e do cinema, sobretudo do cinema. Você gostaria, se você acha que isso tem alguma pertinência aqui, de assinalar eventuais filiações na cinematografia contemporânea nacional, e é evidente que, sobretudo internacional. Claro, falamos dos westerns, da cultura do faroeste que vem da infância, etc mas enfim, autores contemporâneos, diretores...

J.G.N. - Olha, o diretor que eu mais aprecio é o Antonioni, justamente porque é um autor, me parece, muito preocupado com esse sentimento de insuficiência do real. Outra coisa também que me seduz nele é a importância que ele dá às personagens femininas, aquela coisa das mulheres passarem a mão nas pernas, na coxa, na saia, nervosas. Aquilo me cativa profundamente, não precisa dizer mais nada, basta mostrar. E me cativa mais o Antonioni nessa temática da insuficiência do que outros autores, talvez assim como Bergman. Talvez porque Bergman já vá mais para o caminho teológico, e o Antonioni é mais historicizado, embora alta poesia. Acho que é o autor que eu mais gosto, porque assume

profundamente o impasse da ação. É um filme todo cheio de impasse: como continuar, como continuar! Parece que ele sente, também essa coisa da canga, do relato, e não é só isso, porque também ele está mostrando uma situação de impasse. Como por exemplo naquele filme "A Noite" que se passa numa festa burguesa durante uma noite, o que fazer, para onde ir, como continuar e tal... É, eu gosto muito do artista que se debate sobre tudo. Porque muitas vezes não tem nada mais além disso para mostrar mesmo, o próprio debater-se. Porque também, se você se debate, eu acho que do atrito pode vir uma certa luz. Eu acho que sim, do atrito sempre vem uma luz. Nesse sentido eu sou extremamente materialista e iluminista. Materialista porque é do atrito, é do atrito das coisas que estão aí, do social, que as forças, as coisas podem se mover, mesmo. Que seja realmente um atrito consigo mesmo, porque, muitas vezes o artista está aí para denunciar essa coisa avulsa, aonde nós chegamos, da coisa apartada. Agora realmente pedir soluções para o artista é demais, aí também não dá. Porque existe muito uma tendência de se querer que o escritor, o cineasta, mostre os caminhos como se fosse realmente um Messias. Enfim, eu acho que a literatura está aí é porque dói mesmo, porque há um mal estar tremendo. Mas também, que maneira é essa de acenar destinos grandiosos, isso também não é uma coisa muito sadia não, heim gente?! Talvez seja isso que me aconteceu. Eu ia ser cantor de ópera, vocês querem coisa mais grandiosa que ópera? Talvez seja isso. Não, mas não é só. Acho que podia ser melhor, sim. Eu acho que podia ser melhor.

Maria Flávia - Você não acha que a essa frustração com as promessas de infância veio somar-se uma frustração política, sobretudo social, com essa derrota política da geração de 60/70?

J.G.N. - A vida, eu acho, que é legal sendo uma aventura. Sendo uma aventura, sem saber nunca onde vai dar também, mas que se parta de um princípio de coesão e de esperança, é claro que sim. Mas não deve ser uma reta ideológica, prévia, que eu já saiba de antemão aonde vai dar. As vezes por isso, se você soubesse muito claramente qual é a chave da sua carência, mas nem sempre. Agora, é claro, a minha geração quis viver alguma aventura, uma aventura que foi, como você falou, historicamente derrotada naquele período. Isso marca profundamente, é claro, alguém que está entrando na vida adulta.

M.F. - A impressão que eu tenho é que você está nesse novo livro tentando localizar, ou circunscrever as utopias, as promessas, de forma mais próxima, não tão distante, querendo refazer os laços mais por perto.

J.G.N. - É verdade, é o primeiro livro meu que não tem mais ninguém em trânsito. Mudou, lá esse aspecto também...

M.F. - Nesse sentido, você acha que nos seus livros, na sua produção há uma tentativa de repensar os valores de uma geração?

J.G.N. - Eu acho que toda a produção de qualquer artista, tem que dar conta da dinâmica da sua visão de mundo. É essa

dinâmica não é edificante, ela é estropiada por natureza. Também essa coisa de exigir do escritor que ele tenha uma postura edificante, não vejo eficácia nisso, nem estética nem humana, nem histórica. Agora, acho importante sim marcar uma certa possibilidade, enviezadamente, tortamente, como for, entendeu? De raspão, talvez, o sopro romântico possa dar essa possibilidade de uma certa abertura.

M.F. - É, eu vejo exatamente isso nos seus livros. Você está sempre lembrando a morte, sempre arrolando perdas, contando sobre o sofrimento, a dor, mas sempre com uma ponta de esperança, quer dizer, sempre apontando para uma promessa indefinida, não localizada.

F.F. - Você aceita uma sugestão que parece que foi provocada um pouco pela crítica em cima do seu último trabalho *Hotel Atlântico*, sobre essa aproximação bastante clara da sua narrativa com a linguagem cinematográfica, e um certo exercício Wenderiano. Eu me lembro de alguma coisa desses ruidos, logo depois que você lançou seu trabalho, aparentemente com um certo acento nacionalista. Eu gostaria que você falasse um pouco disso para mim, quer dizer, como é que você vê a tua produção em relação à essa polaridade nacional versus cosmopolitismo. Porque é uma coisa ainda presente, sobretudo num certo debate de crítica literária, em particular aquela vinculada à perspectiva da sociologia da cultura. Embora evidentemente seja um debate que perdeu muito da sua... do seu peso, da sua prepoderância, eu acho que nós ainda podemos ouvir murmúrios desse tipo de coisa, ou dessa preocupação. Gostaria de saber como é que você recebe um pouco esse tipo de conversa.

J.G.N. - Realmente no exercício da minha escrita eu não vou poder instaurar uma amnésia do além-mar porque esse exercício está sendo realizado num espaço brasileiro. Eu acho que é mais um motivo para a gente espernear, se debater. Eu não tenho realmente uma resposta acabada com relação à isso. Agora, eu não considero que o que eu esteja fazendo seja alguma coisa que vire as costas para a realidade brasileira, não. É inegável que eu sou um cara de formação cosmopolita, classe média urbana cinemaníaca. Como fechar os olhos? Eu acho que há certas aproximações de algumas questões com um viés muito católico no Brasil. Ainda reina a coisa do pecado, do não pecado, do pode, não pode. É evidente que eu não estou discutindo aqui um camarada que realmente está fazendo um pastiche puro e simples, sem uma visão crítica desse pastiche da cultura. Mas eu acho que não é o meu caso. O meu caso é uma coisa dialética. Existe essa injunção de uma cultura estrangeira, mas também existe todo um referencial brasileiro, principalmente num livro como *A Fúria do Corpo*, por exemplo. Realmente essa questão no momento não é para mim tão aguda mesmo, sabe, não é aguda não. É a velha questão do antropofagismo continua vingando, não é? Num país dependente como o nosso, como é que uma questão como essa não vai existir? Como o reflexo da cultura dominante em termos internacionais não vai se

infiltrar? E o país, o Brasil adquiriu uma realidade urbana e complexa, ou não?

M.F. - Eu estava lembrando do diretor do filme baseado no seu conto. O filme foi convidado para ser exibido na semana dos realizadores em Cannes, mas no fim acabou não sendo selecionado. Sobre isso o Murilo, na época, chegou a dizer que ele tinha a impressão de que o mercado internacional cinematográfico ainda não estava aberto para as obras que ultrapassam os temas pitorescos ou característicos do Brasil, bem locais e bem exóticos. Ele achava que o filme, por tratar de um ambiente cosmopolita, de um indivíduo urbano, angustiado, sem aquelas marcas exatamente de local de origem, tinha sido vetado.

J.G.N. - Também por mostrar uma relação de câmara, que não tem um sentido épico.

M.F. - Eu estava pensando que com os seus livros agora está ocorrendo uma coisa completamente diferente, eles estão sendo traduzidos e estão se impondo lá fora, apesar de não estarem tratando de temas pitorescos ou regionais. Talvez seja justamente esse lado cosmopolita, urbano, que chegue mais próximo dos leitores estrangeiros, alguma coisa assim. Na sua opinião, o que você acha que chamou a atenção nos seus livros? Por que você acha que eles estão sendo traduzidos na Suécia. Como é que surgiu essa oportunidade, esse interesse?

J.G.N. - É difícil responder isso. Talvez agora eu indo lá, possa perceber melhor. Talvez a coisa do cinema já universalize um pouco a arte.

F.F. - O João comentou alguma coisa, que eu acho que é interessante notar. Pelo menos os três últimos livros, portanto, *Hotel Atlântico*, *Rastros do Verão* e o trabalho atual, foram feitos numa situação de grande recolhimento, não é? Físico mesmo. Local isolado, no litoral gaúcho, não é? Afastado, inclusive de Porto Alegre. Quer dizer, uma coisa bem solitária, bem recolhida, longe do Rio de Janeiro, que é talvez a principal cidade da sua vida adulta. A cidade que você mais tempo permaneceu. Então é interessante porque existe essa dialética entre recolhimento, entre isolamento e, ao mesmo tempo, a busca de um espaço público, a busca de laço de sociabilidade, de... talvez um diálogo como esse que se estabeleceu mesmo num espaço como esse aqui. Quer dizer, há um momento de recolhimento, mas há também a necessidade igualmente visceral de saída, me parece ...

J.G.N. - Visceral.

P. - Você colocou que, a maioria das coisas que você escreve em primeira pessoa talvez seja para estabelecer mais contato entre as personagens, para não falsificar essa distância que acontece nos romances realistas. Você não acha que há um tipo de produção, que mesmo usando muito a terceira pessoa, fazendo uso do discurso indireto livre sistematicamente, também não deixa de ser no fundo, no fundo, assim uma, vamos dizer, um falso distanciamento da personagem? Assim, não haveria um modo de você escrever em terceira pessoa, em que você conseguisse mais ou

menos o mesmo efeito que você consegue escrevendo em primeira pessoa? Eu vou só citar, assim basicamente, um livro da Clarice **A maçã no escuro**, onde ela usa o tempo todo de discurso indireto livre, que aparentemente é distante, mas que, no fundo, está completamente colado à personagem.

J.G.N. - É, eu acho que não vou ficar eternamente na primeira pessoa do singular. Acho que não. Agora... o que eu tenho assim de consciente, com relação à essa opção da primeira pessoa do singular, é que, na minha cabeça, eu sempre achei que ficaria mais fácil ter um empenho filosófico na ficção, usando a primeira pessoa do singular. Na minha cabeça, a primeira pessoa facilitava isso. Sabe, essa coisa de me projetar mais no discurso enquanto um eu, não exatamente o meu "eu", o ego, o João, o cidadão civil e tal. Mas tenho a impressão que isso vai mudar, vai vir uma terceira pessoa.

M.F. - Só para lembrar aí, você tem um conto justamente chamado **A maçã no claro**, onde há um narrador em terceira pessoa. A coletânea praticamente se divide: são vinte e cinco contos; 13 são em primeira pessoa e os outros em terceira. A terceira pessoa que aparece nos contos é bem próxima disso que ele falou antes. Trata-se de uma terceira pessoa, mas que não está de forma alguma distanciada. Apesar de às vezes começar o conto bem distanciada, como quem está de fora, o narrador acaba se envolvendo, e narrando com as palavras das personagens.

P. - Eu acho que importa no momento é o uso indiferente de primeira ou terceira, não é?

J.G.N. - É, tudo é uma questão de vivenciar esses impasses, mesmos. Eu acho que essa questão de primeira e terceira pessoa é uma coisa dramática. Não vejo como algo puramente técnico. Como é que você pode puxar mais o real. Eu acho muito difícil. Mas vale a pena. Por exemplo, sabe, eu estou sentindo assim, que eu estou me distanciando do objeto romanesco meu. Mas, ao mesmo tempo, eu não quero perder o olhar dele. Porque o romance não é apenas uma fotografia da hitória, é diferente. Ele tem então uma coisa específica que a história não dá, que a sociologia não dá, senão não haveria motivo para ele existir, seria pura tautologia de outras esferas humanas. Agora, o que é isso que ele pode dar que outras atividades talvez não dêem conta? O que é? No meu modo de ver, talvez seja assim uma linguagem entre a música e a prosa. A prosa e o mundo, essa prosa que tenta traduzir o mundo, e que, no seu momento mais agudo, dá em linguagem científica. Essa prosa do mundo. É essa coisa intermediária. Não é mais a poesia, evidentemente. Não é mais a poesia; a poesia tá mais perto da música, né? Mas, não é também a prosa literal do mundo. Mesmo na prosa romanesca existe a mediação da linguagem e do crivo desse "eu". Porque esse mundo é visto pelo olhar de um "eu", não o "eu" que possa dar um recado, falar apenas do seu mundo, não é isso. Mas, deste "eu" que está sempre em contraposição com esse outro que é o mundo, que é o outro mesmo, a pessoa. Eu acho que o romance mostra esse choque entre "eu" e o mundo; esse atrito. Eu

acho que sim. Realmente, isso é da ontologia do próprio romance, né? Geneticamente o romance se caracteriza por esse embate entre o "eu" e o mundo. Então, é uma questão muito espinhosa essa do autor que, de repente, tem necessidade de afastar mais desse "eu", para ver mais de longe, e para capitalizar mais esse mundo.

Já neste livro que estou escrevendo a questão não é tanto mostrar o embate, mas como esse mundo se processa. Não interessa mais o embate entre o "eu" e o mundo, mas o embate entre as forças internas desse mundo.

E, realmente, essa passagem é difícil. Essa passagem é muito difícil. A primeira coisa que eu fiz foi realmente colocar o protagonista... Como eu disse, ele é um jovem de outros estratos sociais, existenciais, que não são os meus. Mas não deu para tirar o "eu" ainda daí. Eu me travesti aí um pouco, nesse jovem. Porque eu acho que o escritor é um pouco ator. Eu tenho muito prazer de falar por falas. Eu acho que em *O Cego e a Dançarina* tem alguns contos em primeira pessoa, e a protagonista é feminina, não é? Essa coisa de falar pelo outro, na primeira pessoa, é uma coisa que eu acho altamente incrível, prazeroso.

Agora, como chegar realmente a um romance mais empenhado com a história, sem um apelo realista? Como fazer com que o romance mostre a história, mas ao mesmo tempo se deixe infiltrar por um olhar mais lírico? Aí é que eu não sei, aí tem que botar a mão na massa para ver, mas eu acho que a minha passagem está se dando nesse sentido.

F.F. - Você está com alguma previsão, ou com algum prazo para esse próximo trabalho vir à luz?

J.G.N. - Esse que eu estou contando, do garoto? Esse já está bem acabado, praticamente pronto.

F.F. - A propósito, dessa belíssima narrativa *Rastros do Verão*. Logo no começo, há o encontro do narrador protagonista com esse adolescente, em Porto Alegre, nas ruas de Porto Alegre, no carnaval... Ele, o narrador, está dialogando com o adolescente que está prestes a partir num navio, para ser marinheiro. Então, ele se confronta, se defronta com esse garoto, e se pergunta: "eu andar esses anos todos por aí, e que história pessoal eu poderia contar? Por essa geografia rarefeita, quem tinha gerado comigo alguma memória duradoura?" E, o que eu acho mais espantoso na sua experiência, na sua aventura literária, é que, de fato, apesar dessa aguda consciência do limite, dessa questão, que é uma questão tensa, profunda, e que remete, evidentemente, aos impasses da literatura e aos impasses da história do mundo contemporâneo, o narrador persiste. Persiste uma busca, persiste por mais perdido, por mais não programático, por mais errático, por mais fragmentário... De todo modo, se mantém ainda, a perspectiva da busca de sentido. A história podendo até versar sobre os impasses dessa história por contar, não é? Sobre os impasses, sobre a aflição e o desespero que é não ter uma história pessoal para contar. Isso me parece de fato absolutamente espantoso e fascinante neste sentido.

F.F. - Bom, eu gostaria de agradecer mais uma vez a presença do Noll, aqui na Universidade. Ele que está trabalhando e veio interromper o trabalho dele, para vir até aqui, na certa se preparando para essa viagem. Foi uma oportunidade rara termos esse encontro nesse ponto. Eu espero que isso se renove, quem sabe até com um curso, num futuro próximo, o mais próximo possível. Obrigado, João, mesmo. Valeu, sim. Obrigado a vocês também pela presença.

DEPOIMENTO II

Depoimento prestado por João Gilberto Noll no estúdio de gravação do Centro de Comunicação da UNICAMP, no dia 29/08/1990, em entrevista reservada à participação do orientador Prof. Dr. Francisco Foot Hardman e da autora desta dissertação. Editado a partir da transcrição das fitas originalmente gravadas em áudio e vídeo incorporadas ao acervo do CEDAE. O depoimento em questão foi realizado dentro das normas do projeto de documentação áudio-visual implementado durante bolsa de monitoria, como parte do trabalho desenvolvido no Setor de Audio e Vídeo do CEDAE no ano de 1990.

Entrevista com João Gilberto Noll

Francisco Foot - Bom, é com muito prazer que nós vamos começar agora uma conversa com o escritor João Gilberto Noll e, em nome então do Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio - CEDAE - do IEL, da UNICAMP, e também com todo o apoio técnico-logístico do Centro de Comunicação, eu gostaria apenas de introduzir o nosso entrevistado; escritor que se destacou na linha de frente da literatura brasileira contemporânea, sobretudo dos anos 80, quando a sua obra literária teve, digamos, divulgação sobre forma de livro, e vem seguindo um processo de contínua interação com o público e com a crítica.

Lembramos que João Gilberto Noll nasceu em Porto Alegre, em 1946, e morou grande parte de sua vida adulta e literária na cidade do Rio de Janeiro. Publicou o livro de estréia, um livro de contos, premiado inclusive com o prêmio Jabuti, chamado *O Cego e a Dançarina*, em 1980; posteriormente em 81, o romance *A Fúria do Corpo*; em 1985, a novela *Bandoleiros*; em 1986, *Rastros do Verão*, novela também e, finalmente no ano passado, 89, publicou *Hotel Atlântico*, sua última narrativa.

Lembro que, desde este último livro citado, a sua obra vem sendo publicada e reeditada pela editora Rocco, do Rio de Janeiro. Atualmente Noll está terminando mais um trabalho de ficção, que deverá publicar no início do próximo ano, 91. Nos próximos dias - nós estamos hoje em 29 de agosto de 90, aqui na UNICAMP - exatamente a partir do dia 11 de setembro ele estará na Suécia, em Gottimburgo, participando de uma feira de livros, e acompanhando de perto a sua primeira tradução na Suécia, do livro *Hotel Atlântico*.

Então eu vou passar, inicialmente, a palavra para a pós-graduanda do programa de Teoria Literária do IEL, que está atualmente desenvolvendo um projeto em torno da obra de João Gilberto Noll, e que tem dado todo o respaldo técnico e acadêmico a esse encontro, à essa série de encontros com o Noll, aqui em Campinas. Então, eu passo a palavra para Maria Flávia Magalhães, que vai dirigir as perguntas ao Noll.

Maria Flávia - João Gilberto Noll, a gente queria aqui começar pelo começo, sabendo como é que foi essa decisão de se tornar escritor, como é que isso daí surgiu.

João Gilberto Noll - Bem, eu acho que essa história surgiu numa tarde de verão. Eu estava veraneando com a família, num lugar da serra gaúcha chamado Canela. E lembro que me virei para a lareira, que não estava acesa porque era verão, e comecei a cantar. Aí a família descobriu que eu tinha uma boa voz e me levou a estudar música. Então comecei a estudar teoria musical e piano, para ter uma base instrumental, com vista a ser, futuramente, um cantor lírico.

Outra coisa que eu acho muito importante para essa decisão de ser escritor: foi também a minha paixão desavorada, desde a mais tenra infância, pelo cinema. Um domingo sem matinê era impensável para mim; era uma espécie de respiradouro daquela lentidão, daquela pasmaceira do cotidiano. Desde aí, eu acho que comecei a sentir muito dentro de mim, a questão de uma certa insuficiência dos dias, sabe?

Claro que eu sentia isso de uma maneira muito vaga, muito infantil. Somente hoje, depois de chegar no adulto é que eu consigo, evidentemente, traduzir essa sensação. Mas sempre tive essa sensação de que faltava alguma coisa, de que o cotidiano sofria de má administração, que era uma administração sempre calcada na repetição.

Muito bem, quando chega na adolescência, lá pelos treze anos, eu sinto que aquele agenciamento familiar para que eu fosse músico estava me sufocando. Era um saco, porque eu cantava "Ave-Maria", de Schubert, em casamentos quase todos os sábados, festas de colégio... Ah! E declamava também, tinha mais essa!

Então, isso me afastava muito da gurizada, da molecagem da rua. Porque, realmente, para você estudar música a contento tem que haver algumas horas por dia de exercícios, de dedicação. Talvez porque a música seja alguma coisa de inefável, por sua própria natureza. Então, ela precisa de um certo tecnicismo na sua aparelhagem concreta.

Pois é, mas então, eu aí rompi com esse ensino de música, com essa aprendizagem da música. Poxa, mas eu sabia que o veneno da arte estava inoculado. Esse desejo profundo de transfigurar a vida, de tentar dar esse salto para além da repetição, da rotina, eu só poderia encontrar numa dimensão de espetáculo.

No espetáculo existe realmente uma possibilidade de êxtase. Esse fluxo insensato dos dias pára um pouco para bater a luz, para focalizar o êxtase humano. O êxtase parece que tem a ver com coagulação, com coagulação. E nesse movimento de coagular parece que o artista consegue apontar mais o drama humano: "Olha, está aqui, ó!". Quer dizer, ele estanca um pouco esse movimento, no mais das vezes alienante, do real, por força da repetição, esse massacre da repetição. Ele pára um pouco para denunciar justamente isso.

Bem, eu era um adolescente extremamente tímido. Tão tímido que chegou um momento de crise profunda em que eu não queria mais frequentar o colégio, de tão difícil que me era o convívio, o convívio social. Isso na adolescência. Quando criança era tímido, mas era uma coisa mais normal, dava para levar.

Então, passei por essa faixa aí de uma crise muito aguda. E sabendo que, para sair disso eu tinha que encarar uma de fazer arte de alguma forma. E como era muito tímido, música era difícil, porque ela costuma ser feita diretamente diante de um público. Fazer cinema também pressupõe articulação com outras pessoas, então... Eu era realmente um bichinho do mato. Optei assim pela literatura em razão de seu despojamento: só eu e o

papel. E foi de fato o que me tirou dessa crise medonha pela qual eu passei na adolescência. Sabe, foi esse início de exercício literário, essa possibilidade de criar mundo paralelos, não é?

Bom, a literatura vem daí. Vem daí, vem desse sentimento, da minha história particular. Já estava sendo dirigido para a música, para a arte, para o espetáculo, e, até por isso tudo, por estar sendo muito dirigido para isso, passei na adolescência por uma crise aguda. Parei de estudar. Isso foi assim um "Deus nos acuda" na família, foi um drama, foi uma coisa tremenda. E colocaram um psiquiatra, medicação especial, tudo dentro da linha psiquiátrica. Não foi psicanálise, não. Psicanálise eu vim fazer mais tarde. Vim fazer como psicanalizando, é claro.

Mas então, para mim, a literatura vem muito desse sentimento de mal-estar, de desconforto que eu tinha. Que eu sempre senti muito com relação ao real, às coisas como estavam postas. Esse sentimento de inadaptação, de desajuste, de vontade de fugir.

M.F. - E quando é que você foi escrever os contos que deram origem à coletânea?

J.G.N. - Muito mais tarde disso. Quer dizer, eu comecei a escrever, escrever, mas *O Cego e a Dançarina* eu iniciei já nos primeiros anos da minha faixa dos 30.

Sabe, e tem muito a ver, eu acho, com a terapia psicanalítica que eu fazia na época. Eu ter essa coisa de colocar em prática um desejo, que é esse desejo de refazer o real num mundo simbólico.

M.F. - Você acha que a psicanálise o ajudou a tomar essa decisão...?!

J.G.N. - A me organizar para a ação, sem dúvida. Não é aquela coisa de viver adiando, de viver adiando esse desejo. Para isso a psicanálise pode funcionar muito bem, se for conduzida com eficiência, é óbvio.

O Cego e a Dançarina não é uma coletânea de contos esparsos. Eu escrevi tudo na mesma época. Mas até então, a loucura que era a sobrevivência no Rio, me afastava muito da prática literária. Eu não conseguia realmente começar, digamos assim, o que se chama de uma carreira literária, que era o que eu queria. Queria ser escritor.

F.F. - Noll, desculpe, mas valeria a pena você recuperar um pouco esse intervalo, longo afinal, que vai da sua adolescência até o início dos 30, dos 30 anos de idade. Eu sei que você andou lá metido um pouco com jornalismo, um pouco solto... Como é que foi essa experiência? Você foi para o Rio com que idade?

J.G.N. - Eu fui com 21 anos. E fui completamente, completamente assim no grito, com uma mão na frente e outra atrás, sem vínculos mais estreitos com nada.

Aí eu fiz jornalismo, trabalhei um pouco no *Correio da Manhã*, no *Última Hora*. Não gostei muito da experiência jornalística. Escrever naquele alvoroço de uma redação, aquilo para mim era um pouco traumático sempre, mas, enfim, exercia a

coisa. Não debandei de imediato. E... dei aula. Na PUC do Rio, curso de Comunicação. Aulas de âmbito teórico com relação à comunicação. Falava muito de Marcuse, eram aulas sobre comunicação de massa, então eu tentava contrapor justamente o pensamento mais apocalíptico do Marcuse com o de Umberto Eco. Eu levava o curso mais ou menos por aí.

Mas na época eu não conseguia realmente fazer um trabalho literário que aos meus olhos fosse mais consistente. E também não acreditava muito, eu acho, que eu pudesse fazer algum trabalho que me agradasse antes dos 30, pelo menos. Eu achava que eu tinha que viver muito. Sempre assim com uma certa inclinação, talvez, a me sentir um pouco militante da literatura, mesmo não sendo ainda um escritor, socialmente falando. A experiência, para mim, sempre teve um certo cunho literário. Algo assim: eu estou aí para testemunhar essa experiência. O que é uma coisa que, de uma certa forma, dificulta um pouco a tua vida, enquanto indivíduo. Mas eu acho que isso é um drama de qualquer escritor.

M.F. - Você chegou a elaborar um projeto literário a partir disso daí, ou não? A pensar nos próximos livros...

J.G.N. - Eu acho que não tenho feito outra coisa de lá para cá. Coisa que nesse momento eu até tenho questionado profundamente. Essa ganância excessiva pelo projeto literário. Eu acho que estou querendo alguma coisa que não seja isso, que eu nem sei bem o que seja, mas que me faça arredar às vezes do projeto literário. É que nos últimos tempos da minha vida eu tenho estado muito, muito afastado, apartado do convívio. Já que eu venho escrevendo os últimos livros, numa praia bastante deserta, no litoral do Rio Grande do Sul.

Eu acho que foi uma etapa a ser cumprida, e eu a cumpri bem ou mal, mas eu sinto que é uma etapa que está se esgotando. Porque o que tem saído de mim? Tem saído essa dilatação de um "eu" diante do mundo. É um "eu" inflamado. Em todos os sentidos. Inflamado porque, principalmente num livro como *A Fúria do Corpo*, está exaltado. Está em estado de exaltação, é atlético. Inflamado também porque está acometido de outros corpos, no sentido clínico da palavra.

E eu sufoquei então todo um olhar mais jornalístico, digamos assim, sobre a existência. Tanto que quando eu hoje sonho com o próximo livro, não com esse que está praticamente na sua finalização mas com o próximo livro, o que eu vejo é quase que uma câmara diante de alguém falando. Uma mulher, sabe, de cabelos longos..., dizendo coisas sobre a sua experiência direta. É mais ou menos como começam os meus projetos. Geralmente são assim, cenas obsessivas que me perseguem. Nesse caso, é essa mulher falando. De alguma coisa assim, uma experiência corpo a corpo com a história. Então eu queria ter essa paciência de ficar ouvindo. De ficar ouvindo. E esquecer um pouco desse "eu". Não é esquecer um pouco desse "eu"; é que eu acho que houve uma ultrapassagem, mesmo. Esse "eu" está mais integrado. Esse "eu" já está mais inserido nesse ventre aí do real.

Eu teria a impressão que eu estaria entrando assim numa fase, onde esse "eu" está menor que o mundo. Não digo bem "menor", mas está mais inserido, já não tem esse confronto assim, como se fosse ou "eu" ou "você".

Eu sempre escamoteio muito isso como cidadão; não sou uma pessoa afrontosa, não sou uma pessoa agressiva. Entendeu? Não é nem um depoimento meu como cidadão, não. É realmente o que acontece quando eu vou para máquina de escrever. Eu sinto que eu precisei, até aqui, ajustar contas com esse mundo que não deixa quase ninguém sossegado. Esse mundo que é geralmente o desmancha-prazer. Então, realmente, o meu livro às vezes é muito raivoso por isso; eu acho que é uma implosão do "id". Essa raiva, essa coisa, não é à toa que o livro se chama **A Fúria do Corpo**. Essa coisa anárquica mesmo, de não suportar que exista uma ordem sobre a cabeça do indivíduo.

M.F. - Você chegou a comentar em depoimento que o Henry Miller foi uma leitura marcante.

J.G.N. - Foi forte.

M.F. - Pois é, li uma entrevista deste autor onde ele fala que ele é mais pela obscenidade do que pelo pornográfico. Porque a obscenidade direta tem alguma coisa de purificadora, que quebra tabus e coisas assim. Você acha que a obscenidade nos seus livros tem esse mesmo sentido aí de redenção, de purificação...?

J.G.N. - De redenção sempre, sempre, sempre. Eu acho que trabalhei muito - não ultimamente - mas trabalhei muito, principalmente em **A Fúria do Corpo** com a mitologia católica.

Para mim, na vida adulta, a coisa é uma mitologia, não é uma crença. Na infância foi, né? Foi, era outro momento em que o cotidiano parece que para um pouco para receber aquele ritual. Então, eu não bebi só dos livros. Uma coisa que sempre me chamou muito a atenção foi, por exemplo, o que eu lia nas portas dos banheiros. Isso está muito presente em **A Fúria do Corpo**. Sempre achei essas manifestações também uma forma muito aguda de respiradouro social. Só que, evidentemente que não estava querendo fazer uma fotografia literal disso. Talvez **A Fúria do Corpo** seja o meu livro mais luxuoso em termos estilísticos. Quer dizer, existe uma dialética aí, não é?

Voltando até a nossa conversa de ontem, eu acho que é também um momento latino meu, muito forte, no sentido da tradição barroca da literatura de línguas latinas. Que é excessiva. A estilização aí é muito grande, em termos linguísticos.

Depois que escrevi **A Fúria do Corpo**, nós conversávamos sobre isso, eu tive a experiência de ir para os Estados Unidos, onde realmente você vai encontrar uma cultura literária onde não existe essa estilização tão refinada e exasperante da língua, como existe na tradição latino-americana. Quer dizer, a linguagem na ficção norte-americana é mais transparente; ela não ofusca o olhar do leitor. É mais para encaminhar a narrativa mesmo. A não ser em casos tipo Faulkner, que é meio barroco.

Eu realmente comecei, a partir de *A Fúria do Corpo*, a me conter mais na linguagem. Eu acho que, inclusive, o *Hotel Atlântico* é um limite neste sentido. Eu acho que esse meu futuro trabalho está apontando para uma síntese. Já estou me permitindo a usar o adjetivo com menos pudor.

Mas também, às vezes, você não tem saída. Depois que eu fui até aquele limite do excesso, do paroxismo, do lambuzar-se com a palavra, de deixar aquela estrutura completamente esquartejada, que é a estrutura de *A Fúria do Corpo*.

Aí realmente eu senti necessidade de me conter um pouco porque eu não tinha mais para onde ir nesse descabelamento, nesse desgoverno, nessa loucura, nessa convulsão, nessa apoplexia. Aí eu comecei a recuar, a recuar... Até que, nesse último livro, eu tento fazer uma coisa puramente cinematográfica. Não vou deixar que haja infiltração de considerações acerca da ação. Vai ser a ação pura.

Procurei no livro deixar aqueles personagens na voragem da ação, sem perder tempo de pensar sobre ela. Porque eu acho que isso é até uma certa denúncia. Você quase que se impregna das formas, no caso alienantes, para mostrar: "Olha aqui!". É um dos princípios do espetáculo. "Olha aqui! Pára um pouquinho e olha". Essa voragem insensata da ação. Que é a televisão, senão isso?!

M.F. - Há uma frase em *Hotel Atlântico*, que você citou como especialmente significativa para você. A frase é a seguinte: "Eu realmente me considerava em casa pela primeira vez depois de tanto tempo". Você acha que essa frase responde, de certa forma, a uma pergunta formulada pelo Albert Camus, em *Um Homem Revoltado*, onde ele diz o seguinte: "*Então teve início o tempo de exílio. A busca infundável de justificativas, a nostalgia difusa, as questões mais dolorosas, mais devastadoras. As questões do coração que pergunta a si próprio: onde poderei sentir-me em casa?*"

J.G.N. - Eu acho que sim, eu acho que tem relações profundas com esse momento do Camus aí. Eu acho que sim. Porque realmente, uma das questões que mais me afligiram ultimamente foi essa do desrenraizamento, mesmo. É essa questão da perambulação. Em busca do quê? Aí nós entramos no horizonte tão discutido hoje, o da utopia. Quer dizer, a gente está em busca de alguma coisa a mais, não é? Mas, enquanto você está sentindo apenas, enquanto você não pára para fazer uma análise, você não consegue saber nem que algo é esse que lhe falta. Se bem que esse sentimento de insuficiência é muito arcaico na minha vida.

Agora, inegavelmente nós estamos vivendo uma época em que isso se agudizou muito. A procura do abrigo, a procura do pai. Do habitat. Por um lado mais transcendente seria também a falta do velho Deus, não sei. Mas de alguma coisa que centralize as aspirações humanas. Esse sentimento de descentralização é que agoniza. Parece que tudo se fragmentou, parece que tudo ficou muito avulso. Eu acho que viver sem a dimensão da aventura é muito mesquinho.

Eu acho que uma das funções do artista, nesse momento, é espernear contra a mesquinhez. Mostrando às vezes até o estado de mesquinhez evidente. Personagens completamente imersos na mais profunda mesquinhez, sem saber aonde vão dar o próximo passo e se vão dar e porquê, e se vale a pena andar mesmo, se ficam ou morrem pela metade do caminho, deceparam uma perna, não é?

Olha, há tanta sede aí que esse último livro ia se chamar *O Homem que queria ser Deus*. Depois eu achei grandiloquente demais e coloquei *Hotel Atlântico*.

F.F. - Houve bem um salto, do mais alto ao mais rasteiro.

J.G.N. - É, mas você sabe que ainda tem vestígios desta grandeza? "Hotel" é coisa do abrigo, muito bem. E "Atlântico" vem de Atlas, eu não sabia, depois é que eu fui ver a origem da palavra - vem de Atlas. Porque quando o Atlântico foi descoberto era o maior mar que até então se conhecia, essa imensidão... E depois está bem claro, eu não acho que seja possível para o homem essa falta de movimento divino: o ser humano realmente é um fenômeno incompleto, que está sempre em formação. Isso eu acho que é algo que eu não vou deixar de acreditar, nunca. Para haver esse movimento tem que pegar fogo às vezes, tem que se aflitar, tem que se conflitar. Não tem outra maneira: assumir o conflito que gera a ação. Isso é até um princípio do próprio teatro, da própria literatura. Sem conflito não anda.

Mas eu quero também essa dimensão do pouso, do abrigo. É preciso haver o repouso do guerreiro, onde ele vai tomar o seu vinho, onde vai amar, onde vai pendurar as armas... Eu acho que é muito importante isso também, essa dimensão. Essa dimensão não apequena o homem, não.

Eu acho que é isso, eu acho que a literatura tem que tocar em questões que outras atividades humanas não costumam tocar, se não, não teria sentido ela existir enquanto literatura.

M.F. - Noll, você disse que tem uma certa preocupação com questões filosóficas. Eu queria saber quais foram as suas leituras em filosofia.

J.G.N. - Poxa! Foram tantas, foram Sartre, Camus, Heidegger. E tive a formação marxista, como jovem universitário da classe média, da minha geração. Claro que sim. Gosto muito do pensamento de um Octávio Paz, por exemplo, que não suspende o registro poético enquanto está fazendo análise. Eu acho isso fantástico. Quer dizer, ele leva para o bojo da análise o sopro poético. Isso me encanta, principalmente no *Labirinto da Solidão*, onde ele faz toda uma análise da nacionalidade mexicana.

F.F. - Um ensaio como gênero poético?

J.G.N. - É. Eu acho inclusive que é uma das saídas para alguns impasses na literatura, no momento.

F.F. - Nesse seu intervalo, digamos, do final da adolescência até a sua estréia em livro, você andou pelo jornal. Em outro depoimento você falou de colaborações no *Opinião*. Lembrei que você falou de ter feito, na época, ensaio, resenha crítica sobre Octávio Paz...

J.G.N. - Uma resenha, sim.

F.F. - ... e você certamente teve também exercícios literários, você teve tentativas literárias nessa fase.

J.G.N. - Sim, contos. Principalmente em jornais do Sul. Mas não publicava muito, não. Mais guardava para mim mesmo. Tem uma novela também que eu nunca publiquei. Uma novela que se passava no fundo do mar. Engraçado, as pessoas eram meio anfíbios. Se bem que a água está sempre me acompanhando. Está sempre me acompanhando... Você vê, *A Fúria do Corpo* termina em um chafariz, um banho coletivo de mendigos. Em *Hotel Atlântico* existe um momento, no final, que é diante do mar. Os contos também tem coisas assim, onde a água realmente é quase que o "enfim cheguei".

F.F. - Por outro lado, é um contraponto forte com uma paisagem desértica.

J.G.N. - Que aí é justamente para mim o universo masculino. Aí a coisa é árida, é ressecada...

F.F. - Desolada.

J.G.N. - Desolada. O que acontece principalmete em *Bandoleiros*, eu acho, onde eu fico mais na coisa da relação masculina.

F.F. - O duelo.

J.G.N. - O duelo, que é uma espécie de ódio surdo que eclode ali, no livro.

F.F. - Dando um pequeno salto, João, você falou algumas coisas, deu alguns indícios para nós desse seu trabalho quase pronto, inédito ainda, que você pretende lançar provavelmente em 91.

J.G.N. - Olha, foi muito suarento chegar ao título, me custou muito trabalho. O primeiro título, a primeira possibilidade do título que pintou foi *O Homem mau*, mas não gostei. Mas porque "Homem mau"? Porque o livro trata assim de uma formação da perversidade; é um garoto de 18 anos, e é a primeira vez que eu não me identifico com o protagonista. Não que eu seja bonzinho, o contrário do mau; não é isso. Mas a questão é que esse garoto passa por experiências que eu realmente não passei na vida.

Esse garoto é recebido por uma família de alemães, lá no sul. "Recebido"; ele é uma pessoa sem eira nem beira, mas com um desejo poético. Então existe uma espécie de mecenato aí, desse alemão. O garoto, o personagem central não tem um nome. Como sempre acontece nos meus livros, os protagonistas não tem nome. E é a primeira pessoa ainda.

F.F. - Você disse que continuava narrando na primeira pessoa, mas que você sentia uma mudança clara, quer dizer, já havia uma mudança. Esse "eu" já seria marcadamente, notadamente distinto dos "eus" que apareceram em *Bandoleiros*, em *Rastros do Verão* e, sobretudo, em *Hotel Atlântico*. Fale um pouquinho dessa virada. É um "eu" ainda inflado, inflamado? J.G.N. - Não. Aí é que está, não é mais esse "eu" inflamado. Não estou mais discutindo a

inflamação do "eu". Esse "eu", nesse momento, é um "eu" que já não questiona o choque dele com o mundo, como acontecia tão frequentemente nos meus outros livros.

A questão agora é outra. Como é que ele vai se inserir nessa coisa que lhe foi dada? Uma família de descendentes alemães que o recebem, e não exige nada em troca, a não ser aquelas folhas em branco que ele tem que preencher. E, enquanto ele escreve, é engraçado, tem assim... Como é que se chama aquela planta? Eucaliptos, do lado de fora da janela. E esses eucaliptos, a imagem dos eucaliptos sai de si mesma e toma conta dos olhos dele, do terreno dos olhos dele. E isso causa uma certa vertigem para o garoto; ele sai um pouco de si também. Ele se mescla com essa imagem que sai de si e penetra no olhar. E se mistura ao olhar dele. Eu estou falando disso porque enquanto eu escrevia isso, eu tinha medo. Eu sentia um medo muito grande.

F.F. - Você escreve desde quando? Quando é que você começou a escrita mesmo desse último livro? Faz o quê, um ano?

J.G.N. - Mais, mais, foi lá por abril, do ano passado.

F.F. - Um ano e meio quase.

J.G.N. - Vai ser um livro enxuto. Eu estou gostando de escrever coisas menores, peças menores.

F.F. - Mas por que este medo? Qual é o problema?

J.G.N. - Esse medo é um medo do fazer poético que não é só, evidentemente, escrever versos no papel, mas desse fazer poético que ele estava sendo fadado a cumprir. De não haver mais a fronteira entre a imagem de fora e o sujeito que a capta. Eu senti um ódio profundo nesse momento, "eu" enquanto João, daquela injunção daquele garoto. Mas levei até o fim.

F.F. - E o medo era do João? O medo era do narrador?

J.G.N. - Aí eu acho que você mistura. Eu renunciei, eu renunciei à poesia logo, logo. Ele renuncia; ele renuncia à poesia, o garoto.

M.F. - É, eu estava pensando se você já tentou fazer poesia, tem um certo medo de fazer, ou nunca tentou? Estava pensando se esse medo aí não é um pouco seu também...

J.G.N. - É meu, sim. Mas eu acho que, justamente... O que é que os meus personagens procuraram até agora? Foi essa mistura, foi esse frenesi. Palavra antiga "frenesi", eu gosto dessa palavra. Quer dizer, gosto do som. É essa coisa que estonteia, que te tira de você mesmo. E parece que naquele momento em que eu estava escrevendo isso, eu estava também me despedindo de alguma coisa.

M.F. - Esse impulso aí mexe com alguma coisa? Esse impulso mexe com os seus livros anteriores?

J.G.N. - É a passividade dele. Esses alemães que recebem ele, o garoto acha muito mais tranquilo não ficar sabendo, não ter o conhecimento das causas desse abraço do outro. Desse abrigo. Deixa a coisa ficar assim, sem mexer muito, sem se falar, sem se comentar. Então há uma interpenetrabilidade absoluta. E ele, realmente, não querendo saber mesmo, gozando com a

impenetrabilidade. O garoto deixa a coisa ficar como está. E para ele, quer dizer, no fundo, é uma situação difícil, porque ele não sabe até onde aquilo vai acontecer. Ele amanhã pode estar no olho da rua. Então ele se consola, parece, nesse mergulho com a coisa de fora. Nessa falta de contorno, de fronteira entre "eu" e o mundo. Eu não sei se está muito confuso o que eu estou dizendo. Deve estar sim. É porque... Também porque é uma coisa que está bem adiantada, praticamente na finalização mas, poxa, eu acabei de escrever! Então é realmente difícil você fazer um discurso mais racional em cima. Ainda mais para mim. Eu escrevo realmente muito com o inconsciente; eu não tento controlar muito o que está saindo. Sabe, eu vejo a literatura como uma coisa muito orgânica, uma coisa que sai realmente pela pele e pelas mãos.

M.F. - Mas tem alguma disciplina? Como é que é um dia típico de trabalho seu? Você escreve de manhã, à tarde, à noite, o dia todo...

J.G.N. - Olha, nesses últimos tempos tem sido assim uma dedicação mais "full - time", mesmo. Tenho escrito bastante durante o dia.

M.F. - E ouve música?

J.G.N. - Muita música, música clássica, porque a música clássica instiga para mim um sentimento de sublime. E eu persigo muito o sublime.

M.F. - Lembro que o narrador de *O Cego e a Dançarina*, fala da sensação de estar escrevendo como se fosse música, e também da atração dele pelo cinema. Mas ele também se sente impelido a abdicar das "palavras pássaros", que voam e atacam como pássaros, para poder contar um fato. Esta questão é também sua enquanto autor?

J.G.N. - Eu acho que a obrigatoriedade do relato na narrativa tem a ver, assim, com uma canga. Tanto que acho que eu dramatizo um pouco, nas minhas histórias às vezes, o próprio impasse: como continuar, como? As vezes não é só o conteúdo das personagens que está em questão, mas a própria narrativa. Eu acho às vezes muito difícil essa tarefa da narrativa, do relato... Difícil também porque o resultado pode ficar quase que num plano que o jornal pode fazer muito melhor do que a literatura. Que é o registro do fato. Mas que coisa, eu não me lembrava disso, da palavra pássaro, desse descontrole.

M.F. - Eu ainda queria saber: há um sentimento de culpa por estar fugindo à responsabilidade que se tem, que se dá para escritor, de contar, de dar opinião, de dar um conselho... ?

J.G.N. - Isso sem sombra de dúvida. Para uma pessoa da minha formação e da minha geração que se pautou muito pelo horizonte da responsabilidade social, acho que sim. O canto, você cantar, exaltar, ser ritualístico na ficção é uma coisa um pouco pecaminosa talvez. Não sou eu que estou dizendo isso, eu estou dizendo como é que esses ecos culturais batiam na minha cabeça. Você tem que dar conta de uma análise de comportamentos sociais, na ficção. E a ficção, o romance, tem sido isso, no mundo

Ocidental. Talvez aqui na América Latina tenha se fugido um pouco disso, com os relatos curtos do Borges, por exemplo.

M.F. - Noll, você em seus livros, entrevistas, chegou a citar alguns autores, da literatura estrangeira e brasileira, que de alguma forma te tocam, o Eliot e o Whitman, o Murilo Mendes e o Jorge de Lima. Fale um pouco sobre esses autores.

J.G.N. - É, de fato, a descoberta do T.S. Eliot e do Whitman, para mim, foram completos alumbramentos. Olha, eu acho que as minhas experiências mais verticais com relação à leitura, foram com poemas, muito mais do que com a prosa, sabe? Porque, quando você lê um poema dos grandes, você não precisa ficar preocupado com a psicologia, com o quadro social explícito. Então isso para mim é de babar, é como ouvir música, não é? Aquela coisa da terra desolada, do T.S. Eliot, dos **Quatro Quartetos**, também, onde tem uma criança assim, sabe, num lugar pedregoso. Aquelas imagens que parecem soltas, aquilo me encantou. E depois, também, o Walt Whitman, que cantor fantástico. Vá acreditar assim no ser humano não sei aonde, não é? Como ele se exalta com a beleza do mundo, com aqueles banhistas... Tem até um conto meu em **O cego e a dançarina** que se chama *O Banhista*, onde um banhista está lendo o Walt Whitman. Sabe, eu acho tão importante essa questão de você se dar o direito de exaltar a beleza. Quem eu acho que faz isso muito bem, no Brasil é o Caetano Veloso. Ele tem esse sentido do artista. As vezes, mesmo vivendo num país com urgências infra-estruturais dramáticas, ele se dá o direito de fazer aqueles shows onde não há figura tão bela, basta, para que mais. Aquilo, realmente, te dá um alento, vontade de ficar mais uns 50 anos vivo. Então eu acho que há muitas maneiras de você ser progressista no fazer artístico. Não é apenas apontando as premências infra-estruturais. Agora, é evidente que não dá para ser um Walt Whitman hoje, porque o Walt Whitman escreveu quando o projeto norte-americano, aquelas questões todas da democracia, estavam no seu alvorecer. Ele é uma espécie de Maiakóvski, nesse sentido. Também o Maiakóvski teve a sorte histórica, pelo menos até 22, de estar escrevendo junto com um projeto épico de sociedade. Evidentemente que é difícil ser um Maiakóvski no Brasil de hoje, ou um Walt Whitman.

M.F. - Quanto ao Murilo e Jorge de Lima...

J.G.N. - Em Jorge de Lima, o que eu gosto é isso: é a desfaçatez. A desfaçatez da opacidade. E **Invenção de Orfeu** é um discurso na sua epiderme opaco. Aliás, eu nunca li, mas talvez deva ter um ensaio sobre **Invenção de Orfeu**. É um poema que deveria ser, urgentemente, visto com os olhos da análise, porque é um candal incessantemente imagético, que te deixa até enebriado. E, ao mesmo tempo, tem a coisa da pujança, não deixa de ser um livro épico, até camoniano. Em Murilo é... é a coisa daquele tal do surrealismo que me encanta. É essa coisa subversiva que tem no surrealismo. De mexer com o inconsciente. Eu acho que realmente são esses alguns autores que mais me encantaram, e por sinal, os quatro poetas.

M.F. - E quanto a Baudelaire? Você chegou a comentar que há alguma aproximação entre você enquanto escritor, enquanto autor, e o "flâneur".

J.G.N. - É, é sim. Essa certa compulsão de trotar por aí, eu sempre tive. Essa... de passar pelas coisas. Mas, isso está mudando. Até pouco tempo eu gostava mais de estar em contato com a produção humana; eu era muito tímido, tinha muita dificuldade de conviver com as pessoas. Então, eu preferia entrar em contato com a massa, com a coisa mais abstrata. E com a produção, com a cidade, uma cidade nova. Poder me aventurar pelas ruas onde ninguém me conhece, é uma das coisas que eu mais curto. A coisa de poder viver a sua intimidade no espaço não-familiar; isso me seduz. O espaço de uma rua, de uma cidade. Que não precisa ser completamente desconhecida, mas que não seja aquela em que eu esteja vivendo. A domesticidade é uma coisa que sempre me arrepiou um pouco. E acho que isso é uma coisa que não é, realmente, muito particular minha. Acho que isso está muito encravado no espírito moderno.

M.F. - É, na sua obra existe essa tensão, entre a cidade grande e a terra de origem, a terra de infância. Eu queria que você falasse sobre essa relação meio ambígua, de amor e ódio.

J.G.N. - É como eu estava dizendo. O ódio vem de que a domesticidade te cristaliza. O que é doméstico te abraça muito bem, te acolhe, seduz. É bom poder contar com o espaço doméstico. Mas ao mesmo tempo ele te petrifica, não é? Você só pode sonhar com a aventura nesse espaço doméstico, e não viver a aventura. Porque o espaço doméstico é muito o espaço da previsibilidade. Agora, é diferente daquele pouso que eu falei antes. Aquele pouso do guerreiro é um pouso que pode gerar uma propulsão para fora. Amanhã é outro dia.

M.F. - E é provisório?

J.G.N. - Não, não necessariamente. É o espaço noturno. A noite eu volto. A aventura, que nesse momento eu identifico muito com a atividade da literatura, com o fazer literário, que para mim é uma aventura, é um não saber aonde chegar, é partir de muitos poucos elementos e é para ser exercida de dia. A noite é para recolher a matéria da vida. Concreta, não simbólica. E nesse sentido, eu acho que hoje estou tendo uma visão muito de engenharia da arte. Eu, que me descabelei, que tive convulsões em *A Fúria do Corpo*, não estou mais, digamos, com essa preocupação, assim de conter. Não, não é isso. Hoje estou mais preocupado com uma construção. O vinho eu deixo para a noite, enquanto o livro fica esperando que eu volte amanhã. Ando no momento querendo tanto o épico, gente... querendo tanto o épico, sabe, quer dizer... É difícil, não vivemos num mundo centralizado numa causa, num deus, num aforisma, que te... que te puxe, com os outros, com os outros. Agora, como, como plantar essa possibilidade? Não sei, mas sinto que o chamamento épico está aí. Por uma questão nada idealista e óbvia, nada salvacionista. Os meus personagens estão morrendo, os protagonistas. Estão se

desmilinguindo, e essa é uma questão ética fundamental para mim; a literatura está intimamente vinculada com a ética, para mim. Agora, também acho um atraso, uma visão atrasada essa coisa de achar que a literatura tem que mostrar caminhos edificantes do humano. As vezes você cumpre a sua missão, para valer, é mostrando a deteriorização das formas humanas.

M.F. - Eu estou lembrando aqui do artista plástico Iberê Camargo, que você aliás aprecia, e que está com uma exposição atualmente em São Paulo, de óleo e desenhos intitulada "Os Ciclistas no Parque da Redenção". Ele fala que esse trabalho dele é muito marcado por uma concepção trágica e pessimista mesmo da vida. Você diria, como ele, que escreve "porque a vida dói"?

J.G.N. - Ah, mas sem sombra de dúvida. Sem sombra de dúvida. Eu estava falando sobre isso acho, né? Esse mal-estar, esse desconforto... Eu acho que é o que propulsiona você para fazer qualquer coisa. Qualquer produção humana, eu acho que vem daí mesmo, sabe? Porque, se você ficar se enlameando na dor, o "Thanatos" vence. E eu acho que é uma oportunidade para não se jogar fora, essa, de estar vivo. Eu acho muito simples a coisa. Eu tinha um medo de morrer, antigamente; tinha uma fobia com a idéia. Tocava no assunto, não fugia, mas tinha uma fobia. Tocava até obsessivamente no assunto, basta ver pelos meus livros. Hoje não tenho mais essa fobia, porque talvez eu esteja perdendo o medo de viver. Já não sou um cara tão para dentro, quer dizer, perseguindo um caminhar entre a multidão. Mas começo a querer compactuar com ela de alguma forma, ficar aí, ter compromissos, entendeu? Se você compactua, tem compromissos. Mas o que é o ser humano sem essa troca? É alguma coisa? Não. É uma vala comum. Eu prometo não estar entrando em nenhuma crise mística, não. Não é isso. Quer dizer, eu acho que vale a pena, vale a pena esse convívio. Eu acho que o convívio é muito importante. Cultivar os afetos. Quem mais faz isso, além do humano? Saborear o afeto. Literatura também é isso, não é? Não é em função do prazer que você possa dar ao outro que alguém escreve alguma coisa? Não só em termos de ficção, como qualquer produção. Eu acho que está por aí a coisa. Neste momento ela anda assim. Espero que isso se manifeste na minha produção futura. Por que realmente para mim, a literatura é questão de vida ou morte. Sabe? Esses impasses que eu passo entre um livro e outro, é um troço que me desgasta profundamente, como me desgasta um... um amor que eu possa ter. Difícil um amor... não é? Eu não vejo muita diferença entre literatura e vida.

M.F. - Sobre essa diferença entre literatura e vida, eu estou lembrando de *Rastros do Verão*, onde o narrador volta para a cidade, depois de um bom tempo longe, para reencontrar o pai, que afinal ele não encontra. Há uma coincidência aí, entre vida e obra, só que os destinos são bem diferentes.

J.G.N. - É, mas realmente eu não me considero um escritor biografista, não. Evidentemente que eu bebo de algumas

situações, claro. Mas não procuro registrar o vivido, simplesmente isso, sabe?

M.F. - Eu acho que isso ilustra bem a posição do narrador como uma máscara mesmo, do autor. Uma construção, ficcional, não é?

J.G.N. - Nesse sentido, eu acho que a experiência do narrar tem muito a ver com a experiência do ator também. Esse prazer, também, de ser alguma outra coisa, que não você mesmo. É, claro, você vai tirar os elementos de onde? Só pode tirar de você mesmo. Mas... tem essa máscara. Tem a coisa do homem ideal, não é? Na medida em que todos os meus protagonistas, quase todos são masculinos... Mas eu tenho esse desafio, ainda vou escrever um romance na primeira pessoa, talvez... Não sei se na primeira pessoa, porque eu estou fugindo disso um pouco agora, estou vendo que eu vou deixar essa primeira pessoa. Eu acho que sim. É um desafio. Mas gostaria de transcrever uma mulher como personagem central de um livro. Eu fui criado entre elas. Eu tenho quatro irmãs e um irmão só. Então, sou meio assim... embasbacado um pouco com o jeito de ser feminino. Eu acho bem mais interessante do que o jeito de ser masculino.

F.F. - Bom, temos que, de alguma maneira, encerrar essa etapa. Queria mais uma vez, registrar aqui o agradecimento nosso à presença do Noll. Foi um feliz encontro, um feliz acaso que trouxe ele até aqui. Gostaria que isso marcasse o início de um processo de uma interação mais próxima, eventualmente, com a vinda dele até Campinas, para trabalhar conosco, com os alunos nossos, manter vivo esse diálogo. Quer dizer, o escritor em trânsito trazendo as suas angústias, e de alguma maneira participando a nós do seu trabalho, no momento mesmo em que está sendo feito. Isso é o que eu acho mais interessante, para quem trabalha com literatura.

4 .

ENTREVISTAS

EM A FÚRIA DO CORPO , O AMOR NA ADVERSIDADE HUMANA

João Gilberto Noll nasceu em Porto Alegre, em 1946. Desde pequeno quis ser artista, começando pela música: piano e canto, e chegando hoje à literatura. Como servidor público, no Rio de Janeiro, consegue deixar um tempinho mais desafogado para os livros, o que lhe proporcionou a publicação de dois. Com o primeiro, de contos, **O Cego e a dançarina** (Civilização Brasileira), conhece o sucesso da crítica, ganhando os prêmios Revelação do Ano (1980), da Associação Paulista do Livro; e Melhor Livro Publicado em 1980, do Instituto Nacional do livro.

Seu segundo livro, agora um romance, está saindo dos prelos da record: **A Fúria do Corpo**, sobre o qual o ficcionista gaúcho fala a seguir:

- **A Fúria do Corpo** trata de uma cruel história de amor entre um homem e uma mulher, sem eira nem beira, vivendo pelos cantos do Rio de Janeiro, sem casa, sem comida. Mas o romance não pretende ser, meramente, um documento da marginalidade. É antes um estudo do amor em meio à adversidade não só material, mas humana. É o retrato do Brasil de hoje, atacado em todos os flancos, mas com uma novidade: a perspectiva da exaltação, de transcendência do humano, através do enlace amoroso, da celebração erótica. O sexo aqui, no entanto, não é a única chave da abordagem, uma vez que o romance se propõe a tomar o erótico como mediação para a comunhão cósmica dos personagens. Mesmo assim, não há sublimação literária, pois os quadros amorosos buscam as palavras que estamos acostumados a ver nos muros e nas portas de banheiro.

- Uma das epígrafes de **A Fúria do Corpo** é Maiakóvski. Um poeta do empreendimento humano - ponto de construção. Com esta poética eu me identifiquei. Poderiam dizer: impossível esta prática num outro momento histórico, neste em que as coisas se desmoronam. Eu responderia que nem por isso devemos continuar revolvendo uma literatura de epitáfio, aquela que reproduz complacentemente tão só um quadro de ruínas sociais. Não, a literatura dos anos 80 precisará dar a volta por cima e reaprender a escavar as possibilidades de ampliações humanas, ou seja, reaprender a sonhar, sob pena de atrofiar o nosso imaginário literário. Uma tentativa de saída, talvez, para a crise da ficção brasileira. A denúncia, sim, não como quem tem nas mãos a palavra pronta e salvadora, mas com a humildade de se ir atrás de trechos ainda não surpreendidos dos dramas que atravessamos. Enfim, como o personagem do meu romance diz, "mesmo na carne retalhada surpreender o seu frescor".

- Idealismo? Eu diria que não: muito mais a tentativa - quem sabe insana - de se tentar a época possível dos nossos dias - e foi por isso que a minha outra epigrafe tem versos de Carlos Nejar onde o poeta diz que "Nas alturas do corpo/quis ficar". Em outras palavras, é possível a reconstrução no encontro do corpo sofrido-de-cada-dia. Não o corpo "pret-à-porter" para o próximo verão, mas o corpo-referencial-primeiro da nossa fundação humana.

João Gilberto Noll participa de uma antologia da ficção brasileira publicada na Alemanha, e um conto seu, "Alguma coisa, urgentemente", será filme dirigido por Murilo Salles, fotógrafo de "Dona Flor" e "Eu Te Amo". **A Fúria do Corpo** terá lançamento público no dia 17, às 20h30, na Livraria Dazibao. (S.A.)

O Globo, Rio de Janeiro, 08/12/1981.

JOÃO GILBERTO NOLL, UM CÚMPLICE DE SEUS PERSONAGENS

Não me sinto condoído com a miséria humana dos meus personagens. Me sinto mais cúmplice deles, tomado por eles. Tenho uma espécie de relação mediúnica com a literatura. Quando não se cria esse clima, o texto não sai. A ficção que parte de uma proposta muito estabelecida não me interessa mais. Eu diria que escrevo o anti-romance de 30.

Quem diz isso é João Gilberto Noll, autor de **O cego e a dançarina** (Civilização Brasileira, 1980) - volume de contos que lhe valeu o Prêmio Revelação do Ano da Associação Paulista de Críticos de Arte e o Prêmio Revelação do Autor da Câmara Brasileira do Livro - e do romance **A Fúria do Corpo** (Editora Record, 1981).

Noll está à espera do lançamento do filme baseado no primeiro conto de **O cego e a dançarina** - "Alguma coisa, urgentemente" - que terá a direção de Murilo Salles, fotógrafo de "Eu te amo" e "Dona flor e seus dois maridos", em seu primeiro trabalho de diretor. E conta que Hector Babenco, que dirigiu "Pixote", comprou os direitos para o cinema de **A Fúria do Corpo**. É um romance que foi escrito, como conta o autor em condições muito especiais:

- Foi na base da compulsão. Não é, como poderia parecer, um documento sobre o marginal de Copacabana, mas sim uma abordagem ao tema da errância humana, numa cidade do Terceiro Mundo. E, por mais escatológico e maldito que seja, contém uma esperança, é um livro amoroso, preocupado com a redenção, que pode ocorrer até através do objeto.

A leitura é complexa, admite Noll, mas pode ser facilitada, como ele sugere, se abordado "como um poema". Por outro lado, o autor diz que sente a literatura, fundamentalmente como uma forma musical.

- Me deixo arrastar por movimentos que lembram a música, mais do que por temas. O que mais me influenciou foi a música, e também o cinema. Em termos de literatura, gosto mais da poesia. Talvez faça narrativa mais por causa de minha ligação com o cinema. Não tive fôlego para ler o grande romance do século XIX, Balzac. Gosto da ficção com um sorpo poético, como a de Virginia Woolf.

Noll, recém-chegado ao Brasil, depois de uma temporada de alguns meses nos Estados Unidos, cumpriu o Internacional Writing Program da Faculdade de Letras da Universidade de Iowa. Explica ele:

- A convite do programa, vão para Iowa escritores de todas as partes do mundo. Os participantes ficam num hotel chamado Maullower, um tanto afastado da cidade, mas permitindo que se vá a pé até lá. A região é muito bonita e, na frente do hotel, há um parque, com um rio. Há palestras, feitas pelos participantes e encontros aos quais comparecem também escritores norte-americanos conhecidos. No meu período estiveram lá John Barth e John Irving.

E o que mais agradou a Noll, durante a permanência em Iowa, foi a possibilidade de contato com os outros escritores:

- Conheci, por exemplo, uma poetisa argentina, Cristina Pina, e um poeta africano, do Quênia, Jonathan Karrera. Cristina tem uma poesia preocupada com o drama feminino. Já a poesia de Karrera é ligada aos aspectos sociais da vida de seu país.

Além da parença de temas, Noll diz que encontrou muita afinidade entre as queixas dos escritores brasileiros e dos autores latino-americanos em geral, e também dos africanos: dificuldade de sobrevivência mínima com a escrita, de publicação e divulgação do trabalho. E quanto ao interesse pela literatura latino-americana atual nos Estados Unidos?

- Os escritores latino-americanos mais conhecidos lá são, provavelmente, Gabriel Garcia Marquez e Jorge Luiz Borges. O segundo parece que é melhor entendido pelos estudantes.

Noll conta que voltou de Iowa com o embrião de um novo romance. O cenário da narrativa - um deserto - inspira-se na paisagem desértica que viu durante uma viagem entre Iowa e San Francisco.

- Pretendo criar um espaço mais místico - diz Noll. Nessa paisagem desértica, há um personagem masculino, brasileiro, que se encontra ali sem saber o motivo. Esse personagem seria um fugitivo, alguém que necessita de um discurso religioso desvairado. Ele vai encontrar outro escritor, que também está ali sem motivo aparente. Parece que vou continuar explorando uma relação de câmara de duas pessoas, levada até as últimas conseqüências. (S.A.)

O Globo, Rio de Janeiro, 11/05/1985.

BANDOLEIROS, ENTRE BOSTON E PORTO ALEGRE

SHEILA KAPLAN

Depois de um livro de contos e um romance, a terceira obra de João Gilberto Noll *Bandoleiros*, chega ao público. O lançamento é hoje, às 20h30, na Livraria Dazibao. Como os anteriores, difícil dizer de que trata este volume, já que o escritor gaúcho não se preocupa em contar histórias com enredos lineares. Com um pé na música, outro no cinema - suas raízes mais profundas - ele diz:

- Escrevo como se dedilhasse nas teclas da máquina as teclas de um piano, a minha ficção é mais feita com as mãos do que com a cabeça e só sei escrever com este sentido orgânico.

Quem conhece seu livros sabe do que ele está falando. João Gilberto Noll, apesar de romper com a narrativa tradicional, sabe criar climas que aliciam o leitor da primeira à última página. Sua força e singularidade fizeram-se sentir desde estréia.

Quando, em 1980, publicou *O cego e a dançarina*, foi saudado pela crítica como "o primeiro talento indelével, que surgiu no Brasil depois de 1964". Por este primeiro livro, recebeu dois prêmios de revelação do ano - o Jabuti (Câmara Brasileira do Livro) e o da Associação Paulista de Críticos de Arte - e o Prêmio Ficção de 80 do Instituto Nacional do Livro. Um dos contos, *Alguma coisa urgentemente*, foi mais tarde transformado no filme "Nunca fomos tão felizes", de Murilo Salles. Em 1981, lançou o romance *A Fúria do Corpo*, tendo com protagonistas dois marginais de Copacabana que vivem uma história de amor. Os direitos deste romance foram comprados pela produtora do cineasta Hector Babenco. Com *Bandoleiros*, de novo o pé no cinema, a começar pelo título, que lembra os velhos westerns. A relação com o cinema, no entanto, não é explícita, mas intrínseca.

João Gilberto Noll começou a pensar neste livro em 1982, quando participou do programa de escritores da Universidade de Iowa. Foi a primeira vez que saiu do Brasil. Ficou nos Estados Unidos cerca de cinco meses e esta experiência foi vital para *Bandoleiros* - passado entre Boston e Porto Alegre - mas não, como ele esclarece, em termos de acumulação de dados documentais, porque não é este o aspecto que lhe interessa literariamente:

- Tento fazer um romance o menos possível com espírito de crônica. Se eu não tivesse ido aos Estados Unidos este romance jamais teria sido gestado, mas não pretendo contar nada que os outros não saibam acerca da sociedade americana. Os Estados Unidos que eu pego são muito o choque da minha cultura hollywoodiana com a realidade do país. Não tenho este compromisso com a informação que a crônica, até ontologicamente, deve manter. Mais do que o que está sendo narrado, me interessa o empenho filosófico com que eu possa iluminar a ação dramática.

João Gilberto Noll também não se propõe a dar uma dimensão histórica a seu romance. Depois de definir o livro pelo que ele não é, o escritor busca uma definição mais afirmativa:

- Acho que é mais a liturgia terminal do eu. É um livro que tenta pegar mais a carência do indivíduo diante do enigma histórico. É mais isso do que uma proposta de desvelar esse enigma histórico. O indivíduo está muito sozinho, ninguém fala por ele. Acho que alguém quebrou o espelho em que o homem se mirava e se exaltava. Espelho que não é de modo algum um convite ao parasitismo narcísico, não. Quando digo o homem se mirar e exaltar novamente, digo sempre o indivíduo em presença dele mesmo e do outro, diante das conjunturas que impedem o pleno exercício de sua individualidade. **Bandoleiros** justamente acena para a atrofia do indivíduo.

No Rio há 15 anos, João Gilberto Noll, que vem de Porto Alegre, trabalhou até 1983 como funcionário público e desde então vem tentando viver de literatura. A paisagem sócio-cultural brasileira no entanto, é profundamente adversa, como ele diz, a uma dedicação integral ao trabalho de artista. E esta dedicação tem a sua razão de ser:

- A literatura que eu faço é muito preocupada com a voz do indivíduo e eu tenho que extrair esta voz, antes de tudo, de mim mesmo. Neste sentido, acho que a arte tem um papel de sacrifício. É necessário arder, gastar combustão para escrever um livro. Por isso é dramático, é difícil, ainda mais num país onde tudo conspira contra a criação. Como está longe o escritor brasileiro de viver dignamente de seu trabalho e como é necessário lutar por isso.

Como num western, os personagens de **Bandoleiros** são sem pouso e sem destino e, de alguma forma, saqueiam-se mutuamente. Somente o personagem central, em seu sonambulismo, tenta recusar este saque - ele não consegue aderir ao real e também não consegue refazer este real. Este personagem não tem nome, com também não tinha nome o personagem central de **A Fúria do Corpo**, igualmente sem pouso e sem destino. A diferença entre os dois romances, no entanto, é gritante:

- Na **Fúria**, eu quis ter intencionalmente um pugilato com o excesso, a lascívia lingüística, e **Bandoleiros** é um livro de contenção, eu fiquei mais concentrado nos elementos essenciais, há menos margem para o aleatório. A **Fúria** é um livro estruturalmente mais descabelado, enquanto **Bandoleiros** é mais geométrico. Tanto que se você retirar qualquer pedacinho daí, a construção desmorona.

O Globo, 17/06/1985.

Um escritor que não precisa de perguntas

Um gaúcho passou por aqui deixando um rastro de letras, num livro chamado **Rastros do Verão** (L&PM), João Gilberto Noll é uma figura instigante. Ele exige sua atenção. Impossível tentar conduzi-lo pelo caminho das perguntas, simplesmente porque ele não precisa delas para falar, e falar em pé, com gente passando em volta, apoiando-se num móvel antigo daqueles do porão do Pirandello (o bar/restaurante), no último domingo, por volta da meia-noite.

"Me enfurnei e passei três meses e meio escrevendo esse livro, de março até meados de julho. Era o que mais queria, precisava, tinha esse direito. Feliz? Muito feliz mesmo, nunca tinha feito assim. É só isso que precisa. Que merda, eu quero escrever. Eu não sei. Meu desejo é viver de literatura o resto de minha vida. Não me interessa muito o resto. Me interessa amar, desamar, sofrer, porque o sofrimento faz parte. Escrever, escrever, escrever. É trabalho, ou prazer? Trabalho, claro. Muito trabalho. Me desgasto, dedico meu tempo, minha energia. Saio dos meus livros muito cansado. Sabe, a saúde fica comprometida. Agora rompi com o café... que tomava de 15 em 15 minutos. É um trabalho exaustivo. Muito. Tudo. Vivemos num país onde tudo conspira contra a criação."

"Eu estava com um projeto, há muito tempo, vinha alimentando esse projeto de escrever sobre uma cidade, não digo Porto Alegre, mas plácida como ela. Sem essa coisa de regionalista, esse clima separatista, nativista, que eu acho um atraso muito grande. Quando me proponho a escrever um livro não tenho a menor idéia do que vai sair. Sigo alguns momentos do Octávio Paz. Ele diz que o poeta não quer dizer, diz ... O ficcionista que persegue o sopro poético ... é o meu caso. Também não quero dizer nada. O que vai determinar o que vai sair é o embate entre eu e a folha em branco. É isso, é um embate. Tenho uma visão religiosa. Sou fanático. Sem fanatismo não se cria. Diante disso virei um obsessivo. Se eu tivesse condições de não me preocupar com essas premissas financeiras, passaria a vida escrevendo um livro por ano."

"Esse livro começa com uma imagem que me persegue há oito anos. Tinha muito desejo de aprofundar uma relação masculina na ficção. Sinto que há uma insuficiência grande nela. É uma relação onde o discurso é o do poder, da política, da licenciosidade. É o luxo do poder que desemboca na licenciosidade. O homem tem uma forte resistência a discutir isso porque significa a desestabilização da cúpula do poder. Nos meus outros livros o personagem feminino era mais forte. A mulher como

uma deusa aparece em **A Fúria do Corpo e O Cego e a Dançarina** (que deu origem ao filme **Nunca Fomos Tão Felizes**, dirigido por Murilo Salles)".

"Escrevo na primeira pessoa do singular. Acho que vou passar a vida escrevendo assim, porque é a maneira mais adequada para manter um certo empenho filosófico importante na ficção. Fico preocupado com a questão do indivíduo em relação ao social. Eu quero uma literatura com empenho filosófico. Eu quero coagular essa passagem inexorável das coisas, da fala, das relações. quero representar. Quero meus personagens sonâmbulos, em estado de transe, doando-se em espetáculo para a platéia dos leitores. Literatura é espetáculo é representação. Não quero escrever como se fosse assim, como se fosse real a vida, não tem como se fosse, não é como se fosse. Eu quero o impossível na literatura".

João Gilberto Noll escreveu **O Cego e a Dançarina**, em 80; **A Fúria do Corpo**, em 81 (Hector Babenco acabou de comprar os direitos para filmagens); **Bandoleiros**, em 85, e a história de um homem que desembarca em Porto Alegre em busca do pai que estaria à morte e encontra o contrário disso, um adolescente, e que está em **Rastros de Verão**.

(T.R.)

Jornal da Tarde, 1986.

SONHAR É PRECISO

Para João Gilberto Noll a literatura brasileira
deve libertar-se da estética positivista
e trilhar os caminhos da utopia.

Geneton Moraes Netto

Avesso, por temperamento, a polêmicas, o escritor gaúcho João Gilberto Noll, (*O cego e a dançarina*, *A fúria do corpo*, *Bandoleiros e Rastros do verão*) faz uma pausa na preparação do romance *O homem que queria ser Deus* e dispara um petardo: a literatura brasileira dos anos 80 não consegue se libertar de padrões estéticos implantados há meio século, nos anos 30. Noll constata a hegemonia da "literatura fotográfica" e de uma "mentalidade positivista" preocupada apenas em retratar jornalisticamente a realidade, diz que abandonar a utopia do Brasil de hoje é "uma irresponsabilidade", garante que "o êxtase é possível num país subdesenvolvido" e pede que sejam acesas de novo na literatura brasileira, "as tochas do sonho". Aos 42 anos, instalado novamente no Rio de Janeiro depois de uma temporada de dois anos em Porto Alegre, Noll vem saboreando uma experiência com que sonha todo escritor brasileiro: ganhar todo mês um salário para escrever um romance graças à bolsa que lhe foi concedida pela Vitae, uma sociedade civil sem fins lucrativos criada em São Paulo para estimular a produção cultural através do mecenato.

ENTREVISTA

IDÉIAS - Você se sentiu cobrado, por ser gaúcho, a produzir uma literatura regionalista?

JOAO GILBERTO NOLL - Dentro do espírito hegemônico da mentalidade positivista, há a expectativa de que a literatura deve ser uma espécie de crônica, para discutir o mundo histórico e social. A literatura, basicamente, não pode fugir dessa circunstância, porque não existe para discutir o sexo dos anjos. Afinal, o que move as paixões humanas é esse jogo de interesses sociais e de classes. Se não houvesse um grupelho querendo sempre mandar nos outros, as questões humanas seriam, de fato, diferentes. Quando brigo por uma literatura não tão ideologizante não é que eu negue os vetores ideológicos, que são realmente cruciais. Os jogos materiais e objetivos da história humana são importantes. Mas eu escrevo é para rasgar esta história. O artista tem também uma função utópica. É preciso fazer com que não se apague a tocha do sonho e da esperança. Sou contemplativo. Tenho um ritmo lento. Sou distraído em relação aos usos e costumes. O artista trabalha com o mundo empírico. Nada mais. Um costume, um hábito, um batom, um homem elegante, tudo supre a retina do escritor no imaginário literário. Já a literatura crônica e jornalística tende a ficar complacente no resgate fotográfico dos elementos que se apresentam na vida. Por essa razão, eu não gostaria de fazer uma literatura regionalista. Hoje, o regionalismo no Rio Grande do Sul é reacionário e conservador. O estado já tem uma tendência ao nativismo e à preservação das bombachas. Mas já não precisa viver defendendo as fronteiras como a questão hoje, não é ter soldado na fronteira, aquele machismo histórico ficou sem função. Mais

profundamente vejo a questão filosófica. Meu itinerário filosófico mudou. Já não existe para recompor o real. O mundo acadêmico da sociologia é que cresceu, nos anos de ditadura. Era uma forma de resistência. Então, a filosofia anda em baixa. E, afinal, escrevo porque se morre também. É algo que até hoje não entendi. Vivo de boca aberta com essa história da morte. Ninguém me diz nada. Daí, a necessidade de uma literatura realimentada simbolicamente: a literatura com uma certa aura, uma liturgia.

ID - Você, que já se dedicou ao canto, considera-se um músico frustrado?

JGN - A literatura tem me compensado bastante. O que a literatura não dá é o contato direto com o público, como a música. Isto não é, no entanto, o que invejo no músico. O que me causa inveja é que a música não materializa idéias. E nada tem tanto o peso da matéria como a palavra, que é comprometida com o a ideologia. Comparada com o romance, a música é uma estrutura mais física, mais sensual. Não se escreve romance apenas para atingir o gozo. Mas a perseguição do êxtase não é pecado. Pode-se perseguir o êxtase num país subdesenvolvido, sim. Uma das funções do artista neste fim de século é cantar. Mas cantar no romance não é fácil. O romance é tradicionalmente um cenário de análise de comportamentos sociais. Longe de mim não ter prazer assim também. Mas, com palavra, você tem de intelectualizar um pouco o real. Cheguei a sofrer o conflito adolescente entre música, literatura e cinema. Minha familiaridade com o cinema e a música é tão grande - e até maior em certos momentos - quanto a que tenho com a literatura. A literatura que me mexe com as vísceras é, fundamentalmente, a poesia. Ou a ficção com estofamento poético. Mas a ficção tem um compromisso agudo com a História. Minha literatura então, se faz nesse impasse. O melhor que o artista pode fazer hoje é lembrar do canto, de formas de expressão que antes de qualquer coisa transmitam um pouco de prazer e de acalanto.

ID - Quando diz que o êxtase é possível, automaticamente afasta qualquer identificação entre pobreza e tristeza? Afinal, há o estereótipo do intelectual triste de país subdesenvolvido...

JGN - É dramático falar dessa questão, mas quero deixar claro que a pobreza é um horror. Não há como deixar de se sentir um pouco responsável por ela. Tenho pudor de falar dessas coisas com ardor. Não quero me sentir comprometido com qualquer pendor demagógico. Não quero conquistar ninguém no terreno das idéias. O que pretendo é que a minha rala sensibilidade me permita trabalhar com as imagens da minha época, simbolicamente. Não é uma questão biográfica. Não quero documentar minha vida. Isso não tem importância a não ser para mim. Não tenho, na área de intuição e de sensibilidade, o desejo de dar conta racionalmente do real.

ID - Quais os sintomas, no Brasil, da permanência do que você chama de "mentalidade positivista"?

JGN - Estão no cotidiano, o grande mestre do artista. O resto são abstrações. Não que eu seja anti-intelectual. Mas sinto as coisas nesse mundo empírico. Gosto da rua. O que sinto? Uma insatisfação crônica. A única forma capaz de me livrar desse mal seria o sonho irrompendo neste dia tão mesquinamente administrado.

ID - O Brasil tem necessidade da "literatura fotográfica", preocupada em enquadrar o real?

JGN - Não se pode negar que o neo-realismo dos anos 30 foi um fenômeno que, na época, teve valor histórico-social. Mas sou contra a hegemonia, que de certa forma permanece, da estética do romance de 30 na literatura dos anos 80. O tacão positivista é forte. São visões necrosadas, em pleno fim do século XX. Gosto de me defender, porque, neste país, qualquer coisa que possa denotar uma preocupação maior com as questões místicas do ser humano, é logo mandada para o mundo do irracional pela mentalidade positivista. Ora, não estou dizendo nada irracional contra o humano.

ID - O Brasil, sob o ponto de vista literário, tem mais necessidade de delírio que de realismo?

JGN - No mundo do imaginário, sim. Quando me referi à minha tendência litúrgica na literatura queria dizer que sempre gostei do mundo do espetáculo e da celebração, a arte como transcendência alcançando o mundo do espetáculo. Digo espetáculo nesse sentido: transcender as formas cotidianas e alienantes.

ID - A literatura não muda o mundo. Pode mudar a vida?

JGN - Literatura é matéria de salvação.

ID - Você se salvou?

JGN - Eu estou cada vez mais perdido. Só não quero é cair na danação. Por essa razão, me organizo e limpo o campo. A literatura atenua um pouco esse cotidiano esmagador. Por mais que se sofra para escrever, o exercício com a palavra reanima e devolve energias perdidas.

ID - Se o ato de escrever é bom, de onde vem o sofrimento?

JGN - Um dos motivos desse sofrimento é que a criação tenta exercer a liberdade num mundo em que tudo conspira contra. O choque dói. A criação sempre marginaliza, você sempre se arrisca a mexer em coisas que socialmente estigmatizam no mundo da obscuridade e da doença.

ID - Você diz que o homem é um animal sublime. É difícil manter essa crença como escritor?

JGN - No quadro atual, sim. Diante dos que conduzem as legiões dos deserdados, a gente só pode ter momentos de náusea em relação ao bicho-humano. Quando falo assim quero lembrar a mim mesmo que existe uma aura humana poderosa. Não sei de onde vem. Mas sei que é preciso solidariedade. O homem é viável. Mas poderia sofrer menos.

ID - Você já se confessou um cultor de idéias fixas. Que idéia fixa você tem em literatura?

JGN - A liberdade do indivíduo que escreve é uma idéia fixa. Mas não é uma idéia fixa que eu viva placidamente. Há em torno, todo um mundo que sofre. E não posso apenas exercer uma liberdade abstrata na escrita. Começa, então o choque entre o eu e o mundo.

ID - Você diz que quando se escreve nada é consciente. Considera-se uma exceção entre os escritores que suam diante do texto?

JGN - O que move a minha escrita é a perplexidade e o mistério. A compulsão que me leva à escrita? A certeza de que há sempre alguma coisa urgente. A perplexidade diante da miséria imposta ao ser humano é que me leva a escrever. E A fúria do corpo, fiz um exercício de paroxismo. Quis me lambuzar no excesso. Quis uma linguagem inflamada, em todos os sentidos, com todos os bacilos e vírus imagináveis. Quis fazer um texto fraturado e desestruturado, que lembrasse um pouco o descontrole.

ID - O texto deve ser sempre selvagem?

JGN - Minha obsessão pela liberdade na literatura existe para que essa característica não se perca. Para mim, a especificidade do literário encontra-se aí: em domar, mais ou menos essa fera.

ID - Há uma confessada perplexidade diante dos caminhos da literatura após a redemocratização do país. A saída é retomar esse lado litúrgico da criação literária?

JGN - O movimento cultural do país independe do que eu possa apontar. Mas sinto a necessidade orgânica de uma percepção do mundo mais litúrgica e menos naturalista. Eu vivia numa realidade passional que não era a minha. A partir do livro Os bandoleiros, passei a viver com conforto minha tendência à contemplação. Sempre fui contemplativo. Mas me sentia culpado. Era como se fosse um pecado diante do sistema econômico em que vivemos. De repente, começo a me dar o direito de ir pelo caminho da contemplação.

ID - Você, que constata a hegemonia da literatura fotográfica sobre a utopia e o delírio, sente-se incomodado por ser minoria?

JGN - A experiência do desconfronto é tão antiga que, em mim, independe da literatura. É uma outra razão pela qual escrevo: para suportar a sensação de desconforto. É difícil responder a essa questão ... Se há um sentimento que me arrepiava é o da vitimização. As coisas que faço me dão alegria. Não me sinto coitado.

ID - Fora da utopia, existe salvação?

JGN - Não vejo a utopia como a beatificação do que não se cumpriu. O horizonte utópico pode mover a História e as coisas. Num país que vive um período de tanta fragilização, separar o horizonte cultural do horizonte utópico ou então esvaziar agora a utopia do horizonte cultural é, no mínimo, uma irresponsabilidade.

ID - Você disse que inveja os músicos. Que músico brasileiro inveja hoje?

JGN - Caetano Veloso. Não é um letrista nem um músico fotográfico. É um artista que instaura a idéia de beleza numa Cultura como a nossa, em que a tendência dominante é positivista. Caetano ressuscita a lembrança de que a função da arte tem uma especificidade importante. Ele brinca com a condição de artista,

É um artista completo.

ID - Por que Hector Babenco comprou os direitos de filmagem de *A Fúria do Corpo* e nunca fez o filme?

JGN - Babenco tem três ou quatro projetos na geladeira. Gosta de ter um banco de projetos.

ID - Os últimos sucessos editoriais foram livros autobiográficos, confessionais ou de reportagem. O que falta para que a ficção brasileira se torne bestseller?

JGN - Não sei. O que é que vou responder? Não vou comprometer a literatura de ficção que se faz aí. Há timidez das editoras no encaminhamento da divulgação. É mais fácil trabalhar com um produto documental. Mas o que há de inerente na literatura brasileira que faz com que não seja tão vendida quanto os livros documentais eu não sei, talvez porque não queria me preocupar no momento em que estou escrevendo um livro.

ID - Que avaliação faz do jornalismo cultural brasileiro?

JGN - Sou obrigado a destacar dois órgãos: o *Leia* e o *Idéias*. Falar mal deste país é hoje um lugar comum. A cultura não fica de fora. Mas, quanto ao jornalismo cultural - e estritamente literário - o *Idéias* e o *Leia* estão cada vez melhores. É alentador. Depois dos tempos do suplemento literário do *JB* e da época áurea do suplemento de o *Estado de São Paulo*, passamos uma época Brava. Não havia onde se ler algo que transcendesse o fato do cotidiano jornalístico.

ID - Por que você escreve?

JGN - Para adiar a morte e o fim das coisas. A literatura é um ato de revolta. Se não morrêssemos, ninguém estaria escrevendo nem fazendo música. Todos estaríamos na praia.

"*Idéias*", *Jornal do Brasil*, 16/07/1988.

NA FÚRIA DO CORPO DA LINGUAGEM

João Gilberto Noll, revelação dos anos 80, Hotel Atlântico.

Severino Francisco

João Gilberto Noll, gaúcho, 42 anos, é considerado uma das grandes revelações da literatura brasileira na década de 80. E, agora, no rastro do boom da nova literatura brasileira, ensaiado a partir do lançamento em ritmo de marketing, de *Vastas Emoções ...*, de Rubem Fonseca pela Companhia das Letras, a Editora Rocco está lançando o último romance de João Gilberto: *Hotel Atlântico*. Noll recebeu uma bolsa da Fundação Vitae e se enfiou em uma praia do sul durante seis meses para escrever *Hotel Atlântico*. Ele é contratado exclusivo da Rocco que relançou *Bandoleiros* (romance) e vai relançar *Rastros de Verão* (contos) em novembro e mais *O Cego e a Dançarina*, *A Fúria do Corpo* e um romance inédito no próximo ano.

Com sotaque gaúcho, Noll falou ao Caderno 2 do Jornal de Brasília, em entrevista exclusiva, sobre o seu último livro, sobre suas indagações existenciais e sobre a nova literatura brasileira.

Jornal de Brasília - Como situa *Hotel Atlântico* dentro da sua trajetória como escritor?

João Gilberto Noll - Desde *Bandoleiros* os meus personagens vivem uma certa compulsão à errância. E, eu acho que *Hotel Atlântico* é um pouco o apogeu disto, fechando o ciclo deste personagem em permanente trânsito. É o exterior desta caminhada. O personagem central não tem nome. E, pela primeira vez utilizo diálogos. Não é uma questão puramente técnica. É o desdobramento de uma questão de fundo filosófico no sentido de que bem ou mal o mundo interior começa a se equilibrar.

- Quais são as suas referências, o que foi fundamental na formação?

- Eu bebi muito mais no cinema do que na literatura. A literatura que me interessa é a poesia ou o romance de sopro poético como o de Clarice Lispector. Gosto muito de Jorge de Lima, de Murilo Mendes. Mas o meu desejo de relatar vem muito do cinema: o carro chegando na cidade com um forasteiro. Acho que relatar é fazer poesia. *A Fúria do Corpo* era um livro barroco, excessivo, luxuriante com períodos que se estendiam por três páginas. Eu não tinha mais aonde ir neste exercício. Então comecei a fazer um recuo para uma contenção, conter a tensão. Literatura é momento de tensão bem ou mal administrada. De repente comecei a ter um desejo de linguagem mais transparente onde o estilo não dispensasse a atenção do leitor. Estava um pouco cheio de estilização, que é uma herança da tradição da ficção portuguesa. Até hoje o beletismo está presente entre nós. A ouriversaria literária é lusitana.

- Você foi influenciado por alguns cineastas ou pelo cinema em si mesmo?

- Pelo cinema mesmo. É uma coisa arcaica na minha formação. Não tinha um domingo em que eu perdia uma matinê. Eu sentia uma insatisfação, uma incompletude, uma frustração com a estreiteza do cotidiano e, mesmo que apenas por duas horas, o cinema era capaz de preencher este sofrimento. É quando pára o fluxo alienante e o cotidiano se coagula. A força de qualquer arte está em coagular o instante, fazer você esquecer por alguns momentos o ciclo da repetição, um dia como o outro. Eu sempre tive uma aversão furiosa pelo cotidiano. E sempre gostei de filmes onde os personagens não paravam. Você já viu Piquenique?

William Hold é o forasteiro que tem a sorte de encontrar uma loura maravilhosa, Kim Novak, e arrebatá-la.

- É uma guerra contra o cotidiano?

- A dimensão épica está totalmente esvaziada, mas eu gosto de personagens que não se conformam com o real, que estão à cata de algo mais sublime. E acho que a arte existe para nos lembrar da dimensão sublime. Por que dei este título de **Hotel Atlântico**? Atlântico vem de Atlas, uma palavra que remete para as coisas grandes, as imensidões, os oceanos. O Oceano Atlântico nada no cosmos. Há no meu personagem uma sede épica uma sede cósmica, que ele não sabe direito do que é, mas vai à cata. E está quase sempre fadada ao fracasso.

- E este olhar clínico, este teatro da crueldade que percorre os seus livros?

- Sou uma pessoa de trato ameno, socialmente. Agora esta ira existe lá dentro de mim porque existia uma promessa maravilhosa na infância, mas ela não se cumpriu e não se cumpre na vida de ninguém. A mesquinhez absurda do ser humano neste mundo e neste País então, nem se fala! É inacreditável. E neste aspecto, eu sou um moralista, no sentido francês da palavra. A minha fúria vem daí. Quando escrevo eu destampo o que os psicanalistas chamam de Id: é o que há de mais violento. Como ser social não gosto de destoar muito do ambiente, mas quando escrevo solto os cachorros.

- Você chegou a falar na influência do escritor argelino Albert Camus. Em que sentido?

- É a dimensão do homem revoltado contra a condição humana. As coisas poderiam ser melhores. Aí eu gosto do Maiakovski que esperneava pela utopia. É revolta não só contra as condições históricas - é revolta contra a morte. A gente não sabe nem quem é e nem para onde vai. Acho o empenho filosófico algo muito importante. A ficção brasileira tem um empenho sociológico muito forte - e por razões bastante compreensíveis. Mas isto me deixa querendo mais. Eu não falo do sexo dos anjos, mas sou uma pessoa preocupada com a transcendência. Eu quero mais.

- Que tipo de vivência urbana te impulsiona a escrever? Você incorpora a literatura de suspense?

- Caminhar solitário. Lendo Walter Benjamin eu compreendi o sentido da palavra flaneur (desgarrado). Gosto muito de observar as pessoas caminhando pelas ruas para escrever. Mas eu não incorporo o suspense policial. O meu suspense é existencial. É de quem caminha pelas ruas de uma cidade como o Rio de Janeiro. Você sempre acha que tem alguém atrás de você

para te roubar a carteira. E também a minha geração cresceu embaixo da barra pesada. Um pouco desta paranóia ainda ficou. A gente sempre se considera suspeito ou culpado de alguma coisa que não sabe o que é.

- O que caracteriza a nova ficção brasileira que tenta captar este cotidiano esquizofrênico das grandes cidades?

- A nova literatura brasileira tende a não se vincular mais a um programa ideológico definido, político ou formal/vanguardista. E isto deu uma liberdade fantástica para os autores.

- A maioria das pessoas ainda continua com saudades de Guimarães Rosa e Clarice Lispector quando se fala em literatura brasileira. Acha que esta nova literatura tem realmente importância do ponto de vista de qualidade?

- Há neste momento uma descrença a priori em tudo o que seja brasileiro. Eu acho que há um corpo de literatura novo muito importante. Me identifico com Sérgio Sant'Anna, com Raduan Nassar, com Moacyr Scliar, com João Ubaldo Ribeiro com o João Antonio de certos momentos. E dentro desta coisa do Brasil, o Rio Grande do Sul tem um corpo literário muito vivo. É claro que os famosos 20 anos de ditadura caparam muito a criatividade. O escritor teve de se fazer de jornalista, de denunciar. Mas a literatura brasileira está se levantando belamente. Esta literatura deveria é estar sendo traduzida para o resto do mundo.

- Que acha da tendência do chamado romance-reportagem que dominou a década de 70?

- Acho uma coisa totalmente nefasta. É uma coisa que emperrou muito a literatura brasileira. Comecei a escrever no início dos anos 80. Nos anos 70 eu pensava que seria apedrejado se falasse dos temas que queria e não tinham a ver com aquele ideário de denúncia política. E talvez até com razão (risos). Mas eu também sofri na pele tudo aquilo.

ATAQUE AO ESQUIZO-URBANO

João Gilberto Noll: ele tem nome de compositor de Bossa Nova - e é uma das mais dissonantes e furiosas vozes da nova literatura brasileira. É considerado uma das grandes revelações da literatura brasileira na década de 80. O gaúcho João Gilberto Noll, 42 anos, já estreou arrasando através do volume de contos *O Cego e a Dançarina* (1980), que recebeu muitos elogios da crítica e faturou três prêmios: Revelação de Autor (Associação Paulista de Críticos de Arte), Jabuti (Câmara Brasileira de Livros) e Ficção do Ano (Instituto Nacional do Livro).

E detalhe: de um dos contos de *O Cego e a Dançarina* Murilo Salles extraiu o roteiro para o filme *Nunca Fomos tão Felizes*. Os textos de João Gilberto bateram com impacto porque a paisagem ainda era dominada pelo chamado romance-reportagem, com sua missão de denúncia que, se àquela altura do campeonato cumpriu importante função social, no mesmo lance quase sempre jogava a literatura para escanteio. A sua literatura deslocava radicalmente o foco: estava preocupada com a questão filosófico-existencial do indivíduo em relação ao social.

Mas ele não parou por aí. Logo no ano seguinte (1981) atacaria com um romance descabeladamente barroco, **A Fúria do Corpo**, na sua luxúria verbal, ao narrar as aventuras e desventuras de personagens desgarrados pelas ruas do Rio de Janeiro, em inteira disponibilidade para as delícias e os martírios da carne. O próximo livro, **Os Bandoleiros**, um banguê-bangue existencial entre um escritor brasileiro anônimo e um cowboy americano, seguiria um rumo diametralmente oposto ao de **A Fúria do Corpo**, do ponto de vista do estilo: ao invés do excesso verbal, a contenção; no lugar do barroco, a síntese.

João Gilberto é um escritor múltiplo em termos de estilo, mas alguns temas perspessam toda a sua obra na tentativa de captar o cotidiano esquizofrênico de um Brasil urbano: a errância, o desencontro humano (demasiado humano), as rachaduras existenciais:

"Quero meus personagens sonâmbulos, em estado de transe, doando-se em espetáculo para a platéia dos leitores" - diz João Gilberto. O seu novo livro, **Hotel Atlântico**, é quase que um desdobramento da literatura de **Bandoleiros**.

Entre Rio de Janeiro e Porto Alegre, um ator (sem nome) erra como um personagem de um filme de Win Wenders por hotéis, ônibus, aventuras amorosas fugazes, tramas de literatura policial. Há na narrativa de João Gilberto um distanciamento clínico em relação às situações. É quase um antiestilo, que evoca o cinema easy-rider americano, sentimento de absurdo do estrangeiro de Camus (estrangeiro principalmente em relação a si mesmo), a ação acelerada e o suspense da literatura policial.

Hotel Atlântico não tem a tensão exasperante de **Bandoleiros**. A dramaticidade do último livro de João Gilberto é mais seca. Mas, nem por isto João Gilberto deixa de acertar no alvo.

Jornal de Brasília, 31/03/89.

UM "DEDINHO DE PROSA" PARA NOLL E SANT'ANNA

RIO - O carioca-mineiro Sérgio Sant'Anna e o gaúcho João Gilberto Noll estão de livros novos. Sérgio lança um volume de contos, **A Senhorita Simpson** (Companhia das Letras), cuja principal característica, segundo o próprio autor, é o desejo de contar histórias através de uma linguagem direta e às vezes bem-humorada. João Gilberto Noll lança um romance, **Hotel Atlântico** (Rocco), fruto de uma experiência na solidão de uma praia deserta do Rio Grande do Sul, durante dez meses. Ambos os autores estão na casa dos 40, seus nomes são considerados marcos da geração de prosadores surgida no Brasil a partir dos 70. Sérgio começou na ficção com **O Sobrevivente** (1969), mas foi **Notas de Manfredo Rangel, Repórter** (1973) que o notabilizaria e lhe daria a oportunidade de participar do Internacional Writing Program de Iowa, no Estados Unidos. Começando mais tarde, aos 34 anos, João identifica como marco o seu elogiadíssimo **A Fúria do Corpo** (1981). Também tendo ido para Iowa, é, juntamente com Sérgio Sant'Anna, um exemplo de escritor que persegue a profissionalização é contratado exclusivo da Rocco, de que recebe um salário mensal. Nesta entrevista ao Caderno 2, eles falam da linguagem de seus trabalhos e da relação dessa com as outras artes, como a música e o cinema.

LUCIO AGRA

Especial para o Estado

Caderno 2 - Vocês são dois escritores da mesma geração, começaram a produzir mais ou menos na mesma época. O que teria mudado, desde o início até agora? Vocês notariam alguma transformação em termos formais?

Sérgio Sant'Anna - A mudança que eu detectaria no meu trabalho é que a década dos 70 marcou, para mim, principalmente em **Confissões de Ralfo** (1975), a tentativa de desestruturar, de destruir linguagens, e durou até um determinado momento, até **Romance de Geração** (1982). Eu consideraria como início mesmo o **Notas de Manfredo Rangel, Repórter** (1975), que influenciou grandemente para um convívio internacional. Atualmente acredito que esteja mais numa fase de reelaboração, de construção de linguagem.

Caderno 2 - E você, João? A Fúria do Corpo também seria um marco?

João Gilberto Noll - A minha história tem pontos bastante paralelos à do Sérgio, mas queria ser originalmente músico, e a literatura foi para mim uma opção, que até hoje, provém do fato de que não preciso de muitas coisas para cumprí-la e por ser uma atividade mais solitária. **A Fúria do Corpo** é um livro que tem um significado especial para mim, porque era um outro tabu também: o romance. O conto é um gênero em que, tradicionalmente, você pode se dar ao luxo de ser mais experimental. No romance, você tem de seguir o destino de alguns personagens. Sem isso, o romance não existe. No sentido de fazer um pouco de folia no romance, foi importante para mim **A Fúria do Corpo**.

Caderno 2 - Quer dizer, a literatura propriamente dita não influenciou diretamente vocês?

Noll - Eu não fui escrever contos, porque gostasse de Maupassant, por exemplo. Eu fui odiando, detestando aquele relato francês do século XIX. Me impuseram esse quadro literário, referência forte do mundo ocidental. Nunca consegui ler até o fim um romance de Balzac; acho até que é uma coisa neurológica mesmo. Eu começo a esquecer os nomes, não sei mais quem fez o que.

Sant'Anna - Absorver um outro meio de expressão é ótimo, porque ele te dá imagens, te dá idéias. Se eu vou a um filme, uma peça ou um concerto, isso me estimula. Eu vejo assim, muito na literatura do João: a musicalidade da palavra é um tipo de prosa que te envolve com a musicalidade. Não quer dizer que ela não tenha ação, mas é o ritmo da ação narrada que, muitas vezes, vem de outras formas - às vezes do cinema, às vezes da música, às vezes do próprio jogo com a palavra.

Caderno 2 - A linguagem seria o determinante?

Noll - Não, não. Eu ando um pouco avesso a essa palavra, atualmente. Eu escrevo, porque a vida me causa perplexidade a todo momento. O motor básico que me leva a encher uma página de letras é isto: uma coisa humana. A linguagem é uma mediação que vai me levar a essa perplexidade numa articulação que, para mim, é a elaboração de um artifício. O básico é um sentimento muito existencial. Essa perplexidade pessoal que cada vez se avanta mais num país como o nosso.

Caderno 2 - A literatura estaria, hoje em condições de dar continuidade ao desenvolvimento do limite prosa/poesia, depois da tradição de Joyce, Dos Passos, etc?

Sant'Anna - Eu acho que sim, mas também que a expressão "prosa poética" é muitas vezes sinônimo de coisa chata, melosa, desagradabilíssima. De fato, a prosa que fazemos está, no bom sentido, próxima da poesia, mas é uma poesia com melodia dura, sentida de outra forma.

Noll - Aquilo que se costuma falar como a prevalência da linguagem na literatura, prefiro chamar de uma obra em que existe um sopro poético mais emprenhado. É na dimensão poética que a palavra ganha uma certa autonomia. Tem importância capital essa mediação entre a emoção e o mundo que é linguagem. Engraçado isto: o que me traz essa impressão é a cidade; por isso tenho feito tantos livros com personagens viajantes. Quando chego a uma cidade digo: tenho de tirar "suco" daqui.

Caderno 2 - É a visão do estrangeiro ...

Noll - Isso mesmo, me fascina profundamente.

Caderno 2 - Você passou por uma experiência dessas, recentemente, ao escrever Hotel Atlântico numa praia deserta, não é?

Noll - Foi. E fiquei esses últimos tempos - ainda estou - meio lá, meio aqui. Dentro desse limite Porto Alegre - Rio de Janeiro. Transito nesses dois pólos, mas o lugar onde pude ficar mais dedicado foi nesta casa na praia.

Caderno 2 - E Hotel Atlântico é uma medida disso?

Noll - É uma medida, mas não é biográfica. Eu acho que nessa relação entre o vivido e o elaborado há um processo que leva a duas coisas de qualidades bastante diferentes.

Sant'Anna - As vezes, as pessoas não se dão conta de que escrever é viver alguma coisa também, e que a gente é muito movido pela experiência mais recente. Eu vim agora de uma "incursão" cultural a São Paulo. As vezes, a gente, andando nesse mundo de saltimbancos, vê coisas que misturam vida e "arte". Eu estava numa mesa de churrascaria com o Haroldo de Campos de um lado, de outro o Belotto dos Titãs - era uma diferença de idade de mais de 30 anos e era incrível. Eu falei: 'Quero escrever isto aí'. Embora não será mais o material bruto, se bem que respeite quem trabalhe com esse material.

Caderno 2 - Em *A Senhorita Simpson*, no conto " O Efeito Bumerangue", você "exercita" um estilo dostoiévskiano. Alguns teóricos do pós-modernismo na literatura têm chamado esse tipo de procedimento de pastiche - por oposição à paródia, do modernismo. Você acha que seu livro poderia ser compreendido dessa maneira? Ou seria uma questão de metalinguagem?

Sant'Anna - Prefiro dizer que se trata de pastiche mesmo. Metalinguagem é uma expressão supergasta. Mas o pastiche, no conto, é flagrante. Depende como outras coisas, do que quero fazer em cada trabalho. Em "Discurso Sobre o Método", por exemplo, é e tem de ser intencionalmente um discurso. Aí é pastiche mesmo. Mas isso é muito relativo. Eu diria que este novo livro é uma síntese, desta vez procurei nunca tirar da mente que estava contando histórias, numa determinada linguagem.

Caderno 2 - Já que estamos falando nisso, como vocês vêem a questão, hoje, de uma literatura pós-moderna referida frequentemente à prosa? Você se vêem como escritores pós-modernos?

Noll - Eu acho muito espinhosa essa questão.. Eu não sei te dizer se me vejo como pós-moderno. É muito difícil saber o que isso é realmente. Literatura, para mim, existe com essa sofreguidão, essa respiração, o que toma difícil o distanciamento para poder responder se cumpro aquela meia dúzia de preceitos que eu, particularmente, sei - acerca de pós-modernismo. Acho que não me interessa.

Sant'Anna - Você mencionou "preceitos"... Acho que são palavras escolhidas na tentativa de explicar determinados fenômenos - que acontecem mesmo - talvez porque vivamos numa época de mistura de linguagens e estilos muito grande. Isso aconteceu historicamente. Pegam e dão um rótulo.

Caderno 2 - Como vocês vêem a situação da prosa?

Sant'Anna - É difícil falar disso, até mesmo porque estou aqui diante de um autor de que gosto e fica parecendo barretada. Mas, se for olhar está bem. Eu estou gostando de escrever ficção, estou achando que o momento é bom, que está dando jogo, que está saindo linguagem.

Noll - Eu concordo com o Sérgio: de pouco tempo para cá, estou detectando uma revitalização, sim da prática literária

neste país. E isso é principalmente por causa do leitor. E também com relação ao editor.

Sant'Anna - É importante dar esse crédito. Eu falei que uma nova geração faz seus críticos. Uma nova literatura exige novos editores. Há um monte de casas editoriais envelhecidas, no Brasil, salvo pessoas como o Rocco, o Pedro Paulo, o Schwarcz, pessoas aptas a entender o nosso trabalho.

Caderno 2 - Rilke disse, certa vez, que para ser escritor, é preciso crer que se morreria, caso fosse privado de escrever. Vocês fizeram alguma profissão de fé literária?

Noll - Eu sinto que havia uma promessa na infância. Não sei bem de quê, mas de uma coisa melhor. Aí você chega à idade adulta e vê que essa promessa não se cumpriu e parece que não vai se cumprir jamais. Escrever é uma forma de aliviar essa frustração. Quando era criança tinha mania de ficar no fundo do quintal imaginando filmes, fazia roteiros inteiros de filmes sozinho. Eu estava vivendo esquizoidemente. Falava sozinho, não como se fosse num livro, mas num filme.

Sant'Anna - Eu vejo meu personagem como aquele sujeito que está em cena. Está lá representando um papel, adoro isso. A pintura também me fascina tremendamente. Eu acho que esta nossa literatura cria esta tensão da linguagem que se traduz num novo produto, e nesse ponto, seria muito resultado da época, saturada de informações.

Noll - Acho que as emoções verdadeiras estão muito mais no cinema do que na vida.

Sant'Anna - Eu queria reivindicar uma coisa pessoal no caso da *Senhorita Simpson*: estou com desejo cada vez maior de debochar das linguagens. O discurso das pessoas no cotidiano é totalmente uma mentira. A grande verdade não pode ser dita. A tentativa feita na literatura é muito interessante. Isso pra mim é uma tarefa fascinante e divertida.

Noll - É uma das funções, acho, primeiras da literatura é esta: denunciar a danação da linguagem. Eu estou à cata de uma coisa mais ritualística. Este meu livro, *Hotel Atlântico*, termina um ciclo que demonstra até onde pode ir a depredação que se faz em cima do indivíduo - é um pouco calvário esses passos desse homem pelo interior do Brasil.

"Caderno 2", *O Estado de S.Paulo*, 01/04/1989.

MEU TEMA É O HOMEM AVULSO, DIZ NOLL

O escritor lança seu sexto livro, O Quietos Animal da Esquina, e define sua posição na literatura brasileira.

José Geraldo Couto
Da Redação

O sexto livro do escritor gaúcho João Gilberto Noll, 45, tem um título estranho e enigmático como costuma ser a prosa de seu autor: O Quietos Animal da Esquina [leia crítica nesta página]. Nesta entrevista, Noll confronta esta novela com o conjunto de sua obra, ataca a hegemonia do realismo social na ficção brasileira e define seu personalíssimo "olhar esquizóide" sobre a vida.

*

Folha - Você destacaria, em "O Quietos Animal da Esquina", alguma mudança significativa com relação aos seus outros livros?

João Gilberto Noll - Sim. Nos dois primeiros, "O Cego e a Daçarina" (contos) e "Fúria do Corpo" (romance), existe uma tendência ao transbordamento, ao excesso. Depois no que eu chamo de minha trilogia - as novelas "Bandoleiros", "Rastros do Verão" e "Hotel Atlântico" -, há uma tendência ao ressecamento, ao comedimento, uma certa aversão aos adjetivos, aos comentários. Nesses livros não há praticamente considerações sobre a ação. Essa trilogia tem como temática a errância, personagens com uma compulsão à perambulação. "O Quietos Animal da Esquina" rompe de alguma forma com essa questão da errância, da locomoção compulsiva.

Folha - Mas essa errância está presente nele.

Noll - É verdade. Ele começa com um adolescente sem teto que vive perambulando pelas ruas para preencher as horas. Essa coisa de um personagem diante do tempo, essa missão humana de preenchimento das horas é uma coisa que me preocupa sempre. Talvez porque minha tendência à contemplação seja exagerada, e isso me deixe acuado numa sociedade como a nossa ...

Folha - Que empurra para a ação...

Noll - É para a produção. Uma sociedade que exige uma produção visível. Então isso está presente de novo no livro, mas desde o início aparece aquela figura enigmática do velho, o Kurt, que dá abrigo e sustento ao garoto inominado que é o protagonista. Há então uma parada nessa errância, o personagem central se resigna a ficar numa situação expectante, sem "andarilhar".

Folha - A isso tudo corresponde uma mudança de forma.

Noll - Claro. Meus primeiros livros têm um transbordamento barroco, e são dominados por personagens femininas. Depois eu quis investigar a aridez das relações masculinas, e a escrita

teve também que se tornar mais árida, mais franciscana. E agora eu senti a necessidade de recuar um pouco. Em "O Quietos Animal da Esquina" já existe uma vontade de síntese entre uma linguagem mais tortuosa e um certo comedimento. E me permito até, de novo, alguma metáfora, embora eu esteja preocupado com uma certa crise da metáfora na literatura. A metáfora está num estado da kitsch medonho, não é? Mas, afinal, o que é a arte se não for um trabalho com a metáfora?

Folha - Ao contrário de uma novela como "Rastros do Verão", em que a ação se concentra em dois dias, este novo livro cobre um período de tempo muito grande ...

Noll -É porque acho que um dos personagens centrais aqui é o tempo. O tempo que transcorre aos solavancos - não um tempo linear, um fluxo contínuo. Mas evitei que houvesse uma espetacularização da passagem do tempo.

Folha - Por que suas novelas são escritas invariavelmente em primeira pessoa?

Noll -Eu acho que a primeira pessoa capacita mais o autor a desenvolver um empenho filosófico em cima da sua narrativa. E eu não quero fazer painéis historicistas, como acontece com o romance de 30 - aquela coisa do ciclo da seca, do ciclo do café, da decadência do gaúcho do interior etc. Acho que existe uma hegemonia estética do romance de 30 ainda hoje.

Folha - Um certo realismo objetivista.

Noll -Exatamente. E eu nunca quis isso. A minha literatura é a do olhar do indivíduo de viés. O que me interessa é esse olhar esquizóide, que deforma um pouco a realidade, como acontece com Kafka, com Clarice Lispector, que se dá ao desprante de fazer um romance em que o encontro dramático básico é entre uma mulher e uma barata ... Eu gosto é desse olhar "gauche", deformador, excêntrico - no sentido de estar fora do corpo social. Na minha opinião, é esse olhar que pode iluminar questões obscuras oriundas desse corpo social. Porque o corpo social vive num fluxo, numa voragem insensata, e é muito difícil alguém se afastar dele para tentar entender melhor essa voragem.

Folha - Além dessa filiação literária, percebe-se na sua literatura uma influência muito forte do cinema e da música.

Noll -Sem dúvida. Eu me considero influenciado mais pelo cinema e pela música do que pela própria literatura. Fui formado para ser cantor lírico, aprendi piano, cantava em festas, até que na adolescência me rebelei contra aquela disciplina toda ... E ao cinema eu ia toda semana, desde a infância. Como eu costumo ler mais poesia que ficção, acho que a minha vontade de narrar vem predominantemente do cinema, e não da literatura.

Folha - Uma das coisas mais interessantes do novo livro é o fato de seus parágrafos conterem praticamente um único período, um único ponto final. Isso cria um ritmo próximo do da fala coloquial...

Noll - E corresponde a uma sofreguidão que eu estava sentindo e que achava que era também da personagem. Este foi o único livro que escrevi à mão, porque achei que assim eu podia acompanhar melhor essa sofreguidão, essa voragem mental.

Folha - Um tema que retorna neste livro é o da orfandade. Por que ele é tão freqüente na sua obra?

Noll -A questão da orfandade é muito grave e remete a uma série de outras, como por exemplo o problema, tão falado hoje, do esvaziamento do horizonte utópico, da falta de referenciais humanos que consigam congregar os indivíduos. Acho que eu mexo nessa questão do homem avulso do nosso tempo, do homem não gregário, que não consegue uma aliança com o outro por falta de referenciais de unificação.

Folha - Você sente uma nostalgia dessa possibilidade de aliança?

Noll -Só do ponto de vista, digamos, mitológico. Pois eu não acredito mais nisso, não. A gente consegue às vezes suportar esse cotidiano amesquinhado em que vive porque existe sempre, difusamente ou não, uma promessa no ar. Na infância, acreditamos que ao chegar na idade adulta, vamos conhecer uma fase emancipatória, e qual não é a minha surpresa ao chegar ao mundo adulto e ver que essa fase emancipatória não existe coisa nenhuma, que continuo com os mesmos dilemas, com o mesmo sentimento de insuficiência diante do real, sonhando com uma verticalidade, com um sabor que a vida realmente não nos tem oferecido..

Folha - Mas "O Quietos Animal da Esquina" termina de forma aberta, sugerindo uma possibilidade de esperança.

Noll - Através do sonho, não é? Poder almejar uma cama para sonhar eu já acho muito, sabe?

"Letras", *Folha de São Paulo*, 16/11/1991.

As ilusões perdidas de João Gilberto Noll

O *quieto animal da esquina*, sua mais recente obra, reafirma o talento do escritor gaúcho. Nesta entrevista, ele fala de seu trabalho, da literatura nacional e confessa: tem vergonha dele mesmo. Premiado por *O cego e a dançarina*, o autor conta que a láurea não representou dinheiro. Por isso, se sente uma pária das letras brasileiras. "Viver disso é uma ilusão. Só mesmo o Jorge Amado e o Sabino".

Apesar de ser reconhecido como um dos importantes escritores de sua geração, aos 45 anos, o gaúcho João Gilberto Noll se sente um pária por ser um escritor brasileiro, por não conseguir se sustentar com sua obra e ter que recorrer a trabalhos como *free-lancer* para sobreviver. Noll não hesita em dizer que tem "uma profunda vergonha" de ser quem é. Não é difícil identificar traços dessa personalidade angustiada no protagonista de seu sexto livro, *O quieto animal da esquina*, recém-lançado pela Rocco: um rapaz desempregado, levado por Kurt, um velho alemão, para uma terra árida. Noll cortou 60% do texto original até chegar à versão definitiva do livro de 84 páginas - mas um amigo que as devorou lhe fez o maior elogio de sua vida, segundo o escritor, ao dizer que sentia ter lido, pela intensidade e conteúdo, um livro de 600 páginas.

Pergunta - O que é ser hoje, no Brasil, um escritor profissional, premiado e pago para escrever?

João Gilberto Noll- Viver apenas de venda de livros no Brasil é impossível. Ganhei prêmios com o meu primeiro livro (*O cego e a dançarina*, contos), mas isto não significou dinheiro. Hoje em dia só entraria em concurso se o prêmio fosse em dinheiro. É muito difícil sobreviver neste País e ficar 80% do tempo pensando em como se manter. Escrevi *O quieto animal da esquina* em 1989, 1990 e parte de 1991. Foi só durante 1990 que a Rocco me pagou uma quantia mensal. Mas logo no primeiro mês veio um pacote econômico, e a quantia nunca foi atualizada. Fui para a praia de Pinhal, porque lá meu irmão tem casa, e eu não teria de pagar aluguel. E a quantia da Rocco mal dava para me alimentar. Foi muito pouco, mingüado mesmo. E o inverno ali tem um vento brutal, cortante. Na praia, só eu e os pingüins. Lá existem pingüins, de verdade.

P. - Quer dizer que a profissionalização do escritor não é uma realidade?

Noll- Está longe de ser uma realidade. É uma ilusão. Os únicos que ouço falar que vivem de seus livros são Jorge Amado e Fernando Sabino. A única vez em que não me senti um pária enquanto escrevia foi quando ganhei uma bolsa da Fundação Vitae para fazer *Hotel Atlântico*. Foram os melhores dias da minha vida, e como fiquei na casa de meu irmão, me sobrou dinheiro para escrever *O quieto animal da esquina*.

P. - Neste livro o senhor quebra todas as normas da sintaxe mas, nas sucessivas orações coordenadas, mantém toda a coerência

semântica. Rompe também com a trilogia anterior a ele, com uma linguagem menos seca. Isso significa uma nova fase na sua literatura?

Noll- É realmente um produto novo. Dos cinco romances que escrevi, **O quieto animal da esquina** é uma síntese entre a opulenta e transbordante linguagem de **A fúria do corpo** e o comedimento, a secura e a aridez da trilogia posterior (**Bandoleiros**, **Rastros do Verão** e **Hotel Atlântico**). Foi o único livro que escrevi a mão. O meu pensamento era muito rápido para a lerdeza da máquina. Tanto que nele substituo o ponto pela vírgula. Rompo com a trilogia anterior na linguagem menos árida, mas o universo continua sendo o masculino.

P. - Existe relação entre essa aridez e o universo masculino?

Noll- Sim. Em **A fúria do corpo**, o universo é feminino e a linguagem opulenta, transbordante. Nos outros, o universo é masculino e a linguagem é árida, seca. O masculino é mais desértico. O feminino é mais natural. Também acho mais bonito ser mulher, tenho essa tendência esteticista. Neste **O quieto animal da esquina** já está emergindo novamente uma certa umidade feminina no estilo. Tanto que ele termina com água. Água me lembra muito a umidade feminina.

P. - Sua literatura é impregnada destas imagens sensuais. E o erotismo é sempre forte. É um recurso comercial? Vende livro"

Noll- Não, não penso nestes termos. É mais um aspecto compulsivo em mim mesmo. O autor tem uma tarefa libidinal a cumprir, por isto torna a existência mais plausível em termos de conforto e bem-estar. Não podemos esquecer que somos orgânicos. E este orgânico está hoje apartado do mundo, até por deficiências nutritivas num país como o Brasil. O que fazem com o corpo da humanidade é um descalabro. Aqui falta até o feijão com arroz. Então, o libidinoso é um alento. E minha relação com as palavras é erótica. Por isto gosto da palavra menos prosaica, com voltagem poética, da sintaxe com veio musical. O sexo é importante na minha vida e na minha obra.

P. - Que outros aspectos de sua vida estão na sua literatura?

Noll- Sempre achei que a vida escondia uma promessa. É que, quando chegasse a idade adulta, esta promessa iria se encarnar na minha vida. Não aconteceu. Daí meus personagens sempre terem sede de alguma coisa além do que tiveram até aqui. Discuto o esvaziamento do horizonte utópico, a falta de ultrapassar os limites presentes. Por outro lado, o protagonista de **O quieto animal da esquina** sempre espera algo e nisto é diferente de meus outros personagens, que vão mais à luta. Ele está muito identificado com a passividade do povo brasileiro neste momento, com os milhares de desempregados do País. O tempo todo ele espera um milagre, aguarda que o velho Kurt lhe apresente um tesouro.

P. - A crítica entende sua obra?

Noll- Tenho encontrado críticos que entendem sim. O que a gente sente falta no Brasil é de críticos que tenham estofo de ensaístas. Quero que a crítica me surpreenda. Que me aponte coisas que não vejo. Nos jornais há tímidos sinais de que este

aprofundamento começa a acontecer. É de muita importância a relação autor-crítica. Ficar ferido às vezes acontece. Mas nunca me senti profundamente magoado.

P. - O senhor tem uma história difícil. Foi no desemprego, trabalhando como free lancer, que chegou à literatura, não?

Noll- Era muito forte dentro de mim a questão do projeto literário. Mas só comecei a publicar aos 34 anos. Não tive como escrever algo com substância antes desta idade, tal o meu debater pela sobrevivência numa cidade como o Rio. Morei lá 18 anos. Dei aula na PUC, escrevi para jornal, fui funcionário do extinto DNOS, único emprego em que fiquei tempo suficiente para tirar férias, e larguei tudo para tentar viver exclusivamente de literatura. Não deu. Voltei para Porto Alegre em 1986, por achar que lá poderia me dedicar mais ao meu projeto. Deixei muita coisa de lado para me dedicar integralmente à literatura. E meus personagens refletem parte disto. São pessoas acuadas, desempregadas e que sentem também um certo alívio por estarem desempregadas. Têm atração pelo ócio. Sou uma pessoa com tendência à contemplação. Gosto de olhar para a parede e pensar. Mas isso é uma coisa meio proibida. A gente tem de viver na clandestinidade. E meus personagens são assim também. A literatura mexe com aquilo que normalmente é intratável, sujo. É uma das coisas que me movem a escrever é o sentimento de vergonha.

P. - Vergonha de quê?

Noll- Tenho uma vergonha de ser quem eu sou. Sou um ser muito precário. Tenho vergonha deste próprio ócio, de chegar aos 45 anos sem filho, sem casa própria, muito menos casa de campo, sem carro, com um despreendimento absurdo se comparado com elementos de outra geração. Tenho sublimado muito isto na minha literatura. Agora, estou sublimando menos ... Mas a literatura trata da vergonha também. Está muito presente em Kafka.

P. - Como o senhor vê a obra de contemporâneos como Sérgio Sant'Anna, Ana Miranda e Rubem Fonseca?

Noll- Sérgio Sant'Anna é um dos autores mais estimulantes da atual literatura brasileira, por oxigenar a narrativa com uma ironia voltada justamente para uma falta de ilusão da própria narrativa. Ele discute muito o próprio andamento da narrativa, desdramatizando-a. É cerebral. Eu não sou cerebral e tenho esta característica de não gostar apenas das coisas com as quais me identifico. Ana Miranda tem revitalizado o romance histórico brasileiro, mas eu tenho um olhar infantil sobre o mundo e sou muito mais preocupado com o mistério do que com a História. Quanto ao Rubem Fonseca, ele é a emancipação da literatura brasileira par a modernidade. Rompe definitivamente com a estética hegemônica dos anos 30. É uma literatura que se encarcera gozosamente dentro do urbano.

"Jornal da Orla", *Caderno Especial*, 24/11/91.