

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
LITERATURA BRASILEIRA E TEORIA LITERÁRIA

**JOÃO GILBERTO NOLL:  
PERAMBULAÇÕES**

**Maria José Angeli de Paula**

**Florianópolis, agosto de 1996**

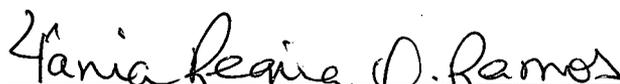
**“JOÃO GILBERTO NOLL: PERAMBULAÇÕES”**

**MARIA JOSÉ ANGELI DE PAULA**

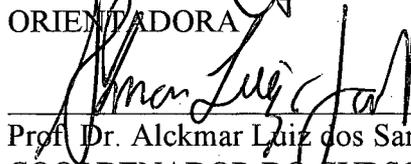
Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

**MESTRE EM LETRAS**

Área de concentração em Literatura Brasileira, e aprovada na sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Letras - Literatura Brasileira e Teoria Literária da Universidade Federal de Santa Catarina.

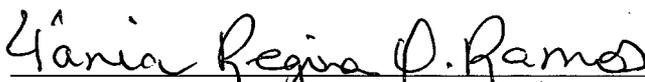


Profa. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos  
ORIENTADORA

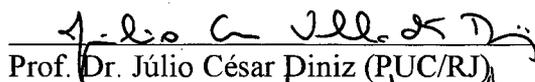


Prof. Dr. Alckmar Luiz dos Santos  
COORDENADOR DO CURSO

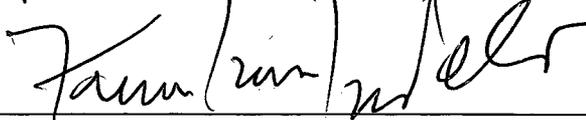
BANCA EXAMINADORA:



Profa. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos  
PRESIDENTE



Prof. Dr. Júlio César Diniz (PUC/RJ)



Prof. Dr. João Hernesto Weber

Profa. Dra. Tereza Virginia de Almeida  
SUPLENTE

**Maria José Angeli de Paula**

**JOÃO GILBERTO NOLL:  
PERAMBULAÇÕES**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras - Literatura Brasileira e Teoria Literária da Universidade Federal de Santa Catarina para obtenção de título de **Mestre em Letras**, área de concentração em Literatura Brasileira.

Orientadora: Dra. Tânia Regina de Oliveira  
Ramos

Florianópolis, agosto 1996

**Ao Edson,  
companheiro de todas as viagens.**

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à Tânia Regina de Oliveira Ramos por acreditar, respeitar e incentivar as minhas inconstantes perambulações.

Aos meus familiares, em particular a Adélia e Ercília pela irmandade telefônica.

Aos amigos, em especial Nara e Felipe (também pela revisão), Cátia e João; pelas outras deambulações que muito ajudaram para o término desta dissertação.

Aos professores do Curso de Pós-Graduação em Letras - Literatura Brasileira e Teoria Literária da UFSC, pelos estímulos.

Ao Curso de Pós-Graduação e aos contribuintes brasileiros, que através da CAPES, financiaram este trabalho na forma das bolsas concedidas.

## RESUMO

O presente trabalho busca elaborar uma leitura de três narrativas de João Gilberto Noll pertencentes a “trilogia da perambulação”: *Bandoleiros*, *Rastros do Verão* e *Hotel Atlântico*.

Nesta leitura busca-se mostrar como o autor trabalha o ato de narrar através da desliteralização da narrativa e da contínua despersonalização da figura do narrador.

## RESUME

Dans ce mémoire on présente une lecture et une analyse de trois narratives de João Gilberto Noll appartenant à “trilogie de la pérambulation”: “*Bandoleiros*”, “*Rastros do Verão*” et “*Hotel Atlântico*”.

Dans cette analyse on cherche a montrer la façon comme l’auteur refuse la littéralisation de la narrative et comme il dispersonalise la figure du narrateur.

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	<b>10</b>
<b>2. JOÃO GILBERTO NOLL EM MOMENTO(S) CRÍTICO(S)</b> .....	<b>16</b>
2.1. VOZES CRÍTICAS: OS MUITOS CAMINHOS .....	16
2.2. VOZES OUTRAS: O PÓS-MODERNISMO.....	25
<b>3. PERCORRENDO A TRILOGIA DA PERAMBULAÇÃO</b> .....	<b>32</b>
3.1. NA TRILOGIA DA PERAMBULAÇÃO.....	32
3.2. BANDOLEIROS.....	37
3.2.1. <i>Uma questão de gênero</i> .....	37
3.2.2. <i>Histórias de Bandoleiros: a dupla significação</i> .....	43
3.2.3. <i>Na história de Bandoleiros : macabra solidão</i> .....	55
3.3. RASTROS DO VERÃO .....	69
3.3.1. <i>Rastros e imagens</i> .....	69
3.3.2. <i>Imagens</i> .....	71
3.3.3. <i>Rastros de algumas imagens</i> .....	80
3.4. HOTEL ATLÂNTICO .....	96
3.4.1. <i>Próxima parada</i> .....	96
3.4.2. <i>Última parada: Hotel Atlântico</i> .....	109
<b>4. EM BUSCA DE OUTROS CAMINHOS</b> .....	<b>113</b>
4.1. RASTROS E RESTOS.....	113
4.1.1. <i>A Fúria do Corpo e O Quieto Animal da Esquina</i> .....	113
4.1.2. <i>Harmada</i> .....	119
<b>5. CONCLUSÃO</b> .....	<b>129</b>
<b>6. BIBLIOGRAFIA</b> .....	<b>135</b>

## INTRODUÇÃO

*Navego por uma via sem destino onde tudo é  
pouso e meus olhos repousam no informe das  
trevas: ruge o demônio inesperado que espreita  
na próxima curva, quem sabe nenhum demônio  
ruge e espreita, apenas a aurora me confundiu  
em seus tons pastéis na minha frente, o vento  
ergue a saia da primeira árvore, o pó salta da  
terra e se espalha pelo ar e tudo é a vida  
novamente com suas ciladas e abandono.*

João Gilberto Noll

## 1. INTRODUÇÃO

João Gilberto Noll marca sua presença na literatura brasileira contemporânea através de uma obra de caráter bastante singular. Seus livros, além de possuírem uma linguagem peculiar e original, buscam elaborar, através de alguns temas específicos, indagações sobre a criação literária contemporânea.

É possível relacionar em sua obra pontos e idéias de profunda coerência que preservam uma independência e uma originalidade autoral raras no cenário da literatura brasileira contemporânea. Desde a publicação de seu primeiro livro de contos, *O Cego e a Dançarina*, em 1980, até a sua última narrativa, *Harmada*, em 1993, pode-se detectar algumas preocupações literárias constantes. Podemos pensar principalmente na criação do texto literário, no uso da linguagem e de sua precariedade enquanto representação da realidade, assim como na posição do sujeito no mundo contemporâneo, com sua solidão e suas angústias. Também algumas indagações sobre o papel do escritor e da literatura chegam a constituir um código literário particular do autor. Neste torna-se possível detectar a articulação de uma série de conceitos nucleares em sua ficção.

Estes conceitos estão dissolvidos em suas narrativas através de repetições de algumas idéias: a constante presença de um narrador em primeira pessoa, sua direta relação com a narrativa que constrói, sua indireta

relação com os personagens com os quais se relaciona. Além disto é também constante a insistência na reutilização de aspectos e conteúdos da chamada cultura de massa e na freqüente utilização de imagens da indústria cultural.

A principal linha que articula a minha leitura percorre um tema, o *tema do viajante*, eixo que liga essas narrativas por uma repetitiva ocorrência. Sei que a decisão de perambular pela obra deste autor através de um único tema carrega o problema de uma seleção, a escolha frente à infinidade de possibilidades que a própria obra literária oferece. Sem ignorar a presença da pluralidade de leituras possíveis da obra nolleana, percorro-a através do tema do viajante, tentando incorporar neste outros temas recorrentes.

As viagens-perambulações dos narradores de João Gilberto Noll carregam e metaforizam algumas indagações do escritor frente à literatura. Lembrando que as imagens literárias nunca são neutras, mas funcionam como mapas-guias para nos ajudar a perceber o "mundo real" das ficções, a viagem serviria como uma marca nesta cartografia que ele, o autor, nos apresenta.

Creio, pois, que a recorrência temática das viagens nas narrativas de Noll possui uma significação especial. O viajante, enquanto figura emblemática, retoma o mítico. Desnecessário seria relembrar Ulisses, Simbab, Quixote e outras figuras e mitos literários. Necessário, entretanto, lembrar a posição que o mito exerce no mundo contemporâneo. Esta se

instala essencialmente na metalinguagem, onde uma fala se apropria de outra e a deforma, recalçando seu sentido primeiro e acrescentando outro.

Acredito que, nas narrativas de Noll, pensar a questão daquele que viaja é basicamente refletir sobre o viajante enquanto um ser que busca uma identidade. Não mais as realizações épicas e míticas dos heróis, que se configuraram durante os séculos, mas seres extremamente solitários que, refugiando-se na fugacidade do cotidiano, procuram aflitas respostas. A regência de um eu acuado, personalizado na figura de um narrador despersonalizado, sempre caminhando para a autodestruição e o aniquilamento, é uma das presenças mais constantes na obra nolleana. O tema mito do viajante em Noll se realiza através da retomada de uma subjetividade minimalista, de uma busca do eu e de sua destruição.

Também a viagem, mais especificamente as perambulações errantes que os narradores de Noll executam com constante mobilidade, possibilita estabelecer trajetos de leitura da relação do texto com outras vozes, outros textos. Estes trajetos, pretendemos elaborar com este ensaio de leitura da produção literária de João Gilberto Noll, em especial através de três de suas narrativas, aquelas pertencentes à trilogia da perambulação: *Bandoleiros*, *Rastros do Verão* e *Hotel Atlântico*.

Entretanto, o próprio ato de elaboração de um ensaio crítico sobre o escritor necessita de outras considerações e indagações iniciais. Ouvimos constantemente que um dos maiores problemas em elaborar uma crítica sobre obras de escritores contemporâneos reside na proximidade que se

instaura entre a “obra” e o crítico, no envolvimento com algo que ainda está acontecendo, em processo. Também a falta de distância e perspectiva temporal entre aquilo que se pretende analisar como algo recente, atual, com uma fortuna crítica também em processo de formação e aquilo que se pretende instaurar como consagrado e canonizado é um dos outros aspectos das leituras e análises de obras contemporâneas.

Estes argumentos têm como pressuposto a concepção de que obras literárias devam ser avaliadas segundo critérios valorativos eles também consagrados, situados em campos de saber já segmentados e legitimizados. A duplicidade inerente ao objeto analisado (a obra literária) se restringiria então a seguir prováveis modelos nos quais ela poderia vir a ser classificada, incorporada. Poderíamos então refletir se tal obra, dentro de tal contexto, reagiria desta ou daquela maneira, (per)seguindo alguns padrões, estruturas e certezas (de)limitados.

Entretanto, acredito que a relação entre a produção literária e a recepção crítica na análise do contemporâneo deve abarcar outras instâncias de questionamentos, uma vez que não se trata aqui de definir categoricamente que João Gilberto Noll faça parte de um movimento específico, que ele pertença à época contemporânea seguindo uma “escola” ou “escolas”, com fins e princípios delimitáveis<sup>1</sup>. Ao abarcar a e embarcar

---

<sup>1</sup> A minha dissertação de mestrado procura colocar em discussão algumas das inquietações suscitadas pela leitura da obra de João Gilberto Noll. A principal delas residiu na tentativa de leitura da obra nolleana como construções de uma obra literária brasileira pós-moderna. Conhecendo os perigos que esta análise pode conter, percorro a obra nolleana e algumas das teorias do pós-moderno sabendo como esta leitura pode marcar-se datada, assumindo os riscos de perambular pelo não marcado campo do pós-moderno.

na leitura da obra deste escritor, penso estar (per)seguindo passos e olhares que refletem a literatura brasileira atual, assim como o momento contemporâneo, buscando compreender o presente estado das manifestações estéticas e literárias como construções que buscam conceituar, ao mesmo tempo em que desautorizam, a eficácia destes mesmos conceitos.

O ensaio de leitura da obra de João Gilberto Noll busca então percorrer os caminhos traçados nesta introdução. É por eles que pretendemos enveredar. Sem ser (tão) viajante como ele, mas perambulando nas tramas e nas narrativas, a opção pelo caráter de ensaio de nossa dissertação deve-se mesmo a esta narrativa errante, que se faz por cortes, rupturas e discontinuidades. O exercício de leitura foi uma forma também de arriscar a minha subjetividade no tratamento da obra literária, sabendo mesmo que perambulo por um solo escorregadio, que abala muitas certezas e muitas convicções.

**JOÃO GILBERTO NOLL**  
**EM**  
**MOMENTO(S) CRÍTICO(S)**

*“A criação única de um homem se fortifica em seus aspectos sucessivos e múltiplos que são as obras. Uma completam as outras, corrigem-nas ou repetem-nas, e também contradizem-nas”*

Ernesto Sábato

## 2. JOÃO GILBERTO NOLL EM MOMENTO(S) CRÍTICO(S)

### 2.1. *Vozes críticas: os muitos caminhos*

*“ Aqui, onde a voz do narrador se cala, o autor quer que passemos o resto da vida imaginando o que aconteceu.”*

Umberto Eco

Contos, novelas, história de amor, romance policial, romance de ação, western, suspense, romance de formação, romance de fundação. Estes são alguns dos caminhos pelos quais o olhar crítico envereda quando se dirige à produção ficcional de João Gilberto Noll. Torna-se interessante notar que a fortuna crítica de Noll realiza-se principalmente através do embate de uma profusão de códigos que buscam classificar a obra e o autor dentro de alguns parâmetros segmentalizados.

*A Fúria do Corpo* despertou leituras que refletem sobre o texto inserindo-o em uma tradição literária específica. Caio Fernando Abreu analisa a primeira narrativa nolleana descobrindo nela influências de outros autores como Clarice Lispector, D.W. Lawrence, Samuel Beckett, Lawrence Durrell. Também localiza o autor dentro do panorama da literatura brasileira

pós-abertura, destacando o papel transfigurador do autor frente ao marasmo presente nas produções dos anos 80<sup>2</sup>.

No artigo “O Evangelho Segundo João”<sup>3</sup>, Silviano Santiago também aponta para esta qualidade do romance: sobressair-se não somente da média da literatura dos anos 80 como da média comportamental regida pelos ditames da moda e das práticas e discursos do início desta década. O crítico também insere o autor em uma linha de “autores que agridem a sociedade de consumo capitalista com o punho aberto da liberdade individual” . Entre eles Murilo Mendes, Jorge de Lima, Clarice Lispector, Ferreira Gullar, José Agrippino de Paula, Raduan Nassar, autores que buscam elaborar poeticamente outras relações entre literatura, religião, revoluções, vida. “*Viver-escrevendo. Escrevivendo*”<sup>4</sup>.

Mas, para além destas características, o que mais impressiona os críticos relaciona-se à linguagem, ou melhor dizendo, ao uso que o autor faz da linguagem. É na conjunção linguagem corpo, essência pura de *A Fúria do Corpo*, que se (re)produz a beleza da criação literária. Para Silviano Santiago esta escrita aproxima-se de uma escrita surrealista, carregada de uma “grafia porosa”, onde se opera um dos mais elaborados romances dos anos 80.

---

<sup>2</sup>Abreu, Caio Fernando - “Paixão da escrita” in *Veja*, São Paulo, 16 de dezembro de 1981, página 100.

<sup>3</sup>Santiago, Silviano - “O Evangelho Segundo João” in *Nas Malhas da Letra*, página 62 a 67.

<sup>4</sup>idem, *ibidem*, página 67.

*Bandoleiros, Rastros do Verão e Hotel Atlântico* também inquietam pelo uso que o autor faz da linguagem. Mas é a desliteralização e o processo de autolegitimação e auto-reflexividade dessas narrativas que se tornam a preocupação central dos artigos e das resenhas que deles se ocupam<sup>5</sup>. Vislumbra-se nestas três narrativas a presença sempre acuada do sujeito que conduz a narrativa ou, apropriando-me da instigante denominação de Italo Morriconi Jr., para os narradores de *Bandoleiros e Rastros do Verão*, deste *homem-ilha* que busca sobreviver apesar de si mesmo.

Uma outra dimensão é vista por Silviano Santiago em *Hotel Atlântico*. Apesar de perceber que as três narrativas são necessariamente atuais, representando as décadas de 70 e 80, o crítico reconhece na narrativa um ser que vai além do sujeito ilhado, acuado; ele chama a atenção para “o anjo que nasce nas dobras do cotidiano”<sup>6</sup>. Este anjo encontra-se entretanto com o homem-ilha quando ambos realizam seus atos isentos de motivos, quando ambos tematizam o processo narrativo e seu empobrecimento: seja através do distanciamento em *Bandoleiros*, do desengajamento em *Rastros do Verão* ou do dessublimar em *Hotel Atlântico*.

A linguagem cinematográfica<sup>7</sup> é uma outra classificação que as resenhas críticas enxergam nestas narrativas, destacando a maestria do autor

---

<sup>5</sup>Conferir com os artigos de José Castelo: “Noll golpeia os leitores com seu olhar” in *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1 de abril de 1989, página 6 a 9. Também Morriconi Jr, Ítalo: “Tentando captar o homem-ilha”, in *Matraga*, volume II, Rio de Janeiro, 1987, páginas 21 a 29.

<sup>6</sup>Santiago, Silviano - “A gargalhada imprevista diante da morte” in *Jornal da Tarde*, Rio de Janeiro, 8 de abril de 1989, página 8.

<sup>7</sup>A relação de João Gilberto Noll com o cinema e a sua utilização no livro de contos *O Cego e a Dançarina* é tema da dissertação de mestrado de Maurício Salles Vasconcelos. O autor persegue um tema do cinema que serve “como fio condutor do imaginário e da grafia de Noll.”

na utilização desta linguagem com um uso exemplar das citações e recursos emprestados das artes cinematográficas<sup>8</sup>.

Sobre *O Quietos Animal da Esquina* e *Harmada*, o olhar crítico busca destacar um outro caminho que o autor começa a perseguir apesar de continuar mantendo a presença do narrador despersonalizado e em constante mobilidade. Este outro caminho revela-se através da instauração de um horizonte utópico presente em *O Quietos Animal da Esquina*<sup>9</sup> e de um caráter fundacional da última narrativa: *Harmada*<sup>10</sup>. Flora Süssekind aponta para o fortalecimento tópico de cenas de fundação na literatura atual como uma busca de “autodelimitação e de produção e reforço de uma identidade nacional coesa”. Fixar raízes parece ser tópico para a instauração não somente de uma identidade nacional mas também de um estilo de autor<sup>11</sup>. *Harmada* revela-se nos olhares críticos que dela se ocuparam como uma narrativa que problematiza outras questões para além daquelas que os viajantes nolleanos nos oferecem.

Localizados essencialmente dentro da década de 80, década esta mapeada por Silviano Santiago como estruturada por uma anarquia formal

---

<sup>8</sup>Conferir com o artigo citado de José Castelo. Também Flora Süssekind em seu artigo “Mais virão, veras; o mundo como paródia e representação: os novos narradores.” in *Leia Livros*, São Paulo, setembro de 1986 atenta para a relação literatura/cinema presente em *Bandoleiros*. Muitos outros leitores lêem os livros de Noll através desta perspectiva, admirando a linguagem cinematográfica desde seu primeiro livro de contos. Conferir com Oscar D’Ambrósio, Rinaldo Gama, Caio Fernando Abreu, Sheila Kaplan, Lúcia Helena relacionados na bibliografia.

<sup>9</sup>Hardman, Francisco Foot - *O Quietos Animal da Esquina*, orelha do livro.

<sup>10</sup>Conferir com Flora Süssekind a orelha do livro *Harmada* e o artigo “Cenas de Fundação”, presente no livro *Modernidade e Modernismos no Brasil*.

<sup>11</sup>Gama, Rinaldo - “Com voz própria” in *Veja*, São Paulo, 28 de julho de 1993, página 92.

(dadas a vivacidade do gênero, a maleabilidade da forma romanesca, as dicções e os estilos próprios de cada autor), os livros de Noll revelam-se então como um campo privilegiado de reflexão. No livro *Nas Malhas da Letra*<sup>12</sup>, Santiago aponta para o fato de que estudar a obra de um escritor contemporâneo é situa-la em esferas críticas ainda não segmentalizadas, passíveis de uma construção paralela entre a obra e a crítica que se constróem. Vale lembrar que seria através de um trânsito constante, em mão dupla, entre conceitualizações e construções ficcionais, que poderíamos elaborar as leituras das obras contemporâneas. Persegue-se assim caminhos que poderiam ser delimitados como pós-modernos.

Ítalo Moriconi segue a trilha de Silviano Santiago e, ao escrever sobre as duas primeiras narrativas da trilogia da perambulação<sup>13</sup>, afirma que o caso Noll torna-se mais importante na literatura brasileira, pois Noll é um dos poucos autores nos quais a obra funcionaria como um guia para o mapeamento da ficção pós-moderna brasileira. O crítico nos diz:

*“O mapeamento do pós-moderno literário no Brasil apenas começa a ser feito pela crítica. E permamecem divergências e dúvidas quanto à sua definição e pertinência como critério classificatório e parâmetro interpretativo de obras. As discussões históricos-estéticas em torno das convenções que tipificam o texto pós-moderno situam-se num plano preliminar. Mas a leitura da ficção de Noll pode ajudá-las a ir em frente.”*<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup>Santiago, Silviano - “Prosa literária atual no Brasil” in *Nas Malhas da Letra*, páginas 24 a 37.

<sup>13</sup>Moriconi, Ítalo - artigo citado na nota nº 4.

<sup>14</sup>idem, página 21.

Assim, refletir sobre as obras do escritor gaúcho João Gilberto Noll inclui, de uma certa maneira, pensar sobre os argumentos levantados acima. Esta é uma das constantes presentes na diversidade de leituras sobre a produção ficcional de Noll. Nelas se repete a inserção do autor numa tradição literária, ou a indicação das influências de outros autores detectadas nos textos através de aproximações da linguagem ou do estilo. Outra alternativa para os críticos é buscar fugir da dificuldade de encaixar os textos do autor dentro de classificações rígidas e legitimizadas, pois seus textos ocupam um entrelugar na literatura brasileira atual, não seguindo regras, nem configurações, nem classificações. Um “estilo” de autor revela-se na produção nolleana e a narrativa parece ser um dos termos classificatórios com o encaixe mais preciso para falar sobre esta produção ficcional.

Por outro lado, percorrer os livros de João Gilberto Noll é como percorrer o primeiro parágrafo do texto barthesiano que define a narrativa por sua presença no mundo<sup>15</sup>. Uma presença tão massiva quanto inquietante no mundo e na vida. Neste já clássico texto, Barthes conduz o seu raciocínio privilegiando o caráter metodológico a que se propõe: teorizar sobre uma estrutura comum às narrativas. O aspecto fundador, de modelo a ser seguido, preconizado pelo autor, confirmar-se-ia posteriormente. Nossa leitura não persegue obrigatoriamente este caminho estrutural; mesmo que várias vezes o procure como suporte em alguns atalhos e desvios.

---

<sup>15</sup>Barthes, Roland - "Introdução à Análise Estrutural da Narrativa", in *Análise Estrutural da Narrativa*, página 19 a 58.

Interessante retirar deste clássico texto barthesiano uma questão importante sobre a narrativa. Ela não corresponde somente ao desejo de contar um fato (informar através de uma série lógica), nem tem por função “representar” uma realidade. O prazer da história pode também estar dividido entre a carência de ouvinte e a despesa complacente ou interessada do locutor, o que simboliza basicamente uma troca. Barthes fala sobre a *“necessidade de variar e ultrapassar a primeira forma que se ofereceu ao homem”*.

Mas além da troca, o que a narrativa traz é basicamente o prazer do discurso, e é por isso que a criança pergunta “e depois ?” com muito mais ansiedade se conhece previamente o encadeamento funcional da história que lhe contam. O encanto da narrativa se prende na suspensão (por parte de quem conta e de quem ouve) desse prazer do conhecimento, na “possibilidade que os homens possuem em reinjetar na narrativa o que conheceram”<sup>16</sup>.

Para ler os textos de Noll parece-nos difícil não recorrer ao termo narrativa. Pois é este que faz o texto nolleano. Narrativa que transita pelos caminhos da realidade e da ficção forçando o leitor a (re)inventar seu olhar perante estas categorias. Penso, contudo, que as narrativas de Noll não seguem necessariamente as estruturas propostas no texto barthesiano (digamos que ele persegue algumas delas), mas buscam principalmente uma

---

<sup>16</sup>idem, ibidem, página 57.

investigação internalizada e auto-reflexiva sobre história, natureza, limites e possibilidades da própria narrativa. Nas tramas deste escritor torna-se possível refletir sobre as ciladas e as armadilhas da narrativa, principalmente se atentarmos para o processo de ficcionalização da história e da historicidade básica de toda ficção.

Linda Hutcheon acredita que grande parte dos teóricos pós-modernos se voltaram para a narrativa pois é ela quem engloba todas as questões emergenciais deste momento pós-moderno, ou seja, questões como a subjetividade, a intertextualidade, a referência, a ideologia. A crítica alega, através de citações de Hayden White, Jameson e Mink, que:

*“ o processo de narrativização veio a ser considerado como uma forma essencial de compreensão humana, de imposição do sentido e de coerência formal ao caos dos acontecimentos ”<sup>17</sup>.*

Também Lyotard acredita que a forma dominante do discurso pós-moderno estaria no retorno triunfal da narração, com narrativas curtas opondo-se às metanarrativas<sup>18</sup>. Enquanto a reflexão de Hutcheon se faz na busca de uma poética pós-moderna, Lyotard discute no âmbito da instauração de uma ciência pós-moderna. Ambos, entretanto, buscam como exemplos as narrativas ficcionais. Hutcheon relacionando, na metaficção historiográfica, os discursos sobre a história, a ficção e a teoria; Lyotard baseando-se nas narrativas orais e populares dos índios Cashinahua da

---

<sup>17</sup>Hutcheon, Linda - *Poética do pós-modernismo*, página 160.

<sup>18</sup>Lyotard, François - *O pós-moderno*, página 69.

América do Sul. Ambos problematizando questões como a autolegitimação e as ficções que refletem conscientemente sobre a sua própria condição de ficção.

As narrativas de Noll teorizam exemplar e declaradamente (à medida em que narrativizam) algumas destas noções que encontramos nas teorias de Lyotard e Hutcheon. Elas são breves, renegam em suas formas a totalização das metanarrativas. Pautam-se por um constante processo de auto-reflexão e auto-legitimação. Este processo se dá principalmente através de uma particularidade tão marcada quanto necessária para a realização das narrativas, a instância daquele que conduz a narrativa, o narrador.

O narrador é uma das presenças mais marcantes e constante nos livros de João Gilberto Noll. Um narrador que até poderíamos denominar de nolleano pela sua especificidade e pelo caráter particular que assume. Um narrador que se apresenta aos leitores através de uma voz despersonalíssima, em constante perambulação. Pensar o narrador em Noll é pensar uma figura específica, um tipo emblemático, o tipo do viajante.

É através dele que buscaremos compreender algumas narrativas nolleanas. Antes buscaremos nos aproximar em algumas “condições” sobre a pós-modernidade.

## 2.2. Vozes outras: o pós-modernismo

*Ser ou Não Ser.*

*Esta é a Questão ?*

William Shakespeare

A epígrafe acima faz parte atualmente do domínio comum. Sua utilização banalizou-se, utilizamos esta frase em vários aspectos de nossa vida, retirada do seu contexto original, ela é constantemente recriada, reutilizada, serve para problematizar várias intenções e idéias.

Processo semelhante parece acontecer com o termo “pós-modernismo”. Disseminado o seu uso entre as diferentes ciências que pensam o conhecimento, o termo serviu inicialmente para designar e agrupar muitos outros pós. Fomentando discussões e acirrando polêmicas, acredito que o termo serve atualmente para (se) pensar a produção teórica, crítica, estética e cultural contemporânea<sup>19</sup>. Parece, entretanto, que muito do que se problematizou em relação ao termo passou tal qual ao “effet de mode” a que o termo parecia estar relacionado<sup>20</sup>. Não interessa a princípio

---

<sup>19</sup>Muito da polêmica sobre o termo relaciona(ou)-se em contrastar o pós-moderno ao moderno no que diz respeito ao tempo histórico que eles “representariam”. Para uma melhor compreensão deste fato ver *A provocação pós-moderna* de Ítalo Moriconi Jr.

<sup>20</sup>Lipovetsky, Gilles -“Modernisme et post-modernisme” in *L'ère du vide* (Essais sur l'individualisme contemporean), página 89. Apresentando o livro *Vers la société post-industrielle* de Daniel Bell, para os leitores franceses, o crítico situa o aparecimento do termo na década de 70 e afirma que o chamado movimento pós-moderno evidenciou-se principalmente enquanto um efeito de moda.

que o termo designe um movimento ou um estilo de época, uma forma ou não de periodicizar historiograficamente, uma ruptura ou não com a tradição e a modernidade. Reutilizando a epígrafe, não nos parece que a única questão é ser ou não ser pós-moderno, uma vez que outras questões é que estão envolvidas nesta reflexão. Pensar em pós-moderno não implica, necessariamente, definir o que é o pós-moderno, posto que existem diferentes maneiras de se aproximar ao termo, diferentes visões que se constroem com o termo. Interessaria talvez procurar o que o pós-modernismo possui como reflexo das condições de existência da nossa época atual, o que existe de contraditório e paradoxal em sua realizações, refletindo não em busca de respostas mas principalmente levantando algumas questões.

David Harvey nos diz algo semelhante ao tentar definir uma condição pós-moderna para os dias atuais. Cita figuras ilustres (e do centro) como o papa João Paulo II e o Príncipe de Gales, que recorreram à retórica e à argumentação pós-modernas em seus discursos procurando entender o alcance das mudanças ocorridas nos anos 80<sup>21</sup>. Parece que o termo já faz parte de nossas vidas de forma tão ativa que se torna quase impossível “não falar em pós-moderno” na produção crítica e cultural contemporânea<sup>22</sup>. Mas, da mesma maneira que a frase da epígrafe, o termo carrega em sua vasta aceitação mais desconhecimentos do que certezas, prega mais incertezas do que verdades.

---

<sup>21</sup>Harvey, David- *Condição pós-moderna*, página 47.

<sup>22</sup>Yudice, George - “O pós-moderno em debate” entrevista em *Ciência Hoje*, volume 11, número 62. Conferir também sobre esta discussão o artigo “Pode-se (não) falar de Pós-Modernidade?” de Tânia Regina de Oliveira Ramos in *Anuário* 3, página 13.

Nosso trabalho busca efetuar uma leitura da obra de João Gilberto Noll. Mas esta leitura parece não se efetuar completamente se isolamos a obra do contexto contemporâneo da pós-modernidade. Como que girando em círculos, acabamos encontrando nas narrativas nolleanas muito do que se diz que seriam as obras pós-modernas. Mas considerar a obra somente através de um enquadramento definitivo não parece ser o caminho mais seguro. Vale ressaltar que a aproximação “pós-moderna” que aqui se pretende efetuar como reflexão possui muito mais um caráter de observação e de indagações, do que um modelo reduzido aos limites do contemporâneo, do moderno ou do pós-moderno.

Pois, para se falar em pós-modernidade parece ser consenso também ter que falar em modernidade. Parece que o prefixo “pós” é o que instiga esta percepção a alguns teóricos. Mas torna-se necessário atentar para o fato de que o pós-modernismo não deve ser considerado como um simples sinônimo para o contemporâneo. Ou como diria Habermas “o que é comum aos ‘ismos’ que se formam com o prefixo ‘pós’ é o sentido do tomar distância. Eles expressam uma experiência de descontinuidade, porém assumem posições diferentes ao passado que distanciam”<sup>23</sup>.

Um dos primeiros teóricos a buscar contextualizar o pós-moderno diacronicamente foi Andreas Huyssen em “Cartografia del post

---

<sup>23</sup>Habermas, Juergen - “Arquitetura Moderna e Pós-Moderna” in *Novos Estudos Cebrap*, n 18, setembro de 1987, páginas 115 a 124.

modernismo”<sup>24</sup>. Neste artigo, o autor traça uma linha “evolutiva” do pós-modernismo atentando para as suas diferentes realizações na Europa e na América. Ele elabora um quadro de quatro principais características do movimento pós-moderno. O principal de sua argumentação reside, entretanto, no fato de que toda a exposição das características pós-modernas enumeradas marcam principalmente uma continuidade do que seria um movimento pós-moderno em relação à tradição internacional do moderno. Para o autor não existiria então um outro novo movimento, pois o pós-moderno estaria inserido dentro do próprio moderno e da modernidade.

Esta parece ser também a linha de pensamento de outros teóricos pós-modernos: a continuidade ou a lógica extensão e o ponto culminante do próprio moderno. E pensar em moderno é recorrer a uma de suas bases fundadoras, o poeta e crítico francês Charles Baudelaire.

Escrevendo sobre as aquarelas de Constantin Guys, Baudelaire levanta questões para se iniciar uma nova estética. Reescrevendo os conceitos de beleza e de “novo” que regiam as diretrizes do fazer crítico, o crítico instaura alguns tópicos da modernidade. Em seu ensaio “O pintor da vida moderna”, o autor nos diz:

*“ O passado é interessante não somente pela beleza que dele souberam extrair os artistas para quem constituía o presente, mas igualmente como passado, por seu valor histórico. O mesmo ocorre*

---

<sup>24</sup>Huyssen, Andreas - “ Cartografia del post modernismo” in Picó, Josep (org) *Modernidad y Postmodernidad*, p 189.

*com o presente. O prazer que obtemos com a representação do presente deve-se não apenas à beleza de que ele pode estar revestido, mas também à sua qualidade essencial de presente*"<sup>25</sup>.

O que nos interessaria nesta apologia do novo está relacionado com as duas posições frente ao presente, ao contemporâneo: a beleza presente no que é atual e sua própria característica de ser atual. Ao pedir uma arte que registrasse, além de seu elemento imutável, o momento passageiro, Baudelaire não somente instaura novas diretrizes, mas desvia de uma certa maneira o olhar do crítico. Pede uma nova percepção para se observar o novo e, admitindo um caráter dual para o belo, constituindo-o ahistórico, abre as portas para a crítica literária se dirigir também para o presente. Em oposição a um Belo único e absoluto, rediscute-se a noção mesma de obra de arte e de sua permanência dentro de uma historiografia literária, atentando para os outros elementos.

Uma das primeiras questões que surge na escolha deste objeto de pesquisa, a produção ficcional de João Gilberto Noll, diz respeito à afirmação acima. As discussões sobre o contemporâneo se refletem na obra de Noll por ser o contemporâneo uma de suas especificidades: trata-se de uma obra que está acontecendo, reflexo do momento presente. Não poderíamos então pensar no elemento circunstancial do caráter dual do belo, proposto por Baudelaire? Desviar o olhar para o resgate do momento presente, numa tentativa de retirar daquilo que é visto como passageiro,

---

<sup>25</sup>Baudelaire, Charles - "O pintor da vida moderna" in *A modernidade de Baudelaire*, São Paulo: Editora Paz e Terra, 1988, página 160.

fugaz, o que existiria de eterno? A direção da leitura que proponho dos textos de João Gilberto Noll perseguirá este caminho, tentando resgatar relações entre pistas desconexas, mas que entre si se iluminam.

## PERCORRENDO A TRILOGIA DA PERAMBULAÇÃO

*"Para viajar basta existir.*

*Vou para o dia como de estação para estação,  
no comboio do meu corpo ou do meu destino."*

Fernando Pessoa

### 3. PERCORRENDO A TRILOGIA DA PERAMBULAÇÃO

#### 3.1. Na Trilogia da Perambulação

*É preciso alguma estrada para descobrir  
que há outras pessoas nessa viagem.*

João Gilberto Noll

A figura do viajante percorre todas as narrativas de João Gilberto Noll, desde alguns contos de *O Cego e a Dançarina* até *Harmada*. As três narrativas que compõem a trilogia da perambulação, denominação criada pelo próprio escritor para os livros *Bandoleiros*, *Rastros do Verão* e *Hotel Atlântico*<sup>26</sup>, revelam de várias maneiras as diferentes perambulações deste personagem escolhido por Noll para compor as suas narrativas: o viajante. Noll arquiteta, através desta figura, as possíveis variações na construção de uma metáfora. Seus narradores, viajantes solitários caminhando à margem da sociedade e das ilusões, ilustram de uma maneira tocante a literatura dos e os nossos tempos.

---

<sup>26</sup>Em uma entrevista concedida ao jornal *O Globo* (10 de novembro de 1991), João Gilberto Noll publica um texto em anexo. “Longe do insensato Mundo” é um dos poucos textos onde o escritor reflete sobre a sua produção literária enquanto um projeto estético em construção. Inserido neste texto está a denominação trilogia da perambulação para as narrativas *Bandoleiros*, *Rastros de Verão* e *Hotel Atlântico*.

A narrativa *Bandoleiros*, publicada em 1985, logo após *O Cego e a Dançarina* e *A Fúria do Corpo*, é a primeira a explorar, dentro do *corpus* da obra do escritor, a figura do viajante como um de seus eixos principais. Toda ela é conduzida por um narrador em primeira pessoa que se revela aos leitores tematizando a sua própria existência, a sua ficcionalidade e o espaço que ocupa.

A utilização do narrador nos contos presentes em *O Cego e a Dançarina* problematiza outros aspectos. Pela variedade de enfoques que o livro apresenta, os vários narradores constróem os contos perseguindo um elaborado passeio pelos mundos da infância e da maturidade, fazendo-se ouvir através de vozes infantis, femininas e masculinas<sup>27</sup>. Assumindo estas diferentes sensibilidades em relação ao que está sendo narrado, o livro destaca-se pela construção polifônica de vozes onde a figura do viajante aparece ocasionalmente.

Minha leitura dos contos nolleanos intenta perseguir um outro caminho, caminho este que buscará delimitar os marcos das diferentes etapas pelas quais o escritor circula. Flora Süssekind interpreta dois dos contos de Noll ("Duelo antes da noite" e "Alguma coisa urgentemente")<sup>28</sup> como pertencentes a uma poética da sugestão, onde não existiram nem minúcias nem excessos, somente sugestão. Sua leitura vincula a concisão do significado dos contos à então literatura dominante na década de 70,

---

<sup>27</sup>Várias e pertinentes são as leituras produzidas sobre o primeiro livro de João Gilberto Noll. É do ensaio de Márcia Hoppe Navarro, "A poética exaltação dos sentidos", que destaquei esta organização tríade dos contos.

<sup>28</sup>Süssekind, Flora - *Literatura e Vida Literária*, página 17.

referente à ditadura militar e a suas conseqüências : tortura, censura, autoritarismo. Da leitura de Flora desviamos o termo “poética da sugestão” para contrapô-lo à poética dos textos, ou melhor dizendo não somente aos referenciais significativos mas também como início da trajetória nolleana.

Portanto, os contos de *O Cego e a Dançarina*, a primeira ficção de Noll funcionam, em minha leitura como um livro-lugar de onde se originam os primeiros ‘embriões’ dos outros mundos narracionais de Noll. Gostaria de ler esses contos como começo da aventura da escrita do autor, poética da sugestão. Neles Noll inicia possíveis “rascunhos”, que serão desdobrados, retomados, para se configurar na “estranheza marcante de sua ficção”<sup>29</sup>. O que nos interessará principalmente será o trabalho com a linguagem, enquanto princípio e busca do tom de sua ficção, projetando os contos para as narrativas posteriores, através da figura que nos interessa, a do viajante.

A narrativa anterior à trilogia e as duas posteriores trabalham com a figura do viajante através de outras perspectivas. Em *A Fúria do Corpo*, o narrador não se caracterizava como um viajante, mas sim como um andarilho, suas viagens não chegam a ser realizadas, são apenas sonhadas e desejadas, acontecem no plano do imaginário. Em *O Quieto Animal da Esquina* o narrador não se apresenta aos leitores como um ser em constante mobilidade, personagem em constante trânsito. Apesar de também ser um protagonista sem rumo em seu projeto existencial, este narrador diferencia-se dos demais pela forte imobilidade que rege suas mudanças espaciais. Este

---

<sup>29</sup>Na orelha de capa de *O Quieto Animal da Esquina* Francisco Foot Hardman afirma que a nova narrativa “ressoará familiar na estranheza marcante” da ficção nolleana.

narrador apresenta um aquietamento junto ao personagem do velho Kurt e de sua proteção.

Em *Harmada* existem as mesmas angústias e obsessões do narrador, e este também está em trânsito como os narradores da trilogia da perambulação. O que diferenciaria esta narrativa, deslocando-a da trilogia, seria um novo projeto fundacional que ela apresenta.

Em *Bandoleiros*, assim como posteriormente em *Rastros do Verão* e *Hotel Atlântico*, não podemos pensar o narrador sem que este se apresente como um viajante, e sem que este funcione como a metáfora nolleana do autor. A obviedade desta comparação, que percorre a história literária desde Homero até os nossos dias, é explorada por Noll através de pares dicotômicos: o viajante exilado/estrangeiro, o viajante órfico/*wanderer*, o viajante *flâneur*/peregrino.<sup>30</sup>

Podemos notar na trilogia da perambulação uma intrigante progressão de estruturas, tempos e tipo de narrador. A estrutura narrativa em *Bandoleiros* apresenta-se através de uma minuciosa elaboração de fragmentos narrativos e do aspecto temporal. Em *Rastros do Verão*, apesar da narrativa estruturar-se através do ritmo descompassado das lembranças, sua estrutura não possui a mesma elaboração da novela anterior. Ela tende a ser mais simples, problematizando principalmente o momento presente. Em

---

<sup>30</sup> Uma interessante análise da trilogia da perambulação é efetuada na dissertação de mestrado de Maria Flávia Armani Bueno Magalhães: "João Gilberto Noll: Um Escritor em Trânsito". A autora estabelece uma relação entre João Gilberto Noll e as ocorrências dos personagens da trilogia como atitudes do autor.

*Hotel Atlântico* a estrutura narrativa efetua-se através do esquema discursivo linear, seqüencial.

Por outro lado, a figura do narrador desvenda-se em sentido oposto ao da estrutura narrativa. Se na primeira narrativa pode-se pensar a viagem como um acontecimento aleatório, em *Rastros do Verão* existe uma razão que justifica a viagem, e em *Hotel Atlântico* é ela o motivo único da existência do narrador. A progressão realiza-se em duplo sentido: a construção da estrutura narrativa caminha num sentido que se inverte, entretanto, na construção do personagem-protagonista. As três narrativas exploram as possíveis variações das “narrativas à deriva”, termo cunhado por José Castello no artigo “Os anos 80 deram romance?”<sup>31</sup>.

Frederic Jameson, analisando a relação do pós-modernismo com a cidade, atenta para o fato de um outro espaço corporal que está sendo construído pelos homens em relação à maquinaria moderna:

*“Nessa nova máquina, que não representa, como a antiga maquinaria modernista da locomotiva ou do avião, o movimento, mas só pode ser representada em movimento, algo do mistério do novo espaço pós-modernista está concentrado”*<sup>32</sup>.

A utilização dos narradores na trilogia da perambulação se faz através

---

<sup>31</sup>Castello, José - Os anos 80 deram romance? *Jornal do Brasil*, Suplemento Idéias, Rio de Janeiro: fevereiro de 1988, página 6.

<sup>32</sup>Jameson, Frederic - “O pós-modernismo e a sociedade de consumo” in *O mal-estar no pós-modernismo. Teorias e práticas*, página 41.

deste *em movimento* levantado por Jameson. A função metafórica da figura do viajante realiza-se em várias instâncias, caminhando da sugestão vaga a uma comparação explícita. A metáfora do viajante-escritor possui uma característica nitidamente literária, que não exige profundas leituras para ser percebida. O que é mais sutil e exige, portanto, uma certa habilidade e cumplicidade do leitor, é a maneira como Noll elabora tal relação metafórica. Esta, que não se estabelece no texto termo a termo (uma atitude revelando outra), mas que se cria por idas e vindas, por entrecruzamentos e despistamentos, através de tensões e repousos na narrativa, problematiza sobretudo o processo narrativo, o papel do escritor na sociedade contemporânea.

### 3.2. *Bandoleiros*

*“Depois de tentar um certo número de métodos diferentes, decidi que o mais seguro de não ser descoberto era a criação de uma pessoa fictícia.”*

Conan Doyle

#### 3.2.1. Uma questão de gênero

*Bandoleiros* pode ser lida como uma narrativa de ação. Entretanto, é difícil de definir em que gênero ela pode ser encaixada. Seria um western

brasileiro ou um romance policial? Não é também, exatamente, o que normalmente chamamos de romance *noir*. Mas apresenta muito destas narrativas. Enquanto western, está longe de ser um representante legítimo, na estrutura ou na realização, apesar do que o sugestivo e tendencioso título *Bandoleiros* pode sugerir.

Em uma análise sobre o livro, Flora Süssekind, fazendo referência ao estilo western, encontra-o no texto principalmente através da linguagem narrativa. O western é lembrado pela crítica enquanto espetáculo cinematográfico, presente na lógica da movimentação do narrador e que cria "um diálogo curioso ente ficção e espetáculo no romance brasileiro de 80"<sup>33</sup>.

Processo semelhante Noll já utilizara em "Marylin no Inferno", conto de *O Cego e a Dançarina*. O conto narra as filmagens do "primeiro western rodado no Brasil, a Baixada Fluminense imitando as pradarias do Arizona"<sup>34</sup>. Neste conto, através (e para além) do uso da linguagem cinematográfica, Noll explora crítica e ativamente as relações entre cinema e literatura. O conto, que se realiza por uma linguagem cinematográfica, explora as verdades constituídas por estas artes da representação, sugerindo como vida e a arte se confundem, como o cinema pertence ao cotidiano dos personagens e como ele funciona para além desse cotidiano.

---

<sup>33</sup>Süssekind, Flora - "Mais virão, verão; o mundo como paródia e representação: os novos narradores." *Leia Livros*, São Paulo, setembro de 1986.

<sup>34</sup>Noll, João Gilberto - *O Cego e a Dançarina*, São Paulo: LPM Editores S/A, 1986, páginas 35 a 39.

Em *Bandoleiros*, a opção também vai além do uso elaborado da linguagem narrativa. Avançando um pouco no pensamento de Flora Süssekind e contando com uma afirmação do escritor retirada de uma entrevista realizada com Regina Zilberman, Carlos Urbim e Tabajara Ruas<sup>35</sup>, percebe-se que o western não está presente somente na linguagem e no título.

Noll reafirma a utilização da palavra no título mas sugere que o western presente no livro pauta-se pelo duelo e pela mitologia que ele contém, esclarecendo que sua busca é mesmo expor a questão do embate de culturas, privilegiando o periférico. Também o aspecto de "confronto quase animal, de caçadores primatas, selvagens" é citado na referida entrevista.

Referendando-se no western enquanto gênero cinematográfico em extinção ou saturação na nossa sociedade consumista, visando "os banguês que se acham encurralados nas sessões da tarde de TV"<sup>36</sup>, Noll retira dele as características que mais lhe interessam.

Analisando a relação existente entre o pós-modernismo e a literatura, Steven Connor discorre sobre o tratamento que a condição pós-moderna

---

<sup>35</sup>Noll, João Gilberto - *Autores Gaúchos*. volume 23, Porto Alegre: IEL, 1989, página 6. Este livreto está no anexo da dissertação.

<sup>36</sup>Retiro esta afirmação de um texto de Davi Arrigucci Jr publicado no Mais de 7 de maio de 1995. No artigo *Ficções de Fronteira*, Davi Arrigucci Jr elabora uma interessante análise sobre os filmes de John Ford (em particular "O Homem que Matou o Facínora"). O autor discute sobre a narrativa cinematográfica através da tradição épica do western inserida na formação da história de uma nação moderna, os Estados Unidos. Este artigo faz parte de um projeto do jornal em discutir os cem anos de nascimento de cinema, assim como propor discussões sobre as várias relações cinema/literatura, cinema/arquitetura, cinema/artes plásticas, etc.

reserva à cultura de massa e à cultura superior. Enquanto os romances modernistas aboliam o uso da cultura de massa (entendida por Connor como o faroeste, as histórias de amor e as histórias policiais), utilizando-a somente através de paródias internas, o pós-modernismo intenta um "movimento de fusão, uma complicação deliberada da idéia de identidade genérica"<sup>37</sup>.

Fundir à narrativa aspectos do faroeste, das histórias de amor ou de histórias policiais é uma das opções estilísticas mais constantes de Noll. Entretanto, longe de se configurar somente como uma característica pós-moderna em suas narrativas, esta opção estilística relaciona forma e conteúdo. O western presente em *Bandoleiros* não se apresenta somente através da linguagem cinematográfica, mas principalmente relaciona, para além desta linguagem particular (a do cinema), uma intenção muito específica. Se já existia uma certa habilidade em utilizar a linguagem cinematográfica, a intenção literária revela-se ainda mais habilidosa, pois problematiza determinadas categorias narrativas e a reflexão do artista no processo histórico do seu próprio país. Tentaremos ver como isto acontece.

Ao analisar a existência e a permanência do western na literatura brasileira, Maria das Graças Paulino procura entender o porquê de sua perenidade atentando para a sua estrutura narrativa:

---

<sup>37</sup>Connor, Steven - *Cultura Pós-Moderna. Introdução às Teorias do Contemporâneo*, Edições Loyola: São Paulo, 1993, páginas 91 e 92. No livro, Connor propõe indicações bibliográficas sobre o uso de gêneros populares na ficção pós-moderna, conferir página 92, nota 8.

"O western constitui um grande achado ficcional, não pela mitificação que opera, mas pela coerência interna, que explica também sua força de permanência. Há uma adequação perfeita entre a marcação geográfico/cultural que se faz do espaço no western e o dinamismo próprio da ação. O espaço oeste implica o conflito aberto e a inexistência de papéis prévios. Nada é mais adequado que isso a uma novela de ação, em que os personagens se definem pelo que fazem. Esta dialética espaço/ação própria do western é básica para a perenidade da fórmula"<sup>38</sup>.

Entretanto, além deste aspecto estrutural, a autora afirma que enquanto um gênero literário o western funcionaria trabalhando basicamente com um mito de caráter universal: a cosmogonia. O Oeste, representando um espaço sacralizado, criaria condições para a passagem do caos ao cosmos, para a fundação primordial<sup>39</sup>. Presente no paradoxo do nada feito pela civilização frente à criação de uma nova civilização, o western enquanto gênero literário, apresenta-se pois carregado de uma tradição épica.

Esta tradição épica será a tradição que o narrador de *Bandoleiros* problematizará através de sua fala (ou através do olhar do narrador-escritor) e de suas fabulações (ou através do sonhar do narrador-escritor). Um duelo hostil (e mortal) percorre a narrativa, permeia-se nas fendas de duas

---

<sup>38</sup>Conferir com Maria das Graças Paulino in Zilberman, Regina (org) - *Os preferidos do público. Os gêneros da literatura de massa*. Vozes, Petrópolis, 1987, páginas 76 à 85.

<sup>39</sup>O tema da fundação é um dos temas que o escritor problematiza em suas narrativas. A questão da fundação liga-se a da errância, apesar destes serem, a princípio, excludentes. Sua última narrativa *Harmada* explora de uma forma crítico-criativa esta relação.

instâncias: o narrador terá um antagonista a combater, seu duplo. Um duelo que não será somente combate mas que sugere principalmente confronto: confronto que se instaura entre os pares narrativa/narrativa épica, narrador/personagem, história/ficção, nacional/estrangeiro etc. Confronto que se estabelece sempre através de duplicidade, de pares duplos.

A própria palavra *Bandoleiros*, que fornece o título para a narrativa, carrega na sua acepção um confronto, esta duplicidade. Os significados pertencem, em sua maioria, ao campo semântico da bandidagem, mas têm também a significação daquele que não tem parada, o errante, andejo. A palavra carrega a duplicidade de um mesmo ser, ser que oscila entre o caminhar errante e o fugir às regras estipuladas, optando pela marginalidade. Bandoleiro: a palavra diz em dois sentidos. Das várias significações possíveis da palavra, duas caminham paralelas ao sentido primeiro. *Bandoleiros*, a narrativa, persegue processo semelhante.

Uma primeira leitura nos conduziria a pensar a narrativa elaborada com uma trama simples. Um escritor narra os momentos de sua história pessoal, assim como narra suas fabulações para o livro que está escrevendo, livro que ele intitulou *Sol Macabro*.

Entretanto, assim como a palavra revela vários sentidos, a narrativa também pode revelar outras leituras. Lida somente como o relato de um escritor, perde-se grande parte da estranheza de sua beleza, assim como dos questionamentos que ela problematiza. Faz-se, então, necessário caminhar

pelos outros sentidos que a narrativa pode oferecer. É o que tentaremos efetuar.

### 3.2.2. Histórias de *Bandoleiros*: a dupla significação

*Bandoleiros* revela-se uma narrativa estruturada com duas histórias-tramas que se entrecruzam. São duas as histórias de *Bandoleiros*, a história do escritor que escreve um livro, a história do livro que se escreve. Existe entretanto, uma peculiar estranheza a percorrer a narrativa. Estranheza que reside na forma fragmentada em que o relato é apresentado ao leitor, assim como na utilização das seqüências temporais que, apesar de constituírem-se cronologicamente desordenadas, demonstram o uso da problemática temporal na narrativa.

O tempo da narração (momento do relato dos fatos) e o tempo da história (momento em que os fatos acontecem)<sup>40</sup> são intercalados com os tempos do romance que se escreve: *Sol Macabro*. Tempos que não terão a lógica do relógio ou do calendário, nem tampouco a lógica das recordações ou das lembranças, mas tempos perdidos por serem os tempos da imaginação, presentes somente na mente de um escritor ficcional. Da junção das lembranças do narrador-escritor com as lembranças do narrador do livro que se escreve, compõe-se a narrativa *Bandoleiros*. Esta não apresenta,

---

<sup>40</sup>Lembrando aqui as noções de Gérard Genette desenvolvidas em *O Discurso da Narrativa*.

porém, fechados que autorizem o leitor a imaginar finais conclusivos, que expliquem por si mesmos estas duas tramas.

A primeira trama de *Bandoleiros* pode ser lida como "real" em oposição às fabulações da segunda. A história do escritor que escreve seu livro é narrada ao leitor prendendo-se à "serenidade histórica"<sup>41</sup> aconselhada pelo amigo escritor João. A história do livro que se escreve é narrada prendendo-se às imagens manchas, clarão fosforescente da escama que encobre os olhos de Steve.

Ou seja, a trama "real" é narrada pelo narrador-escritor. Ele vive um momento de grande ansiedade e frustração. O livro que acabou de escrever, *Sol Macabro*, é um romance que, apesar de bem recebido pela crítica, alcança pouca receptividade nos leitores, não sendo nem lido nem vendido. Isto o angustia profundamente, causando-lhe insegurança, insegurança afetada também por um casamento em crise e pela recente morte do amigo escritor, João.

O personagem do escritor João pode ser lido como um alter-ego do próprio João Gilberto Noll, mas pode ser lido muito mais, intertextualmente, como o narrador de *A Fúria do Corpo*:

---

<sup>41</sup>Noll, João Gilberto - *Bandoleiros*, Rio de Janeiro: Rocco, 1989. As citações dos livros que seguem serão anotadas entre parênteses através das iniciais do título do livro e do número da página onde se encontra a citação.

"João é um escritor guerreiro. Acabou de lançar um romance esperançoso. Uma história de amor na penúria" (B,77).

Assim, a narração em *Bandoleiros* inicia-se pela constatação de perdas: a morte do amigo e a separação de Ada, a mulher do narrador, que o abandonara, agravam o seu estado depressivo bem no início da história. O narrador inicia a sua história "entre o sono e a vigília" numa manhã de domingo.

Esta mesma expressão, o sono e a vigília, é oportunamente o título de um artigo de José Américo Motta Pessanha<sup>42</sup>. Refletindo sobre as tênues fronteiras que separariam os discursos elaborados pela História e pela Ficção, o autor metaforiza as suas inquietações neste momento transitório. Projeto semelhante ao utilizado por Noll, como questionamento de duas vertentes que hoje em dia estão em constante entrecruzamento.

Entre o sono e a vigília, ambicionando prolongar este instante fugaz, é que se pode caminhar com o narrador-escritor. Neste domingo, ele, o narrador-escritor, percorrerá sua história de vida pelas lembranças e narrará o processo de feitura de seu livro: o romance *Sol Macabro*, através da ficção pela história.

---

<sup>42</sup>Motta Pessanha, José Américo - "O sono e a vigília" in *Tempo e História* / organização de Adauto Novaes - São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal da Cultura, 1992, páginas 33 a 55.

Esta duplicidade na(s) trama(s) de *Bandoleiros* me instiga, num primeiro momento, a pensar a questão literária da invenção, da ficcionalização que o texto literário engendra. Através de um estilo fortemente composto de metáforas, *Bandoleiros* metaforiza a crise do processo de escritura. Para dizer o óbvio de que ao escritor, representado na narrativa através da voz do narrador, é dado o poder de ficcionalização sobre sua própria criação, Noll utiliza-se de um emaranhado temporal, confunde-nos, enquanto leitores, diluindo fronteiras entre o que seria o real e o que seria o fictício.

Vejam o personagem americano Steve. Ele pode ser lido somente como o personagem do livro narrado, *Sol Macabro*. Se no primeiro encontro entre Steve e o narrador, o primeiro apresenta ainda um caráter verossímil, esta verossimilhança parece se diluir no todo da obra, remetendo ao fictício, criação imaginária do livro do narrador-escritor. As poucas referências que poderiam garantir ao leitor a existência "real" (como a do escritor João, amigo do narrador-escritor) apresentam-se, no relato deste, muito tênues para serem lidas sem o traço de ambigüidade que instauram. Podemos lembrar as primeiras referências que aparecem no relato: o narrador-escritor recebe na manhã domingueira um telefonema com uma voz em inglês. (Re)conhece as palavras "a tarde estarei lá" (B,9) ao mesmo tempo em que reconhece estar com a mesma roupa do corpo "há mais de mês". (B,9) Como confiar neste narrador em estado depressivo para se ter a certeza de que Steve existe? Nos outros momentos em que se encontra com Steve, o narrador-escritor estará sempre só e bêbado, situação em que deixa a imaginação se sobrepor ao real. Neste "real" da ficção de *Bandoleiros*, a

trama de *Sol Macabro* realiza-se como o ficcional, o imaginário. Insere-se dentro do real nº1, real este que só afirma enquanto ficção, enquanto texto literário.

O texto conjuga estes dois espaços, que a princípio não se encontrariam: o espaço da realidade (representado pela trama real) e o espaço dos sonhos (representado pela trama da fabulação). A maneira como Noll constrói seu texto revela os limites entre estes espaços, demarca as fronteiras entre presenças e ausências, entre vidas que se vivem e vidas que se escrevem.

Pode-se ler doze capítulos entre as doze partes não numeradas que compõem o texto. O "primeiro capítulo" da narrativa define, para o leitor, suas precisões e imprecisões. Estão contidas nesta parte os personagens da trama real - Ada e João, assim como algumas das certezas que te(re)mos sobre o narrador-escritor: sua história de vida, seu processo de criação. Todas as doze partes apresentam uma série de fragmentos que se encaixarão na seqüência do texto, mas que por si mesmas não asseguram a formação de uma figura globalizadora da obra, pois esta rompe com a linearidade de maneira contundente e não somente como mero efeito de suspense narrativo.

Nos primeiros parágrafos da narrativa, quando sabemos da morte de João, ficamos igualmente sabendo que o narrador-escritor recebera "ontem" uma carta de sua ex-mulher, Ada. Ao sair de sua casa (bloco 9) o narrador-escritor de *Sol Macabro* consegue discernir alguns objetos e situações

próprias da realidade. Através do seu olhar vemos "o poste ainda iluminado, o Gordini abandonado há muito, a pedra solta do calçamento", assim como o bando de garotos que retornam de uma noitada. Porém, conforme o narrador avança no dia suas sensações vão sendo gradativamente substituídas por sensações delirantes. A passagem por um bar e a bebedeira de conhaque justificariam, em parte, tal estranhamento na narrativa.

O narrador-escritor inicia a narração inserida na seqüência temporal do caminhar pelas ruas num domingo, através da descrição de lembranças, de recordações e projeções de sonhos. Um caminhar regido pela vontade insaciável de fuga, caminhar que será ao mesmo tempo uma forma de busca. O passado aflora, confuso, através de duas formas. Retira-se do instante presente as marcas deste passado: o reencontro com o menino-poeta num bar trará lembranças sobre Ada. Mas as lembranças voltam mescladas pelo desejo de uma mudança, inventa-se na recordação o que se viveu. Ao mesmo tempo imagina-se que o que se viveu poderia ter sido vivido diferentemente.

O episódio da caminhada pelo parque da Redenção exemplifica as afirmações anteriores. Ligado intertextualmente com o conto "Ela"<sup>43</sup> de *O Cego e a Dançarina*, este episódio descreve uma visão do narrador-escritor. Ambos os textos trabalham com temas semelhantes, ambos fabricam o sonho de um homem. Em "Ela" o narrador fabula uma história ao observar uma mulher com sua criança passeando em um parque. A mulher se

---

<sup>43</sup>Noll, João Gilberto - *O Cego e a Dançarina*, São Paulo: LPM Editores S/A, 1986, páginas 40 a 43.

transformará depois em uma dançarina de cabaré (no conto) e em uma cantora (em *Bandoleiros*). Ambas as situações são simulações, são sonhos, imagens produzidas somente nos sonhos do narrador.

Em *Bandoleiros* o narrador-escritor descreve o sonho, esconde-se debaixo de um caramanchão fugindo do "suntuoso meio-dia". O sol interfere no sonho do narrador através de sua luminosidade, acordando-o: isto, entretanto, não impede que ele se mantenha sonhando. Primeiro "esboço" do processo narrativo a ser desenvolvido na trama de *Bandoleiros*, este episódio alterna imagens de uma claridade profunda do sol e de uma sombria escuridão. Imagens que se fabricam através da maestria do escritor João Gilberto Noll com as palavras. Lemos o fluir da imaginação do narrador-escritor através das manchas desta mulher com seu filho, destes encontros que buscam tapar os buracos do real, da realidade solitária do narrador-escritor. Encontros fadados ao desaparecimento por nunca existir, encontros criados somente para existir como companhia do ser que escreve, uma forma de tentar abarcar a abrangente insuficiência do real. Um escritor que se alimenta de suas ilusões.

*"De repente a luz do sol. Penso numa ventarola sob aquele caramanchão. Ficaria ali debaixo pensando de coisa em coisa toda a tarde. Só que hoje todo cuidado é pouco: a sombra dolente, cada coisa me retém em seu domínio, e eu quero andar" (B,22).*

Frente às fabulações que pode criar essas sombras dolentes que o reteriam em seu domínio, (pode-se pensar que a ficção seria uma doce

prisão?), o narrador-escritor precisa prosseguir, perseguindo a dinâmica do movimento de retorno à vida. Este retorno entretanto, só o pode conduzir a um futuro incerto, futuro que possui como única certeza a morte.

Inserido entre dois episódios: o primeiro que traz as lembranças do passado e o que elabora expectativas para o futuro, o episódio do Parque da Redenção narra um presente ao qual ele, o narrador-escritor (e também nós, leitores) se (nos) rende(mos), presente que incorpora principalmente a fabulação. E será através deste tempo presente que seguirei marcando a minha leitura.

O presente do narrador-escritor efetua-se durante um dia: da manhã do domingo ao amanhecer da segunda-feira. Tendências dos romances atuais em discorrer sobre o presente como forma de mostrar a falência dos projetos. Ao leitor é dada a cumplicidade de percorrer este dia que, acompanha a viagem através do caminhar na manhã de domingo, da ida até Viamão, bairro periférico de Porto Alegre, do caminhar em Viamão e pelo Vale, e do amanhecer anunciado pelo cantar de um pássaro. Presente que retoma o passado e se esgota. Nenhuma forma possível existe para o futuro, faz-se necessário se deixar levar somente pelos fatos, da melhor maneira que puder(mos). O presente ali está, manchado por presenças e ausências. As ausências evasivas de Ada e João, as presenças invasivas dos personagens do menino-poeta e de Steve.

No presente do narrador-escritor a personagem Ada não se faz mais presente, ela existe somente pela falta sempre remarcada. Ada foi a mulher

do narrador-escritor. Agora vive com um pescador alemão em Santa Catarina. Das lembranças dele podemos constituí-la:

*"Ada era socióloga na época. Depois se bandeou para o teatro. E muitas outras coisas tentou até cair nos braços do pescador alemão"*  
(B,23).

Das muitas outras coisas, a viagem e a vida nos Estados Unidos. A ida para Boston foi motivada pela inserção em uma Sociedade Minimal, sociedades utópicas, *"um núcleo comunitário mínimo, onde só circulassem suas próprias mercadorias, completamente vedado às injunções do comércio exterior"* (B,44). Em Boston, Ada residiu com mais duas amigas pertencentes à mesma sociedade: Alicia, uma mexicana, e Mary, uma africana. Voltaremos a falar mais sobre esta viagem.

Também João não se faz mais presente no presente do narrador-escritor. João ficou no passado. Morto de uma doença desconhecida, é João quem recebe o narrador-escritor na volta da sua viagem para os Estados Unidos, viagem motivada pelo intuito do reencontro com Ada. No presente do narrador-escritor João está inscrito através das recordações de suas últimas horas de vida e da profunda dor que sua ausência causa. O tempo presente do narrador-escritor abarca tão somente o acaso. O primeiro deles anuncia-se no encontro com o menino-poeta no bar onde o narrador-escritor busca a sua "chance de ficar calado, bebendo num domingo de manhã"(B,13). Eles já se conheciam, o reencontro serve somente para

reviver posições do narrador-escritor frente a uma escrita assumidamente política:

*"E o garoto veio me contar uma coisa: que era um poeta-suicida. Que já não tinha forças para a poesia num país como o nosso. Iria cometer o único ato político possível : o poema-suicídio"* (B,15).

Os versos do menino-poeta ecoam no bar perdidos na lembrança:

*"Quero lutar o ano inteiro por um verso. Mas sou um fugitivo da família e não quero empregos, e a fome só até certo ponto representa uma vigília. Logo se transforma em raquitismo espiritual, e esse não regride"*(B,15).

Difícil não relacionar este poeta suicida com todo o momento político social vivido pelo Brasil, principalmente na década de 70. Uma das grandes preocupações da produção literária durante esta década caracterizou-se essencialmente pelo posicionamento político dos poetas em relação à arbitrariedade que os cercava no regime militar e suas conseqüências: a implantação da censura, a perseguição e a tortura a artistas, intelectuais e opositores a ditadura etc. Se a produção via prosa ocorre através de depoimentos, biografias e memórias que privilegiam a memória e os seus

ciclos, a produção poética vai registrar o "eu" dos instantes, vai localizar-se numa "corda bamba", como sugere Flora Süssekind<sup>44</sup>.

O menino-poeta suicida de *Bandoleiros* apresenta pois uma opção literária que o narrador-escritor não segue, não acredita e abandona. Este foge à duplicidade que poderia se instaurar. O menino-poeta veio de Brasília para conhecer o escritor que admirava, e este o renega, renegando assim uma possibilidade de alteridade. O narrador-escritor não quer ser um modelo a ser seguido, também não quer seguir modelos. O amigo João, apesar de incorporar uma relação de duplicidade com o narrador-escritor, não terá esta relação materializada. João é o avesso do avesso do narrador-escritor, seu reverso, um escritor otimista que acredita num pensamento capaz de abarcar a "totalidade das instâncias humanas" (B,76). Para o escritor-narrador, as opções literárias e um posicionamento frente ao mundo contemporâneo através da literatura não podem ocorrer mais, nem sob a via da utopia política nem por uma esperança totalizante. A duplicidade, que existe na narrativa e que será a escolhida pelo narrador-escritor, está relacionada com o personagem de Steve.

Steve pode ser lido como o personagem-antagonista que se realiza somente através da fabulação do narrador-escritor. Steve carrega a marca simbólica do duplo. Através dele é que o narrador-escritor pode criar o que julgará ser o seu duplo, este possuindo uma realidade "melhor" do que a

---

<sup>44</sup>Süssekind, Flora - *Literatura e Vida Literária: polêmicas, diários e retratos*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985, página 67.

sua. Neste duplicar-se, na escolha de um duplo que mostra o confronto em vários sentidos (Steve é o estrangeiro, é aquele que possui um passado familiar importante, logo preserva uma memória afetiva e é o outro que pode existir enquanto errante), instaura-se no narrador-escritor uma perturbação maior do que a própria morte. A sensação de "não-realidade", de "não-existência" do próprio sujeito em sua vida cotidiana. O duplo o supera: suas ações são menos negativas, menos frágeis, possuem muito mais valor ou significado se confrontadas com as ações do narrador-escritor. Explica-se então o porquê da sua inserção no meio da narrativa *Bandoleiros*, o porquê de seu assassinato pelo narrador-escritor exatamente no meio da obra narrativa, assim como o provável suicídio do narrador-escritor:

*"Apalpei o revólver de Steve no meu bolso. Ouvi um pássaro cantar. Segunda-feira, pensei. Puxei o revólver e pensei se estava engatilhado. Apertei o gatilho contra a testa de Steve. E vi a flor de sangue arrebentar. De repente só sangue, o rosto e cabelos de Steve.*

*E vi que uma próxima bala estava ali, pronta. E virei o cano da arma contra o meu coração" (B,113).*

E é por Steve que percebemos uma outra duplicidade. No decorrer do tempo no presente do narrador-escritor descobre-se, no centro de *Bandoleiros*, a narrativa nolleana, a outra duplicidade. A narrativa que estamos lendo é também o próprio *Sol Macabro* ficcional, já que a ficção narrada mescla um real-fictício (a narração dos fatos que envolvem a vida do escritor-narrador) com a "ficção-ficção" (os fatos que ao serem narrados

dentro da obra só podem pertencer ao livro ficcional, *Sol Macabro*). Estes fatos pertencem à história de vida de Steve.

### 3.2.3. Na história de *Bandoleiros* : macabra solidão

*Sol Macabro*, o livro fictício, desvenda os processos de criação do escritor, revela a angustiante e extenuante absorção que a criação exige de um criador. Imaginado inicialmente como uma história sobre Ada, o livro seguirá entretanto diferentes caminhos. Vários são os processos expostos pelo narrador-escritor para descrever suas soluções na intriga deste romance que muito nos intriga, do qual não pode construir nenhuma certeza. *Steps to the Horror*, o livro da autora irlandesa que morre escrevendo, ou melhor, que escreve adiando a própria morte, é a chave da trama de *Bandoleiros*. Leitura de Ada, o livro chega ao conhecimento do narrador-escritor que o assume no seu próprio processo de criação literária. Se tomarmos *Sol Macabro* como relato da história de vida de Steve, podemos pensar *Steps to the horror* como a intriga desenvolvida em *Bandoleiros*. Em outras palavras, *Steps to the horror* revela o processo criativo de *Bandoleiros*:

*"Ada folheia um livro. Chama-se Steps to the horror. De uma autora irlandesa que acabou de morrer. Ada encontrou a página que procurava. Diz que nesse ponto o romance passa a ser qualquer coisa que ele não ele. O primeiro livro onde vê isso. Nesse ponto a irlandesa cansa de seu engenho narrativo e simplesmente muda de*

*assunto. Cai num completo descontrole. Parece que a irlandesa de repente resolveu ficar histérica, e aí bai-bai à história que vinha contando até aqui. Parece que é outra pobre mulher a entrar em colapso. Só que se dá ao luxo de exhibir esse colapso num livro."*  
(B,86)

O colapso da história de vida de Steve ocorre dentro do tempo possível da imaginação do narrador-escritor. Sua história de vida é imaginada pelo narrador-escritor assim como seus diversos finais. O narrador-escritor fabula várias possibilidades para a morte do personagem de seu livro fictício. Seria interessante lembrar que, na construção deste personagem, as ações de Steve são relatadas pela voz do escritor-narrador de uma forma linear e com parágrafos, em sua maioria, bastante sintéticos. Inserido dentro da estrutura marcadamente antilinear de *Bandoleiros*, a vida do personagem de Steve evolui seguindo os passos de um discurso articulado logicamente. Desde a infância em Porto Alegre até o seu assassinato em Viamão, incluindo toda a trajetória vivida no Brasil e nos Estados Unidos, a vida de Steve revela-se ao leitor pela voz do narrador, este (re)contando ao leitor:

*"Ele disse que se chamava Steve (...) Ele contava de seu colega do Anchieta (...) Ele fala que nasceu em Boston (...) Steve conta que a partir daí ele e Baby Buffalo voltaram à velha amizade"* (B, 42).

O presente do narrador-escritor de *Bandoleiros* interrompe-se entretanto no meio do livro. Situado no nono capítulo, o narrador-escritor

nos narra a sua morte, depois de narrar o crime que executa: o assassinato de Steve. Seria interessante relembrar outros textos nos quais o personagem também elimina o seu duplo, eliminando ao final a si próprio. Edgar Allan Poe e Dostoiévski já percorreram estas veredas. "Willian Wilson" e *O Duplo* relatam o convívio de personagens com seus duplos. Se nestes contos, hoje clássicos e canônicos desta questão simbólica, o assassinato do duplo no final dos contos é tido como única saída, em *Bandoleiros* o centro assume a perspectiva final. Noll diferencia-se destes escritores por inserir a eliminação do duplo no centro da narrativa, relacionando o duplo como um desdobramento psicológico, possibilitando reatar o acaso do tempo presente. Privilegia-se assim o tempo presente que, em contraste com o desolado passado, revela-se ainda mais desolador. A sobrevivência dos valores depois da morte do indivíduo.

O passado do narrador-escritor é revelado, então, ao leitor somente no que refere à produção do romance, ato criador que traz ao narrador solidão, desilusão e depressão. Neste passado do narrador-escritor, Ada é a presença mais marcadamente dolorosa. É através de Ada que a viagem do narrador-escritor para os Estados Unidos se concretiza. Viagem que possibilitará as fabulações que serão parte de *Sol Macabro*, viagem que possibilita a transformação do narrador-escritor em um narrador viajante. Pois o que o narrador-escritor busca neste deslocamento geográfico, do Brasil aos Estados Unidos, neste "depaysér", não é o reencontro com a mulher, mas principalmente fatos que comporiam o seu novo romance. Inserido no país símbolo do consumo e da cultura de massa, o narrador-escritor encontra Ada nos devaneios da fundação das Sociedades Mínimas. O reencontro

serve entretanto para marcar a impossibilidade do relacionamento, para reafirmar a autogestão do narrador. Pré-sentida (no aeroporto, ao partir para Boston, Ada diz ao narrador que lhe escreveria, este imagina a carta "vinda de mãos que jamais me tocariam outra vez"), a relação amorosa não possui mais nenhuma possibilidade de se concretizar. Aquelas "trepadas" do verão serão substituídas "por um a masturbar o outro" num clima frustrado e frustrante.

A Ada do passado retorna ao presente do narrador revelando-se como um abcesso no pensamento. Nos tempos de hoje, este narrador-escritor é muito só, marca insistentemente a negação de relacionamentos afetivos e amorosos. Não alcança envolver-se com amigos, ao perder João se desestrutura completamente. Não consegue aceitar os mais novos ou as crianças, não consegue se relacionar com Alicia e com Mary, amigas de Ada. Denomina-as, ironicamente, "as três fúrias burlescas" (B,73). Está completamente ilhado no seu "eu mínimo", se utilizarmos a pertinente expressão cunhada por Christopher Lasch<sup>45</sup>.

Resta, sem a possibilidade amorosa e os encontros humanos, a consecução do romance, refúgio do narrador. No período do dia em que Ada encontra-se na Universidade, é na biblioteca de Harvard que ele busca os

---

<sup>45</sup>Lasch, Christopher - *O mínimo Eu. Sobrevivência psíquica em tempos difíceis*, São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, páginas 47 e 48. Descrevendo o narcisismo contemporâneo como uma perda da individualidade, o autor enumera características das pessoas comuns: a apatia seletiva, o descompromisso emocional frente aos outros, a renúncia ao passado e ao futuro, a determinação de se viver um dia de cada vez.

fatos que constituirão o romance. Estes fatos vão sendo descortinados ao leitor no decorrer dos fragmentos. Como *Sol Macabro* se escreve no interior da narrativa de *Bandoleiros*, o leitor só consegue descobri-los através do narrador-escritor, que, não sabendo ao certo sobre o que escrever, muda constantemente de temas. Assim, cria-se a estranheza frente aos fatos apresentados, estranheza que determina a formação do que se considera obra aberta, tal como a teorizou Umberto Eco.

A princípio o romance falaria de Ada, depois do caso "Peg Hawthorne"- o estupro de uma americana no parque bostoniano Beacon Hill<sup>46</sup>, finalmente assume-se como *Steps to the Horror*, o romance da irlandesa. Concretiza-se na mente do narrador-escritor e nos fragmentos isolados de *Bandoleiros* através de Steve. E concentra-se em grande parte em sua possível eliminação. Desde Boston, e pelas caminhadas do narrador-escritor por esta outra cidade, completamente desenraizado de sua Porto Alegre, ele fabula o final de seu principal antagonista, seu duplo, sua criação. Steve abre a imaginação do narrador-escritor para o crime, proporcionando ao narrador a possibilidade de problematizar uma estranha relação, presente nestes percursos aparentemente ilógicos de toda a narrativa: o crime e a literatura.

Podemos pensar esta relação a partir da inserção de uma figura real na narrativa. O narrador-escritor está em Boston, refugia-se na biblioteca de

---

<sup>46</sup>O nome do parque bostoniano, traduzido para o português significa o Farol da Colina, o verbo beacon significa também guiar. Interessante farol que guia o narrador-viajante em sua estadia em Boston.

Harvard em busca de fatos que chamariam a atenção dos leitores (o caso de Peg Hawthorne, altamente noticiado pelos jornais). Perseguindo as pistas deste crime o narrador-escritor desvia-se mentalmente do seu caminho e fabula. Imagina uma conversa com um outro escritor, imagina nesta conversa uma discussão sobre temas literários (mais especificamente sobre o "*assassinato da velha senhoria de Dostoiévski*").

Este escritor é Ernesto Sábato. Nesta narrativa em que a presença de duplos é constante, Sábato é o escritor que une História e Ficção. É ele a única figura real dentro do emaranhado de personagens criados e referenciados por Noll. O momento entre o sono e a vigília, alongado no andar do narrador-escritor. Na narrativa, serve também como presença marcante para se pensar a relação crime e literatura. A presença representada de Sábato é importante também porque coloca em questão a autoridade de uma representação realista e a contradiz ironicamente. A "realidade" do personagem de Sábato é então problematizada através de sua inserção na narrativa atemporal de *Bandoleiros*.

A seguinte citação, apesar de extensa, nos ajudará na análise desta relação :

*"Na biblioteca penso em Ernesto Sábato estudando aqui em Boston. Volto a pé, passo na frente de um grande prédio. Muitos estudantes entram e saem. Quem sabe Sábato não entrava aí todas as manhãs. Vem-me a sensação da tristeza de Sábato. Um dia nervoso como esse, e Sábato ali, subindo os degraus com livros na*

*mão, entrando por corredores infundáveis como um pintassilvo só, passando por pesados blazers, por salas apinhadas de estudantes e fórmulas, passando pelo mundo alheio ao escritor que passava.*

*Se eu encontrasse Sábato ali, naquela esquina, poderíamos talvez conversar longamente. Eu lhe confessaria minha admiração. Tomaríamos café como faço neste instante. É aí que pego sua mão e a beijo. Como gostaria que um leitor apaixonado fizesse isto em mim. Noto que Sábato perturba-se com o exagero afetivo. Retrai-se e lhe peço perdão. Digo que nas raras ocasiões em que me derramo assim, passo dia seguinte com a aflitiva sensação de ter cometido um ato falho diante de uma platéia gigantesca. Sábato ri. E segue andando. Fico pensando aonde vão dar os passos de Sábato. Que sentimento o atrai agora? É Buenos Aires a dama?*

*Já vai tão longe que o corpo de Sábato é quase uma linha no espaço. Vi que ele pegou a Harvard Bridge - a linha movimenta-se lentamente sobre o rio Charles, distancia-se mais e mais quem sabe ao encontro de sua pequena mansarda. Vem-me a tentação de segui-lo, de planejarmos nós dois pacientemente o assassinato da velha senhoria de Dostoiévski. Os tempos são outros, não cabe mais o jato de sangue explodindo na mão que segura firme o machado. Por que nos sujarmos do sangue da velha, Ernesto? Por que não esmagarmos com vagar os comprimidos e não derramarmos o pó na garrafa térmica? Tudo limpo, branco, sem problemas. Que tal, Ernesto?*

*Achas que não podemos renunciar ao sangue da vítima? Ao sangue escuro e grosso da megera? Não, Ernesto, dissolvemos os comprimidos vestidos em longos jalecos brancos, talvez num laboratório vazio, enquanto bebemos calmamente nosso café.*

*Nenhum olhar dramático, nada. Frios como convém a dois bons pesquisadores.*

*Achas inconseqüente o crime em que a vítima morre sem ver o rosto do assassino? Mas, querido Ernesto, se for assim como te digo, menos chances de sermos descobertos. Sujar a mão do sangue da vítima é já estar subindo os degraus do cadafalso. Ernesto faz que aquiesce olhando o bruxuleio da chama.*

*O encontro se dá à luz de uma vela. E Ernesto faz que aquiesce. Sei que não está absolutamente convencido a respeito de meu plano. Olha agora o bruxuleio da chama como se imaginasse a solução que iria irresistivelmente me dobrar.*

*Sim, a solução está ali, no bruxuleio da chama. Na chama. A chama crescendo assustadoramente, invadindo, devorando, inundando, lambendo um olho-pânico, ardendo por toda a parte, o mundo em fogo...Vejo que Ernesto esboça um sorriso com o crepitar de sombras no rosto.*

*Desço as escadas da mansarda de Ernesto. Meus passos cautelosos sobre a neve escorregadia" (B, 53, 54 e 55).*

Narra-se nestes fragmentos o caminhar do narrador-escritor da biblioteca de Harvard para sua casa conjuntamente com o caminhar do seu pensamento. Ambos se entrecruzam através das frases curtas, caminhando lado a lado. O pensamento entretanto abarca outras paisagens para além de

Boston. Nele, sonha-se com o interlocutor possível<sup>47</sup> sonha-se finais para as duas obras literárias, *Crime e Castigo*, de Dostoievski, e *Sol Macabro*, do narrador-protagonista. Se se pode modificar o final de um livro já finalizado, pode-se também imaginar outros finais para o livro que se elabora.

Neste diálogo ficcional entre Ernesto Sábato e o narrador-escritor algumas pistas são deixadas a cargo do leitor para a decifração. Acredito que uma delas poderia estar contida em um fragmento que Ernesto Sábato escreve sobre *Crime e Castigo* no seu livro ensaístico, *O escritor e seus fantasmas*<sup>48</sup>:

***"Idéias no romance"***

*A literatura de nosso tempo renegou a razão, mas isso não significa que renegue o pensamento, que suas ficções sejam uma pura descrição de movimentos corporais, de sentimentos e emoções. Esta literatura não defende a absurda teoria de que os personagens não pensam: sustentam que os homens, na ficção como na realidade, não obedecem às leis da lógica. É o mesmo pensamento que nos tornou cautos, ao revelar- nos seus próprios limites nesta quebra geral da nossa época. Mas, em outro sentido, o romance jamais esteve, como hoje, tão carregado de idéias e jamais, como hoje, se*

---

<sup>47</sup>Seria interessante notar que este diálogo sugerido entre o personagem do narrador-escritor e a figura idealizada de Ernesto Sábato coloca em questão o próprio diálogo do autor com outros escritores latino-americanos. Podemos lembrar a relação estabelecida por Flora Süssekind entre *Harmada* e *Pedro Páramo* de Juan Rulfo.

<sup>48</sup>Sábato, Ernesto- *O Escritor e seus Fantasmas*, página 13.

*mostrou tão interessado no conhecimento do homem. Há mais idéias em Crime e Castigo que em qualquer romance do racionalismo. Os românticos e os existencialistas se insurgiram contra o conhecimento racional e científico, não contra o conhecimento em seu sentido mais amplo. O existencialismo atual, a fenomenologia e a literatura contemporânea constituem, em bloco, a busca de um novo conhecimento, mais profundo e complexo, pois incluem o irracional mistério da existência".*

Sábato discute literatura em tempo de crise. A literatura contemporânea buscaria assim discutir os mistérios da existência humana, mas o faz através da perspectiva do momento presente. Não deixa contudo de discutir a tradição literária. Buscando caminhos para o futuro, busca alento na ficção de Dostoiévski, Kafka, Joyce, Proust, escritores "modernos" por excelência. A leitura que Sábato faz de *Crime e Castigo*, de Dostoiévski, passa essencialmente pela questão do conhecimento sobre o ser humano que o romance carrega. Este está relacionado ao crime, aqui configurado através da relação crime-morte, sendo que desta relação destaca-se uma outra um pouco mais sutil, a relação escrita/morte.

Ao escritor exilado nos Estados Unidos, vivendo com um grupo de mulheres minimais que proclamam uma inserção total da sociedade capitalista, o sonho de uma conversa com Ernesto Sábato traduz a ansiedade do escritor e do fazer literário. As inquietações provocadas em Ernesto Sábato pelo romance contemporâneo e por sua tão falada crise passa por

debaixo das intenções do escritor. Como escrever hoje um romance que reflita algo, o que é a realidade do romance, o que é a realidade da ficção ?

A presença de Sábato pode ser lida como elo entre dois pólos. A morte, representada no romance contemporâneo através do crime, faz-se pela morte da narrativa e da figura do narrador. Mas o final de uma situação imaginada só pode acontecer dentro de uma situação específica, a situação ditada pelos tempos modernos: "os tempos são outros, não cabe mais o jato de sangue explodindo na mão que segura firme o machado"(B,54). A referência à cena dostoevskiana do assassinato da velha senhoria, serve como prenúncio da cena do assassinato do personagem do americano Steve. Mas serve principalmente para denunciar a impossibilidade de um tipo de narrativa nos dias de hoje onde, através de uma expressão popular e bastante estereotipada, afirma-se categoricamente que *"os tempos são outros"*.

Será neste nosso tempo, transposição e vigência de muitos outros tempos, que Noll problematiza(rá) questões que inquietam a produção artística cultural contemporânea. Se num primeiro momento foi possível resgatar na narrativa a presença do western, agora se faz possível efetuar o resgate de uma outra categoria dos ditos subgêneros da produção literária: o romance policial. Se o western é requisitado por Noll por seu aspecto fundacional, o romance policial será referenciado principalmente através da perspectiva do suspense e do crime. O olhar estético nolleano se vale das tradições instituídas, abarca as informações que percorrem o nosso mundo, de livros a filmes, para delas retirar as suas imagens e as suas obsessões.

Percorrendo algumas trilhas do romance policial e das narrativas de suspense, *Bandoleiros* possui em sua narrativa referências a duas realizações destes gêneros. *Crime e Castigo*, enquanto um grande romance policial, e *Psicose*, filme de suspense de Hitchcock, amalgam-se na mente do narrador-escritor. Presos nos limites do nosso tempo e da nossa cultura: são clássicos perdidos no tempo, encurralados nas sessões de madrugada da TV, leituras de insônia ou esquecidos nas estantes das bibliotecas. A literatura do tempo contemporâneo busca enxergar o homem dentro da sua crise, sacrificado e martirizado por essa cultura que tudo mistura, mas cultura esta criada por ele mesmo.

*Psicose* encerra o segundo bloco de fragmentos da narrativa. Traduz pelo suspense a primeira suspensão na narrativa de vida de Steve. **Crime e Castigo** serve para adiantar a suspensão final almejada pelo narrador-escritor para a vida de Steve, indica outras pistas. As pistas sobre Peg, que o escritor perseguia na biblioteca de Harvard, trocam-se por outras pistas, que serão as definitivas, retiradas da conversa com Sábato: “a chama (...) lambendo um olho-pânico, (...) o mundo em fogo...”(B,55).

Ao substituir as pistas que procurara pela descoberta de outras que lhe sirvam melhor, o narrador-escritor efetua um redescobrir. Ele insere na narrativa as pistas para o seu próprio romance e sugere outras para o leitor perseguir.

Da citação podemos também retirar algumas relações entre três obras narrativas que apesar de se apresentarem distantes temporalmente, aproximam-se na narrativa nolleana pelas mesmas tensões temáticas. *Bandoleiros* pode ser lido com e através de *Crime e Castigo*, assim como pode ser lido junto a um romance de Ernesto Sábato, *El tunel*.

Podemos resgatar a narrativa *El tunel* pelas semelhanças e dessemelhanças sugeridas na tessitura do relato. *El Tunel* desenvolve-se como a descrição de um processo anímico que estaria acontecendo na consciência de um criminoso. A relação do pintor Juan Pablo Castel com o seu "outro", Maria Iribarne, acarretará no assassinato de Maria. A possibilidade de comunicação do pintor com a amante, que ocorria somente através da pintura e de fugidios momentos de contato físicos, pouco nos lembra o jogo de duplicidade presente em *Bandoleiros*. Entretanto, se pensarmos em toda a fabulação do crime, descrita no diário do pintor Castel, talvez possamos relacioná-lo com *Bandoleiros*. Nosso narrador-escritor também reconstrói como, em *El Tunel*, todo "o estudo do processo anímico que se desenvolve na consciência de um criminoso"<sup>49</sup>. Porém, ambos não são criminosos, mas sim artistas em pleno processo de criação.

Também *Bandoleiros* percorre os sinuosos caminhos da imaginação do escritor-narrador: toda a preparação que ele executa para matar seu adversário Steve na trama do livro *Sol Macabro*. Mas se *El Tunel* possui

---

<sup>49</sup>Josef, Bella - *Romance Hispano-Americano*, São Paulo: Editora Ática, 1986, página 107. Vale lembrar aqui o final de *El Tunel* não declara que o narrador seja necessariamente um criminoso, mas deixa dúvida a questão, o narrador pode estar preso numa cadeia ou internado em um hospício.

como imagem básica de sua construção narrativa o túnel no qual se encontra emparedado o pintor Castel, *Bandoleiros* trabalha com as imagens abertas dos campos de western. Enquanto o pintor se refugia na literatura escrevendo um diário para tentar soltar-se das amarras de suas imagens, o narrador-escritor de *Bandoleiros*, apesar de ser um escritor, refugiar-se-á nas imagens para conseguir realizar sua obra literária. Também aí a inclusão do cinema, referência constante não somente nesta narrativa, mas em toda a produção nolleana. As imagens como uma das preocupações essenciais do escritor João Gilberto Noll<sup>50</sup>.

Esta relação está bastante presente nesta primeira narrativa da trilogia da perambulação, e daí a razão de nossa viagem preferencial pelos muitos caminhos sugeridos. Porém, é em *Rastros do Verão* que a utilização da imagem adquire uma outra faceta. Nesta narrativa privilegia-se os objetos que problematizam o surgimento da imagem, os olhos e o olhar. Um novo olhar para esta questão é o que pretendemos buscar nas próximas paradas.

---

<sup>50</sup>A inclusão do cinema na obra de Noll dá-se principalmente pela empatia do escritor a essa linguagem artística. Já nos contos de *O Cego e a Dançarina* eram visíveis as diferentes apropriações que o escritor resgatava, não somente pelo uso da linguagem, denominada cinematográfica; mas também através dos temas cinematográficos. Conferir a propósito desta afirmação, a dissertação de mestrado de Maurício Cassiel: *João Gilberto Show, O conto e o espetáculo em O Cego e a Dançarina*, defendida em 1985, na Universidade Federal do Rio de Janeiro

### 3.3. Rastros do Verão

*Quanto fui peregrino  
Do meu próprio destino!*  
Fernando Pessoa

#### 3.3.1. Rastros e imagens

A narrativa *Rastros do Verão* inicia-se pela descrição de uma imagem:

*"Um homem debaixo de uma árvore, sentado num banco de pedra, a cabeça pendida olhando os pés descalços. De repente ele olha para o fim da planície e sente como se um colapso, e acorda."*  
(RV,7)

Toda a abrangência e concretude presente na substantivação(homem, árvore, banco de pedra, planície), assim como na passividade das ações desenvolvidas(sentado, cabeça pendida, olha para o fim da planície) constroem uma imagem forte para o leitor. Entretanto, logo no segundo parágrafo percebemos que esta imagem não existe dentro da "realidade" da

narrativa, de imediato fica-se sabendo que ela somente é um sonho do narrador:

*“ Foi quando abri os olhos, e o motorista do ônibus batia no meu braço, pedia que eu acordasse porque tínhamos chegado”*  
(RV,7).

Na desconstrução do narrado define-se uma das principais características da narrativa, ou seja, o leitor será guiado pelo narrador, mais precisamente, pelos olhos do narrador. A primeira imagem introduzira o leitor a um dos sonhos do narrador (vários outros serão narrados no decorrer do enredo), sonho que se esvanece completamente quando ele abre os olhos. Toda a plasticidade da cena: o homem, a árvore, o banco de pedra; assim como a história que poderia existir; tudo se desfaz para dar início a uma outra trama na narrativa, a trama real. Esta se resume a uma história de regresso. O leitor acompanhará a volta do narrador ao lar, conduzido basicamente pelo seu olhar, olhar que desde o princípio constrói, através do relato em primeira pessoa, um limite entre o sonho e a realidade.

Porém, além da quebra de expectativas que os dois primeiros parágrafos causam, esta primeira cena se faz importante pois ela dita vários pontos interessantes da narrativa. A imagem do sonho, que em nossa primeira visão poderia aparecer como um motivo ornamental, sem grande significação na estrutura da obra, nada mais do que um *tema de abertura*, revela-se um ponto fulcral que conduzirá o processo narrativo.

A primeira imagem construída pelo leitor mostra um homem imóvel, em descanso, olhando seus pés descalços, envolto num clima de passividade, suspensão e sonho. Esta imagem será o contraponto de toda a errância, a agitação, a realidade brutal do narrador. Este narrador, nunca nomeado e sempre em constante busca, regressa a Porto Alegre depois de um tempo indeterminado, à procura de seu pai doente. Ele buscará, em sua volta ao lar, à procura do pai, executar sua travessia, perseguindo os poucos rastros que sua memória consegue revelar. Mas perseguirá, acima disto, o lugar ocupado pelo homem descalço do seu sonho, perseguirá a passividade, a suspensão e as muitas histórias que o colapso interrompe. Existe um centro de interesse que orienta o olhar deste narrador, centro que está presente em seu sonho inicial.

Podemos então ler nesta imagem um outro com o qual o narrador sonha. Esta imagem do Outro, contraponto do narrador, é um dos primeiros pontos com o qual pretendo iniciar a viagem a esta narrativa.

### 3.3.2. Imagens

Assim como em *Bandoleiros* Noll havia realizado diversas incursões nas relações de duplicidade presente entre os personagens, em *Rastros do*

*Verão* ele também elabora diferentes problematizações da questão. Porém, na segunda narrativa o duplo não se apresenta regido pelo caráter de confronto e sim pela instauração de uma relação entre um homem mais velho e um garoto de dezessete anos. De uma maneira bastante diferente de *Bandoleiros*, o encontro não intenta a rejeição ou a eliminação do outro, mas é possível vislumbrar um outro horizonte mais utópico nesta relação.

A relação de duplicidade instaurada entre um homem mais velho e um menino já havia sido explorada em diversos contos do primeiro livro de Noll. Podemos lembrar por exemplo: “O meu amigo” e “Miguel, Miguel, não tens abelha e vendes mel”<sup>51</sup>. Mas é principalmente no conto inicial de *O Cego e a Dançarina*, o conto “Alguma coisa urgentemente”, que encontramos uma instigante e pertinente questão se pensarmos em duplicidades. O conto expõe a relação entre um adolescente e seu pai, mas o faz dentro de um clima de suspense e tragicidade que não estão presentes na relação desenvolvida pelos personagens de *Rastros do Verão*.

Uma das principais diferenças do conto em relação à narrativa reside no fato dela apresentar um narrador adulto. No conto, a voz que ouvimos é a do menino, o narrador é um adolescente narrando sua experiência de vida, tentando compreendê-la e compreender a angústia em que vive. Seu pai, apesar da insuficiente descrição de seu caráter ou de sua personalidade, pode ser facilmente identificável como um ativista político, e não vive com o filho, por estar preso. Todo o clima do conto revela uma história de época,

---

<sup>51</sup>Noll, João Gilberto - *O Cego e a Dançarina*, páginas 25 a 34.

os anos 70 brasileiros, anos da situação política regida pela presença constante da censura, da tortura, da perseguição.

A separação do pai e do filho acarreta a internação do garoto em um colégio religioso, uma vez que a mãe abandonara os dois quando o menino era um bebê de colo. As lembranças do adolescente de sua infância em Porto Alegre, narram os momentos divididos entre ele e seu pai, e um já grande terror infantil do menino prevendo uma separação:

*“No colo dele eu balbuciava uns pensamentos perigosos:*

*- Quando é que você vai morrer?*

*- Não vou te deixar sozinho filho” (CD,12).*

O reencontro dos dois só poderá acontecer quando o pai é solto da prisão . Mas ao pai pouco resta a viver, sua degradação moral e física acentua-se pela amputação de um braço e pelo enfraquecimento durante os tempos de resistência. O pai retoma o então adolescente no internato onde o deixara criança e ambos partem para viver em São Paulo, depois no Rio de Janeiro. Novamente o menino é obrigado a viver sem a presença paterna por sete meses. Sem saber exatamente o que o pai faz em sua vida, só em um apartamento vazio, sem dinheiro, o menino acaba se prostituindo homossexualmente.

Neste clima de insegurança e desesperança é que o adolescente reflete sobre sua vida e suas expectativas, tentando conciliar toda esta pesada carga com a vontade típica dos adolescentes de fazer alguma coisa urgentemente,

sem saber na verdade o quê. O conto narrado por este adolescente revela-se principalmente através da impossibilidade de se fazer alguma coisa, da impossibilidade de sua ação sobre situações limites.

Todo o conto trabalha basicamente, apesar da ausência do pai, com a forte presença de uma relação de poder e de submissão (bastante conflituosa) entre o pai e o filho. Sugerido, insinuado, revela-se nas fendas do discurso infantil um tocante retrato dos anos de chumbo, habilmente transformado em filme por Murilo Salles.<sup>52</sup>

*Rastros do Verão* explora a duplicidade do relacionamento pai/filho, não mais sobre o ponto de vista do filho, mas através do olhar cansado do pai. Na narrativa, a relação de paternidade reflete mais o desencanto dos anos 80 com a herança que a década anterior deixou, reflete um olhar maduro sobre os acontecimentos passados.

O pai adquire na narrativa um caráter simbólico muito mais acentuado e muito mais problematizador, por diferentes razões. Enquanto no conto o narrador partia do sul para o Rio de Janeiro, em *Rastros do Verão* ele efetua a viagem em sentido contrário. Na volta para Porto Alegre, em busca de um pai hospitalizado, o narrador encontrará um menino que poderia ser o seu filho. Neste encontro casual, porém desejado por ambas as partes, a narrativa problematiza o espaço e o lugar de autoridade que o pai

---

<sup>52</sup>Em 1984 o conto *Alguma coisa urgentemente* foi adaptado para o cinema por Murilo Salles e chamou-se *Nunca Fomos Tão Felizes*.

representa ou preenche. No conto, pai e filho não somente se ligavam pelos laços biológicos como buscavam preservar estes e outros laços.

Ainda no conto, o garoto é quem percebe e narra o mundo a seu redor e procura compreendê-lo a partir de sua própria experiência e de sua própria vivência, projetando um olhar que revela o seu jeito de ser. O garoto contrapõe neste olhar o seu caráter adolescente, dividido entre a revolta e a esperança, a frustração e os apelos de utopia. \*

Em *Rastros do Verão*, o “pretenso” pai é quem visualiza e vivencia as experiências, narrando-as. Este pai, que possui o desejo de ser pai, mas que não o é na realidade, constrói a sua narração principalmente através de uma visão cansada e sem esperanças para o futuro, a sua visão. Um duplo caminho percorrido diferentemente: fala-se aqui através da voz de um ser que finge ser outro e que já não possui mais esperança no futuro. \*

Na narrativa o narrador elabora uma relação de paternidade baseada na falta da paternidade. O narrador de *Rastros do Verão* encontra seu duplo na figura do garoto adolescente que poderia reproduzir o seu próprio passado, construindo o elo pai-filho somente nas tramas da fabulação.

O encontro entre os dois personagens é fortuito e aleatório. Inserido entre uma pausa do errante caminhar do narrador, marca-se pela ameaça de um temporal. O narrador, que tudo conseguia observar com bastante acuidade no seu caminhar (até o encontro com o garoto, o narrador visualizava o que estava ao seu redor: “vi uns postais numa banca”, “passei

por um rádio que tocava uma marchinha”, “vi o rio, ao fundo, a ilha”, “vi uma das torres da igreja da Conceição”, “passos depois eu via o velho Mercado que beira a Praça Quinze”, reconhecendo a cidade para a qual retorna), não consegue entretanto ver o menino sentado no mesmo banco em que se senta ao chegar na praça. Só o perceberá através de uma resposta que o garoto dá para uma pergunta que o narrador efetua em voz alta, resposta à afirmação do narrador de que iria tomar chuva, caso chovesse.

Este primeiro contato, a princípio tão fraco e mal percebido pelo narrador, o instigará a assumir a relação de paternidade:

*“essa idéia veio acompanhada de um impulso de ver aquele garoto precisando de alguma forma de mim” (RV,13).*

Paternidade esta, a princípio, relacionada à proteção. Mas essa proteção que o narrador pretende dedicar ao garoto possui um caráter mais de imposição do que propriamente de dedicação. Novamente e sempre o caráter narcisista do narrador, centrado em suas vontades e desejos. Tanto é que o garoto partirá para suas aventuras marítimas, continuará a busca de realização de seus desejos e anseios, como se o encontro com o narrador em nada lhe alterasse os projetos.

A preocupação inicial do narrador, e que o persegue por toda a narrativa se desfaz no final da narrativa. Não podendo se prender ao garoto, desliga-se completamente de seus sentimentos. A figura do garoto, não

podendo ser incorporada à vida do narrador e a um futuro do qual nada sabe nem espera, esvai-se no ar, como o passado do próprio narrador:

*“E amanhã ?, pensei. Não me ocorreu qualquer resposta. Talvez a partir daquela noite eu já não tivesse com o que me preocupar. (...) E o garoto, por que me preocupar se ele tinha embarcado para o Rio ou não? Ninguém dependia das preocupações de ninguém para que o destino continuasse em marcha” (RV,93).*

A relação de paternidade que o narrador pensava instaurar com o garoto não se concretiza então por duas razões: por ser ele mesmo órfão e por ele preocupar-se narcisicamente consigo próprio. As atitudes do narrador diante do garoto alternam-se constante e bruscamente. Em alguns momentos o garoto é alvo de uma enorme inveja:

*“olhei o garoto e o invejei loucamente: tudo o que ele viesse a viver seria maior do que tinha vivido até aqui. Um garoto do futuro, pensei” (RV,28).*

Em outros momentos, entretanto, o narrador irrita-se facilmente com o garoto, assim como não tem nenhuma certeza da relação que estão pretendendo instaurar:

*“caminhando pela Borges segurei o braço dele, e de imediato senti que eu estava cometendo quase uma agressão porque peguei o braço*

*forte demais - como um sinal de violência para que retardasse os seus passos e acompanhasse os meus” (RV,19).*

*“E raciocinei se não era o caso de deixar aquele garoto seguir sozinho” (RV,22).*

A relação de duplicidade em *Rastros do Verão* não persegue então o caminho trilhado pelo conto, não se propondo ao retrato de uma época datada. Ela parte desta premissa mas aprofunda a questão uma vez que ela pode ser lida como uma metáfora das questões contemporâneas que mais afligem a literatura, nestes ditos tempos e nestas condições pós-modernas. Como não deixar de pensar a literatura brasileira através desta orfandade, ou em outras palavras, quem seriam “estes pais marinheiros que voltam em busca de seus próprios pais ?”

Assim como em *Bandoleiros* a duplicidade não estava somente presente entre o narrador e Steve, mas existia também entre o narrador e seu amigo escritor João, em *Rastros do Verão* torna-se possível perceber como o narrador efetua suas duplicidades. Não somente o menino serve como contraponto, mas também o homem do seu sonho.

Se conto e narrativa se diferenciam pela profundidade nas relações criadas entre os personagens, diferenciam-se também em outras questões. Questões que são habilmente matizadas pelo escritor em ambas as formas da escrita, mas que em nenhum momento nos apresentam uma obra de denúncia naturalista do social. Ao contrário disto, a escrita de Noll cria toda uma rede de associações do relação de paternidade e da repressão com o

tema do mundo infantil, do internato, daquele que regressa, problemas de repressão da alteridade.

No conto, o menino, apesar de ainda apresentar rastros de utopia em sua vivência de adolescente, não acredita entretanto na linguagem. Quando criança, seu pai havia lhe confidenciado que através dos atos de escrever e de ler, ele conseguira mais tarde compreender o mundo.

*“ Falava-me com olhar visivelmente emocionado e contava que antes me ensinaria a ler e a escrever. Ele fazia questão de esquecer que eu sabia de tudo o que se passava com ele. Pra que ler? - eu lhe perguntava. Pra descrever a forma desta árvore - respondia-me um pouco irritado com minha pergunta. Mas logo se apaziguava.*

*- Quando você aprender a ler vai possuir de alguma forma todas as coisas, inclusive você mesmo” (CD,12).*

Promessa, entretanto, não cumprida. Somente postergada para um futuro que não se sabe quando se realizará:

*“ Olhei para o meu pai e disse que eu já sabia ler e escrever.*

*- Então você saberá de tudo um dia - ele falou” (CD,13).*

O narrador de *Rastros do Verão* possui uma crença oposta à do menino do conto. Apesar de não ter quase nenhuma utopia em relação ao

futuro, uma de suas poucas esperanças reside justamente na linguagem e em seu uso:

*“O sol tinha voltado. A tarde novamente azul, eu disse. Mais uma vez me bateu a sensação de miséria das palavras. Aí eu disse que apesar de tudo as palavras existiam, e que tinham sido feitas para se preencher o tempo” (RV,15).*

Linguagem esta que não é somente a linguagem do personagem narrador de *Rastros do Verão*, mas é principalmente a linguagem gerada pelas misérias das palavras que constituem o corpo da narrativa, ou em outras palavras, a desliteralização do literário que a narrativa busca alcançar.

### **3.3.3. Rastros de algumas imagens**

A desliteralização da linguagem alcançada na narrativa nos remete a pensar a linguagem como uma das maneiras de se configurar o pensamento. Pensamento que está, para o narrador de *Rastros do Verão*, intrinsecamente ligado à questão do olhar. O narrador nos fornece, ele próprio, esta estranha relação, dizendo-nos sobre os rastros de sua razão:

*“Curioso que eu só resmungava com o aparecimento da dor física. Quando pintava a chamada dor moral, eu costumava olhar para o céu na intenção de não pensar” (RV,37).* \*

O “não pensar”, expresso pelo narrador de forma tão contundente, revela-se por todo o decorrer da narrativa: revela-se por uma estrutura descritiva sintética, revela-se na linguagem desliteralizadora. O narrador reivindica o “não pensar” enquanto uma forma de se libertar da sua chamada dor moral, apesar de se quedar cético em sua realização concreta. Na maior parte da narrativa, o narrador pretende não pensar, por isso é que executa/narra todos os atos da maneira mais linear e descritiva possível, enxuga-se na narrativa todas as possibilidades de concretização do pensamento, banaliza-se todos os atos da vida como uma maneira de fugir da inquietação metafísica que o pensar poderia lhe acarretar.

Mas apesar de querer fazer valer o “não pensar” através do olhar o narrador está constantemente com o olhar centrado nas pessoas e nas coisas. Por toda a narrativa a presença do verbo olhar é constante e repetitiva, acompanhada pela presença de verbos análogos: ver, fitar, contemplar, observar, divisar. A relação que o narrador consegue instaurar com o mundo ao seu redor passa essencialmente pelo seu olhar, e toda esta relação é transmitida ao leitor, como se o olhar do narrador funcionasse como uma câmara cinematográfica.

Diferente da câmara, este olhar-narrativa é essencialmente um olhar narcisista. Olhando-se constantemente nos espelhos (na rodoviária, no

apartamento do menino, no apartamento da rua Maryland, no retrovisor do táxi) procura-se perceber através da imagem especular. Vê-se observado o tempo todo, sem contudo ser notado pelas pessoas que mais se aproximam.

Com essas, os olhares quase nunca o desvelam:

- o menino que ele percebe a seu lado no banco da praça retribui o *olhar* com os *olhos* franzidos,
- a mulher do apartamento da rua Riachuelo, *olha* para a pia enquanto conserva *os olhos sem fixar* no narrador, entretendo-se em recolher farelos de pão na toalha,
- a menina da rua Maryland *olha* para o narrador com os mesmos *olhos* com que antes via a televisão, *olhos* sem interesse, fixos, sem vida.

Não existe uma troca de olhares, existe um constante olhar do narrador centrado em si mesmo. Antes do narrador olhar para o menino, este já o observara atentamente. O mesmo com a mulher e a menina.

O narrador, que se olha no espelho, espelha-se também pelo olhar do outro. Não existe troca, somente uma presença massiva e obsessiva do eu. Entretanto, diferentemente do que se possa imaginar, este centro de interesse não se revela através de um aprofundamento maior, mais pormenorizado. Este eu existe como presença massiva, mas não busca elaborar reflexões sobre si próprio.

A questão do olhar foi uma das grandes discussões da década de 80, no meio literário e intelectual brasileiro. Seguindo os mesmos passos dos

Sentidos das Paixões, o olhar figurou como centro de discussões, debates e cursos, resultando no livro de artigos *O Olhar*<sup>53</sup>. Mais importante do que as discussões e debates, pensar criticamente o olhar revelou-se como uma alternativa de problematizar o nosso mundo contemporâneo, que se movimenta essencialmente em torno de imagens. Pensar também como olhar para o passado com os olhos do presente. O livro é ilustrativo neste aspecto pois percorre imagens, olhares e visões, de livros, quadros, filmes, refletindo sobre como a imagem apresenta-se em todas as esferas do mundo moderno.

\*<sup>9</sup> Em Noll, o recurso é o mesmo. O olhar como veículo do conhecimento sobre o mundo. O olho é, pois, o primeiro elemento que surge na narrativa que iremos ler, depois de cena sonhada pelo narrador:

*“Foi quando abri os olhos, e o motorista do ônibus batia no meu braço, pedia que eu acordasse porque tínhamos chegado” (RV,7).*

O narrador chega ao mundo real da ficção, nós leitores apreendemos este mundo através do seu olhar<sup>54</sup>.

Os artigos presentes no livro *O Olhar*, que discutem a filosofia, buscam basicamente refletir sobre esta simbologia, atentando principalmente para o pressuposto da banalização da relação

\*<sup>53</sup>Novaes, Adauto... [et all] - *O Olhar*, São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

<sup>54</sup>Segundo o *Dicionário dos Símbolos*: “o olho, órgão da percepção visual, é, de modo natural e quase universal, o símbolo da percepção intelectual”.

pensamento/olhar ou olhar/pensamento. Gerard Lebrun alude ao fato de esta relação estar tão presente nos textos filosóficos que acabamos tendo a tendência de banalizar a comparação olho/espírito<sup>55</sup>. Marilena Chauí aponta para o uso cotidiano e banal de expressões que possuem a visão como metáfora para outros pensamentos<sup>56</sup>.

Em *Rastros do Verão* o olhar do narrador é o que dirige a narrativa. Seu olhar persegue as cenas, constrói as imagens, constrói os personagens. Personagens imagens.

Quando falávamos de *Bandoleiros* e víamos a inserção do western como uma função na narrativa (a indagação sobre o épico e a configuração do herói nas narrativas pós-modernas), líamos a utilização que o autor realizava dos meios de massa, das realizações cinematográficas ou dos subgêneros da literatura em sua narrativa. Víamos uma das maneiras que o autor utilizava no descrever da realidade contemporânea, ultrapassando os limites da simples crônica de costumes para realizar uma literatura que perdura, contextualizando o texto contemporaneamente, inserindo-o na história do hoje.

*Rastros do Verão* aprofunda esta questão. Por toda a narrativa há signos e sinais referentes ao nosso tempo presente. Se em *Bandoleiros* o autor utilizava recursos da linguagem cinematográfica para melhor refenciar o tempo presente, em *Rastros do Verão* a intenção é outra. Enquanto a

---

<sup>55</sup>Lebrun, Gerard - "Sombra e Luz em Platão" in *O Olhar*, página 21.

<sup>56</sup>Chauí, Marilena - "Janela da alma, espelho do mundo", idem, página 31.

primeira narrativa da trilogia tinha o apelo das narrativas western e das policiais, *Rastros do Verão* referencia o mundo contemporâneo através das músicas do rádio, da propaganda, dos gibis, das imagens da televisão.

\*  
A música é uma das alusões mais constantes na narrativa. Uma música veiculada pela regência de rádios FM captada no apartamento onde o garoto reside. Mas, apesar de estar constante todo o tempo que o narrador passa no apartamento, a música funciona muito mais pelo o que ela não provoca, pelo oposto de sua presença, ou seja, pela ausência dos sons, pela configuração do silêncio.

Em um artigo sobre a produção estética contemporânea norte-americana Susan Sontag analisa algumas questões bastante pertinentes e que nos ajudam a compreender esta dialética instaurada na narrativa *Rastros do Verão*, o silêncio que as referências musicais da narrativa impõe.

Discutindo sobre a arte moderna enquanto um projeto de “espiritualidade”, a autora escreve uma “estética do silêncio”, onde busca compreender como o silêncio pode figurar em obras de arte. Entre as possíveis ocorrências existenciais deste “silêncio artístico”, algumas atitudes são traçadas pela autora.

O silêncio poderia ocorrer como uma decisão do artista. A renúncia dos artistas a sua obra, como aconteceu com Rimbaud, Wittgenstein, Duchamp, Kleist, Lautreamont, seria uma destas atitudes. A punição, segunda atitude enumerada por Sontag, ocorreria através da censura da

sociedade às obras artísticas ou da loucura de alguns artistas, loucura como uma resposta à incompreensão. A última atitude seria o silêncio que ocorre como a propriedade de uma obra de arte.

O terceiro ponto nos interessa de perto. Em *Rastros do Verão*, o silêncio é uma das principais propriedades da narrativa, silêncio que gera a imagem congelada das descrições. Se *Bandoleiros* foi comparado a um jogo de fliperama<sup>57</sup>, *Rastros do Verão* pode ser comparado aos gibis e às revistas a quadrinhos que faz referência. Tudo é dito rapidamente, como se estivesse enquadrado pelas bordas do desenho, pelo limite da imagem criada pelo quadrado.

Linda Hutcheon, ao definir a intertextualidade paródica, relembra-nos que a metaficção historiográfica, uma das “formas” mais acentuadas da ficção pós-moderna, abarca em sua composição de discursos não somente a literatura séria ou popular e a história, mas várias outras formas textuais.

Cito:

*“ Tudo - desde os quadrinhos e os contos de fada até os almanaques e os jornais - fornece intertextos culturalmente importantes para a metaficção historiográfica ”*<sup>58</sup>.

---

<sup>57</sup>A comparação é de Mário Sérgio Conti no artigo “Voz Enfurecida” da Revista *Veja*, julho de 1985, página 106

<sup>58</sup>Hutcheon, Linda - obra citada, página 173.

O interesse na busca destas outras formas textuais significa para Hutcheon uma busca de práticas de significados atuantes numa sociedade, e que a ficção pós-moderna somente consegue desafiar estes discursos a partir do momento em que os referencia ao utilizá-los de uma maneira crítica e desafiadora.

Neste momento, seria interessante também lembrarmos a discussão que Connor faz sobre as teorias do contemporâneo em seu livro **Cultura Pós-Moderna**. O livro pretende manter uma discussão sobre os acontecimentos contemporâneos, em específico aos acontecimentos pós-modernos. Entre os diferentes campos e gêneros analisados por Connor, a TV, o vídeo e os filmes preenchem um capítulo. A principal discussão levantada por Connor parte do pressuposto da pouca surpresa causada pelo grande interesse dos teóricos pós-modernos em relação a estes meios de cultura de massa. A explicação do autor para sua pouca surpresa reside na principal característica destes meios de cultura de massa: a personificação estrutural da “superação da narrativa modernista do artista individual, que luta para transformar um meio físico particular”<sup>59</sup>. Depois de um histórico sobre os principais teóricos pós-modernos que se dedicaram a pensar esta questão, o autor conclui, citando os teóricos canadenses Arthur Kroker e David Cook, dizendo que a TV é “num sentido bem literal, o mundo real... da cultura, da sociedade e da economia pós-modernas..., da verdadeira cultura popular levada a alcançar pelo êxtase e pela decadência do espetáculo obscuro”, de maneira tal que tudo o que não tiver sido

---

<sup>59</sup>Connor, Stephen - obra citada, página 129.

submetido ao teste ontológico do ser processado pela TV torna-se “periférico às principais tendências do século contemporâneo”<sup>60</sup>.

Em *Rastros do Verão*, uma das presenças mais constantes da narrativa é a referência às músicas executadas pela rádio FM, assim como às histórias de gibi. Não se pode evitar esta realidade referendada no texto. Flash Gordon<sup>61</sup>, por exemplo, é o personagem dos gibis que fazem parte da bagagem do menino:

*“Em cima da cama havia uma mala aberta, levando gibis de Flash Gordon, uma bússola, poucas roupas, sabonete, uma toalha de banho”*(RV,32).

E são as histórias deste personagem que irão interessar ao narrador. De todas as histórias que ele busca em sua busca, Flash Gordon é a memória do menino. Nos rastros da preferência do garoto, o narrador age aqui como nas narrativas pós-modernas, fugindo da idealização do herói e narrando fatos cotidianos e banais. Não se pode mais vislumbrar um herói nas narrativas pós-modernas, nem tampouco um anti-herói, como era comum nas narrativas do modernismo. O narrador nolleano se permite somente a narração de fatos do ser humano comum, sem idealismo nem confrontos. Narra-os concisamente, através de frases curtas, sintéticas. Existe toda uma

---

<sup>60</sup>idem, ibidem, página 140.

<sup>61</sup>Flash Gordon é um personagem de quadrinhos criado pelo quadrinista Alex Raymond para as páginas dos jornais americanos em 1934. Transformado pouco depois em filme era interpretado pelo campeão olímpico de natação Larry Buster Crabbe. Suas histórias encerravam-se sempre com a promessa de um próximo capítulo na próxima semana, onde Flash Gordon o herói do espaço defenderia a Terra.

economia de palavras, mas esta economia revela outros detalhes, revela a voz deste narrador, que possui o eu como tema, um eu mínimo, nos seus mímicos detalhes:

*“ Resolvi sentar na privada. Puxei a sunga até os tornozelos. Vi um Flash Gordon no chão. Ao pegar a revista senti que era muito velha, mais um pouco se esfarinhava nas mãos. Havia um quadrinho que mostrava um homem e uma mulher num avião, cada um de um lado do corredor. No ângulo que se via, todas as outras poltronas estavam vagas, dando um ar de que não tinha mais nenhum passageiro. O homem olhava o jornal com ar interessado e tinha a aparência de quem se dirigia a uma missão muito especial. A mulher, confortavelmente recostada, olhava para a janela do avião. Pelo preto vazado da janela via-se que era noite.*

*E você, qual das duas maneiras de se estar dentro de um avião você escolheria?, me perguntei. Aquela que não me obrigasse a ficar olhando os jornais com ar interessado, respondi. E me senti irrecuperavelmente ridículo por sentir coisas como essas.*

*Ouvi o barulho de minhas fezes caindo na água da privada. Pensei que a vida era a passagem desses pequenos equívocos acima de qualquer controle” (RV,49).*

Outra presença dos meios de comunicação de massa que aparece mais do que uma simples referência na narrativa é a televisão. Em *Rastros do Verão*, a presença da televisão abarca de uma maneira bastante ilustrativa questões pós-modernas. Não somente como referência do contemporâneo, mas principalmente pela inserção do periférico nas principais tendências do

nosso século. *Hotel Atlântico*, a terceira narrativa da trilogia da perambulação, irá trabalhar com esta questão através da figura do narrador, um ex-ator de cinema e de televisão que vagueia pelas estradas do sul do país.

Em *Rastros do Verão*, é através do personagem da menina do apartamento da rua Maryland, a menina dos olhos verdes, e da “expressão bastante alheia”, que se discute a Televisão, ou a visão ao longe. É ela o único personagem que assiste à televisão, e é através de seus olhos que podemos ver a TV e seu funcionamento estrutural na narrativa.

Isto nos remete a pensar em como, no início do século, Walter Benjamin, analisando a noção de narrador na obra de Nikolai Leskov, compõe um retrato do narrador<sup>62</sup>. Duas das características que Benjamin aponta no ato de narrar estão relacionadas com a utilidade e a perenidade deste, assim como a noção de narrador se intensifica mais pela sua capacidade de acumular experiências.

Entretanto, esta figura que Benjamin elege é o narrador clássico, aquele que exercia sua criação através da tradição e da experiência, onde ele ocupava um lugar de respeito na comunidade em que vivia. A perda desta figura de narrador, daquelas “pessoas que sabem narrar devidamente”, foi percebida por Benjamin como a passagem da arte da narrativa, enquanto

---

<sup>62</sup>Benjamin, Walter - “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.” in *Magia e Técnica, Arte e Política*, páginas 197 a 221.

valor artesanal contido na troca de experiências, para a provisoriedade em que se fundamenta a informação nas sociedades modernas.

Silviano Santiago relê o estudo de Benjamin modelando um outro conceito<sup>63</sup>. Nesta releitura, o que antes era visto como uma categoria menor adquirirá uma expressão maior e mais completa. Através da análise dos contos de Edilberto Coutinho, a informação (antes desprestigiada por Benjamin) aparece agora como uma das características básicas (e belas) no tecido da obra narrativa, quando manejado pelo narrador pós-moderno. É principalmente através do olhar que Silviano Santiago caracteriza o seu narrador pós-moderno, aquele que narra a ação "enquanto espetáculo a que assiste". No caso de Edilberto Coutinho, a televisão é um dos meios de comunicação na nossa "sociedade de espetáculo" que fornece material para se processar o olhar deste narrador pós-moderno.

Em *Rastros do Verão* pode-se perceber um ocorrência semelhante. E a menina da rua Maryland é um dos poucos personagens nolleanos que vive esta questão. A problematização que o narrador nolleano efetua em sua narrativa também passa pela "incomunicabilidade de experiências" e pelas posturas fundamentais do homem contemporâneo: "a passividade prazerosa e o imobilismo crítico"<sup>64</sup>.

Estritamente vinculada à questão da televisão, músicas também referenciam o mundo presente nesta narrativa. Um dos pontos interessantes

<sup>63</sup> Santiago, Silviano - "O narrador pós-moderno" in *Nas Malhas da Letra*, páginas 38 a 52.

<sup>64</sup> idem, ibidem, página 50 e 51.

nesta inserção da música, das FMs, dos videoclips, é o ritmo que elas produzem. A narrativa desenvolvida basicamente por frase simples, curtas, sintéticas, remete ao ritmo utilizado nestes meios de comunicação. Marcos Augusto Richter, em um artigo sobre sujeito e pós-modernidade elabora um quadro de referências, do qual retiramos a segunda característica:

*“ O universo é reproposto como artístico, como imagem a consumir. O universo enquanto espetáculo é perigosa ferramenta de domesticação e de manipulação invisível da opinião pública. Por exemplo: o vídeo-clip, cujo objetivo é promover artistas e suas gravações, apaga-se como propaganda na medida em que disfarça esta de show”* <sup>65</sup>.

Os personagens inominados de *Rastros do Verão* contracenam com cantores e cantoras, com heróis em quadrinhos, famosos e conhecidos, e o que fica para o leitor é exatamente a falta de glamour ou de barulho que estas categorias poderiam proporcionar. O texto é repleto de alusões e nomes dos cantores e das cantoras transformando-os em imagens-personagens. O panorama que se cria através destes artistas e cantores é o panorama da fragmentariedade, tudo se fragmenta nesta geleia real da música executada pelo rádio do menino.

Em *Bandoleiros* a linguagem efetuava-se pelas manchas, pelo sugerir do narrador. Tanto em relação ao tempo quanto em relação ao espaço,

---

<sup>65</sup>Richter, Marcos Augusto - “Sujeito e Pós-modernidade” in *Letras*, n 3, janeiro/junho 1992, página 14.

*Bandoleiros* realizava-se como uma narrativa onde a sugestão estava presente em vários pontos. Em *Rastros do Verão*, a sugestão cede lugar a uma descrição: existe a tentativa de se descrever, mais objetivamente do que na narrativa anterior, a realidade. Se na primeira narrativa não tínhamos certeza sobre o que o narrador via, agora não temos certeza sobre o que o narrador pensa. O narrador de *Rastros do Verão* relata minuciosamente, através de um olhar bastante detalhado, como se seu olhar funcionasse como uma câmara fotográfica. Mas esta câmara funciona com uma lente que recebe os outros olhares e se projeta para dentro de si próprio.

Interessante notar que quanto mais se interioriza, mais o narrador vai se esvaziando, mais ele esvazia seus sentidos. Se em *Bandoleiros* tínhamos a utilização de paisagens externas e estrangeiras para compor o cenário da narrativa, *Rastros do Verão* desenvolve-se através do interior e do regresso à terra natal. Será percorrendo os interiores da cidade de Porto Alegre que o narrador irá adentrar em seu próprio interior.

*Bandoleiros* narrava-se não somente pela vastidão que os cenários percorridos sugeriam (o monte deserto de Viamão, as linhas ao longe de Boston), mas principalmente através da vasta visão que a fabulação do narrador podia criar. *Rastros do Verão* interioriza-se. O narrador nesta narrativa caminha para dentro de si mesmo: ele se busca na volta ao lar, no reencontro com o pai que, não se realizando, não traz nenhuma resposta à busca efetuada. Busca-se no encontro com o garoto, que poderia ter sido ele mesmo mas não consegue instaurar nenhum traço de afetividade: sempre as

buscas revelando o eu desfigurado do narrador, não proporcionando as respostas que se procura.

Estas buscas realizam-se também na questão espacial da narrativa, do interior do ônibus para o interior da cama feminina no final: “depois me joguei na cama como se fosse mergulhar. E não vi mais nada.” O mergulho final do eu em si próprio, eu que caminhou durante toda a narrativa descrevendo detalhadamente as ações que executava, numa seqüência linear, relaciona-se ao início da narrativa. O narrador caminha para dentro de si ao mesmo tempo que caminha espacialmente pelos interiores dos lugares, tanto que grande parte da narrativa ocorre em ambientes fechados: o apartamento do menino, o apartamento da menina da rua Maryland.

Se em *Bandoleiros* o narrador fabulava toda a história de Steve, assim como seu passado, o narrador de *Rastros do Verão* não apresenta esta possibilidade: ao contrário, ele a perde. O que ele faz é percorrer as ruas, sem nenhuma certeza:

*“Tudo se esvaía, pensei. Como se nada fosse durar até a manhã seguinte.” (RV,17).*

*Bandoleiros* apresentava um narrador que tinha um passado e lembranças, mesmo que estas fossem produzidas por um “narrador

embriagado”<sup>66</sup>. *Rastros do Verão* apresenta um narrador que possui um passado mas o rejeita, não o divide com o seu leitor. Projeta-se como um narrador amnésico, um narrador que apesar de possuir um passado não quer revê-lo, interessando-se apenas por um presente expectante.

Podemos então pensar em *Bandoleiros* como a regência do tempo passado - basta lembrar que o narrador busca a reconstituição do passado para vivenciar o seu presente. Em *Rastros do Verão*, a regência é a do tempo presente. Tudo busca a fugacidade deste presente: as informações da TV, as músicas do rádio. Tudo nos é narrado pela visão daquele que vê o que está acontecendo, o passado serve somente como um motivo para desvendar o presente, nada se espera do futuro, que é completamente ignorado. E em *Hotel Atlântico* quem rege a narrativa é o tempo futuro. Entretanto este futuro é um futuro sem utopia, um futuro sem esperanças. É neste sentido que pretendemos percorrer a leitura da terceira narrativa da trilogia da perambulação, *Hotel Atlântico*.

---

<sup>66</sup>Norberto Perkoski é quem define este termo para o narrador de *Bandoleiros*, em sua dissertação de mestrado intitulada *A Transgressão Erótica na obra de João Gilberto Noll*, página 97.

### 3.4. *Hotel Atlântico*

"A grande morte que cada um carrega em si  
É o fruto em torno do qual tudo muda."

Rilke

#### 3.4.1. Próxima parada

A narrativa *Hotel Atlântico*, apesar de possuir semelhanças com as narrativas anteriores, *Bandoleiros* e *Rastros do Verão*, destaca-se da trilogia pela estrutura narrativa que apresenta. A primeira narrativa da trilogia desenvolvia uma estrutura caótica e fragmentária dos acontecimentos narrados e da questão temporal; a segunda apresentava um “enxugamento” narrativo e descritivo e uma inserção temporal firmada no tempo presente. *Hotel Atlântico* não persegue nenhum desses dois caminhos. Esta narrativa realiza-se através de uma exposição linear de fatos e acontecimentos, assim como possui a regência do tempo futuro em seu desenvolvimento temporal.

O narrador é um ex-ator de cinema e televisão que inicia uma viagem partindo do Rio de Janeiro para chegar à praia de Pinhal, no Rio Grande do Sul. A viagem parece ser, desde o início da narrativa, uma saída para as muitas ansiedades e inquietações que o afligem. Noll repete nesta narrativa

o “seu tipo” de narrador: compulsivamente errante, trazendo para o corpo do texto a forma, o olhar e a voz da primeira pessoa. Mas, diferentemente das narrativas anteriores, tem-se nesta narrativa um narrador que fala na primeira pessoa assumindo diversas representações. Noll explora de uma maneira mais radical do que nas duas narrativas anteriores a questão do sujeito representado pela ficção contemporânea como um sujeito que perdeu sua onipotência, sua completude ou inteiridade imaginária. Nesta narrativa, nenhuma das formas criticamente sancionadas de falar a ou sobre a subjetividade (personagem, narrador, autor, voz do romance) consegue apresentar um alicerce estável.

Enquanto em *Bandoleiros* o narrador exercia a profissão de escritor e fabulava suas histórias, em *Hotel Atlântico* sendo ator de teatro e de cinema coloca em questão a representação na sua essência. O texto é o primeiro das três narrativas que apresenta diálogos, solução que o relaciona com a forma tradicional do teatro. A representação porém não se faz somente no corpo do texto, ela se faz também muito presente no corpo do narrador.

O narrador representa durante toda a narrativa o seu próprio personagem: um narrador que encena o papel de narrador tendo sido um ator de teatro. Representa e encena junto com os outros personagens, mas encena principalmente com uma presença constante transformada em companheira de viagem, a morte.

Assim, percebe-se que a relação morte/escrita assume diferentes papéis nas narrativas de Noll. Na trilogia da perambulação ela é uma

presença constante. Interessa portanto pensar um porquê desta insistência temática, refletir sobre esta obsessiva repetição: morte/escrita/representação.

Em *Bandoleiros* a morte estava presente na rivalidade entre o narrador e o personagem de *Sol Macabro*, Steve. Também no episódio com o personagem de João ela aparecia referendando as opções literárias que o narrador pretendia ou não seguir.

Em *Rastros do Verão* o pai do narrador estava prestes a morrer, o narrador só voltara a Porto Alegre pois recebera uma carta comunicando este fato. Inserida no meio das narrativas e no meio da narrativa, a morte em *Rastros do Verão* possuía um papel mediano, colocando em cena a questão do ficcional na representação. \*

Em *Hotel Atlântico* o narrador irá contracenar com a morte e no jogo teatral tem-se agora a representação, feita de uma maneira simbólica que ultrapassa as representações anteriores. A questão é que o narrador será quem narrará a sua própria morte. \*

No livro de contos *O Cego e A Dançarina*, Noll também já explorara esta relação. O conto de mesmo título, e que o encerra o livro, traz uma descrição da morte do narrador. É interessante notar que ambos, o conto e a narrativa, encerram ciclos. O conto finaliza o livro, assim como *Hotel Atlântico* é a última narrativa da trilogia da perambulação.

O narrador do conto “O Cego e a Dançarina” é um homem que se propõe narrar “um fato cruento”<sup>67</sup>. Sabe que suas informações são de primeira mão, que poderia escrever, ou através de uma linguagem musical, ou através de uma linguagem cinematográfica. Não se decide nem por uma nem por outra, abandonando-as pela impossibilidade que vislumbra na representação do real. Pois sabe, consiosamente, que qualquer descrição acarreta riscos:

*“ Já viram um restaurante de beira de estrada ?  
 Descrevê-lo seria um risco, já que quem o vê não o percebe”  
 (CD, 133).*

Por isso divaga, matuta sofismas. Passeia pela narração com a rapidez e a intensidade de suas “palavras em pássaros”. Em frente a uma casa cor de rosa, ao lado de um restaurante de beira de estrada, o Restaurante Pathé, o narrador observa um mambo dançado por uma mulher vestida de rosa. Essa mulher é, ou poderia ter sido, sua amante. As descrições pautam-se por dualidades:

*“Ela e eu, sozinhos, ainda errantes em nossa individualidade.  
 Queríamos e não queríamos. O desejo doía” (CD, 132).*

Sem estabelecer concretamente uma relação entre ele e a Loura que dança, o que o narrador descreve minuciosamente é um instante preciso: um garoto, que também assiste à mesma cena da mulher dançando, aponta uma

---

<sup>67</sup>Noll, João Gilberto- *O Cego e a Dançarina*, página 132.

arma para um homem, que observa a cena e atira nele, acertando-o pelas costas. Este homem é o narrador, e ele conta para nós, leitores, a sua própria morte<sup>68</sup>.

A diferença entre conto e narrativa pauta-se essencialmente pela construção do fim de cada texto. O conto no final revela uma certa ansiedade do narrador diante deste processo de morte e eliminação. Indagação e surpresa são as sensações deste narrador que se esvanece ao final:

*“ Mas agora eram os meus olhos que não viam mais, não viam ao menos os olhos da Loura para que eu pudesse obter a resposta”*  
(CD,135).

Em *Hotel Atlântico* o final é muito mais desesperançoso:

*“ Depois eu fiquei cego, não via mais o mar nem Sebastião.  
Só me restava respirar, o mais profundamente.*

*E me vi pronto para trazer, aos poucos, todo o ar para os pulmões.*

*Nesses segundos em que eu enchia o pulmão de ar, senti a mão de Sebastião apertar a minha.*

*Sebastião tem força, pensei, e eu fui soltando o ar, devagar, devagarinho, até o fim”* (HA, 98).

---

<sup>68</sup>idem, ibidem. A questão da representação neste conto nolleano é tema de dois interessantes artigos de Ruth Silviano Brandão: *Os impasses da representação* e *Palavras em pássaro* contidos em *Literatura e Psicanálise*.

Ao finalizar os fluxos narrativos com a inclusão da impossibilidade, tanto o conto como a narrativa tornam explícitos o seus processos de auto-referência e configuram-se como uma irônica narrativa sobre o próprio ato de narrar.

A ironia constrói-se no conto e na narrativa não somente em seus processos de auto-referencialidade, mas acontece também através dos cenários utilizados. Estes são basicamente compostos como ambientes de passagens, lugares como o restaurante de beira de estrada de “O Cego e a Dançarina” ou as rodoviárias e os hotéis de *Hotel Atlântico*, lugares de errâncias, eixo dos viajantes.

Se em *Bandoleiros* as marcas da viagem apareciam através da mala pesada que o narrador-escritor abandonava no aeroporto, em *Hotel Atlântico* as marcas são mapas e cartões postais. Estes, esquecidos no bolso da calça do narrador, servem para negar o caráter turístico da viagem além de acentuar drasticamente a falta de direcionalidade do narrador. O mapa cumpre papel semelhante. Não serve como um guia para a viagem mas abre-se somente como representação. Nesta cartografia nolleana o mapa nada indica, a escolha do itinerário é feita pelo aleatório, sua utilidade não justifica sua existência. Por isso, o abandono em cima de uma cadeira da rodoviária:

“ *Passei as mãos por mim como que procurando alguma coisa, e senti um volume no outro bolso do casaco. Era um papel grosso*

*dobrado várias vezes, um mapa do Brasil que eu tinha comprado dois dias atrás. Olhei em volta, averiguando se havia espaço para abrir o mapa em toda a sua extensão. Coloquei as pernas para a parte lateral do banco. Agora, ninguém ao meu lado, dava para estender os braços(...)*

*Olhei para trás, para o espaço onde eu estivera sentado, vi o papel dobrado no assento do banco, me virei para a mulher, abanei a cabeça, dizendo:*

*-Não é meu !” (HA,16-17).*

O primeiro encontro do narrador com a morte acontece num pequeno  Hotel onde o narrador se hospeda no Rio de Janeiro. Ao subir as escadas para entrar no hotel ele é surpreendido pela presença massiva de policiais que descem um cadáver. Recuado num dos degraus, pregado à parede, o narrador inicia sua narrativa instaurando um clima de suspense, compondo presumidamente um romance que ambicionaria a condição de "romance policial". Assim como em *Bandoleiros* Noll reaproveitara o western como uma das referências na discussão cultura popular/cultura erudita e em *Rastros do Verão* o ritmo da narrativa comparava-se ao ritmo das histórias em quadrinhos e das músicas de FMs, em *Hotel Atlântico* são certas apropriações do romance policial que referenciam o mundo contemporâneo.

Porém não existe na narrativa a repetição de um modelo, mas sim uma reutilização de certas categorias. A narrativa está longe de configurar-se como um romance policial. Ela foge das regras mais básicas deste gênero literário, assim como não chega a configurar um novo gênero. Lembrando

Todorov e sua análise da tipologia dos romances policiais, podemos ver que esta narrativa não segue as regras elementares para a configuração do clima de suspense e de sua resolução, necessários para a classificação da narrativa como um romance policial<sup>69</sup>.

Todorov nos ensina que para todo crime sempre deverá existir uma solução, assim como a presença de um detetive e de um assassino agilizando o enredo com suas aventuras ou desventuras. No relato de Noll este primeiro crime, assim como os crimes posteriores, nunca serão resolvidos, também não vai existir um detetive preocupado em solucioná-los. Os crimes acontecem no desenvolver da narrativa percorrendo um caminho à margem da viagem empreendida pelo narrador. Entretanto, o suspense do romance policial continua a vagar por toda a narrativa. O eixo da inquietação é descentralizado em relação ao que seria uma regra geral, a busca com suas respostas, dando margem à narrativa para problematizar outras questões.

Instalado neste hotel em Copacabana, o narrador inicia, com os personagens que cruzam o seu caminho, a representação de uma história de vida que nós leitores acreditamos ser a sua própria. A recepcionista do hotel parece aos seus olhos uma melindrosa. Não somente o narrador representa papéis como somente enxerga os outros personagens através de suas

---

<sup>69</sup>Todorov - "Tipologia do romance policial" in *Estruturas das Narrativas*, página 93 a 105.

personas teatrais. Com a recepcionista ele terá um relacionamento carnal e fugaz sem “*nenhum toque acima da cintura, nada que não fossem ancas anônimas se procurando, patéticas*” (HA,8).

Ao se apresentar na portaria, o narrador mente sobre a sua profissão tentando com isso atizar a curiosidade da recepcionista. Representando o papel de um canastrão, beija sua mão, e tudo acontece tão fugazmente como este beijo. Ao partir no dia seguinte, a moça constata que ele havia ficado com um olhar envelhecido. O narrador então lhe responde haver percebido que algo mudara e, ao ser indagado sobre esse algo responde que partia em viagem em busca da resposta, “compondo um ar folgazão que costumava ter com as mulheres com quem tinha algum lance fortuito” (HA,9).

Os elementos de um romance policial (o assassinato), assim como os de um romance “cor de rosa” (o envolvimento com a recepcionista), fazem parte deste lance teatral no qual caminha o narrador do texto. Toda a narrativa se constrói nesta representação de um real que nunca se concretiza, nunca se finaliza. Basta recordamos também outros episódios semelhantes que conjugam estes dois elementos como o suicídio da americana Susan Fleming no ônibus a caminho de Florianópolis e o possível assassinato presumidamente cometido por Néelson e por Léo.

Percebemos nestes episódios que o suspense vaga pela narrativa através da não resolução dos crimes. Mas ele está referenciado em outros detalhes. O nome da americana cita o criador do agente secreto James Bond assim como ele está presente na linguagem cinematográfica que narra cenas

espetáculos, como a da perseguição de Leo e Néelson ao narrador. A linguagem cinematográfica se faz pelos cortes bruscos, sem vírgulas, compondo imagens rápidas e dinamizando o processo que vinha sendo narrado.

*“Eu comecei a me arrastar por trás da rocha, subindo a ribanceira. Quando chegasse lá em cima eu correria o mais veloz possível, pois os cachorros iriam latir furiosos isso era certo, eu então teria que ser o mais veloz possível porque o latido dos cães me colocaria na mira da arma de Néelson em menos de segundos, o mais veloz possível eu correria e pegaria a chave em cima do painel do carro onde Néelson a deixara eu tinha certeza, e fugiria no carro, eu fugiria.(...)”*

*E chegando lá em cima eu corri veloz até o carro, abri a porta, fechei os vidros com a fúria dos cachorros a poucos metros de mim, ensurdecido peguei a chave liguei o carro e aí vieram os tiros por trás, era Néelson vindo ao meu encalço, o carro já em movimento vejo pelo retrovisor que Néelson solta os cães, e eu dirijo o carro numa velocidade estúpida, aos solavancos, sem rumo, não encontro o caminho da terra, dou numa pedra, bato noutra, os cachorros aparecem, jogam-se contra os vidros, ouço tiros, Néelson vem atrás disparando tiros certamente para atingir os pneus, não vejo Léo pelo retrovisor, vejo uma pedra enorme na minha frente (...)”*  
(HA,47-48).

O suspense permanece em todos os crimes da narrativa, crimes sem solução, sem ao menos alguém interessado em solucioná-los. Inseridos na

narrativa, esses crimes exibem a morte como uma possível solução da procura que se efetua, da busca desorientada e desesperançosa que o narrador viajante efetua. Acompanhando o narrador viajante em sua travessia, somente uma única certeza, a morte.

Assim como em *Bandoleiros* e em *Rastros do Verão*, a morte aparece em *Hotel Atlântico* carregando sua estranha presença. Silviano Santiago aponta para a fecunda relação que Noll consegue instaurar entre o narrador e a morte em seu trajeto desorientador. Para Santiago, o narrador desta narrativa poderia ser um anjo em busca do Absoluto, anjo que quer ser “outro entre os mortais, deste que faz questão de marcar a sua marginalidade excepcional”<sup>70</sup>.

O absurdo das mortes narradas não é em nenhum momento citado, as mortes que acontecem perto do narrador parecem fazer parte de sua caminhada, ou caminham paralelas. Mas, da mesma maneira que retas paralelas se encontram no infinito, o viajante encontrara frente ao infinito aquela que seguiu a seu lado durante todo o relato. A chegada à praia de Pinhal simboliza este infinito que se abre diante dos olhos do narrador que narra a sua própria morte. Morte que é narrada minuciosamente como uma explosão, através da queda e da perda total de todos os sentidos, a implosão do narrador que se esmorece diante de todas as suas buscas.

---

<sup>70</sup>Santiago, Silviano- “A gargalhada imprevista diante da morte” in *Jornal da Tarde* conferir notas corretamente.

A morte segue o mesmo caminho dos outros personagens da narrativa, personagens com os quais o narrador se relaciona. Todas são personagens tão desintegrados quanto o próprio narrador. Neste espaço percorrido pelo narrador torna-se possível lembrar o que alguns críticos atuais nos ensinam sobre a relação morte/escrita. Roland Barthes e Maurice Blanchot nos dizem, cada qual a sua maneira, que o que se apresenta como mais fecundo nesta relação entre morte e escrita acontece quando a morte simboliza a metáfora da atividade do escritor ou do autor<sup>71</sup>.

Noll não quer decifrar o sentido que há por trás destas mortes. Noll aceita o silêncio de seu personagem sobre seu próprio destino, sua existência entre parênteses, limitando-se a acompanhá-lo sem nada pedir em troca.

Podemos perceber isto através de algumas atitudes do narrador. Ele está sempre se comportando através de atos contraditórios. Por exemplo, no início da narrativa o narrador imagina que a prisão pode ser uma das alternativas possíveis para a sua inatividade, alternativa para ele voltar “*a gostar de preencher o tempo*” :

*“Sim, eu também mataria, e ganharia uma cela e comida do Estado. Talvez voltasse ao desenho que abandonara na adolescência. Ficaria desenhando o dia inteiro se os outros presos deixassem. À noite cairia de sono. Para na manhã*

---

<sup>71</sup>Conferir com: *O espaço literário* de Maurice Blanchot e “A morte do Autor” in *O Rumor da Língua* de Roland Barthes.

*seguinte despertar e dar continuidade à linha interrompida no dia seguinte” (HA, 9).*

Mas ao aparecer uma chance de concretizar esta idéia, chance absurda para uma idéia também absurda, ele recua:

*“ O que me agoniava é que começassem a desconfiar de mim. Naquele momento já parecia tarde demais para que eu desfizesse o equívoco. Passaria anos me arrastando pelos tribunais, encarando a sordidez da Justiça, já sem forças para eu mesmo acreditar na minha inocência” (HA, 29).*

Sem forças para decidir um rumo para a sua vida, o narrador persegue o seu caminho sempre esperando que algo do futuro aconteça para modificar o atual estado de inutilidade em que se encontra. Quase premonitória, a espera realiza-se sem o caráter esperançoso, realiza-se baseada numa passividade inquietante do narrador. Pois as ocorrências futuras que o dominarão abarcam principalmente perdas e mutilações, estas sempre apontando para um único caminho, uma única direção a ser tomada. Sem volta.

### 3.4.2. Última parada: *Hotel Atlântico*

A alteridade que se instaura nesta narrativa será do narrador com o enfermeiro Sebastião. Nas narrativas anteriores, a questão da alteridade também estava presente: em *Bandoleiros*, através dos personagens de Steve e de João; em *Rastros do Verão*, através do personagem do adolescente. O narrador, nestas três narrativas, sempre se relaciona com um outro masculino. Na primeira o autor trabalhara exclusivamente a alteridade do ponto de vista do estrangeiro; na segunda, a relação de paternidade é que foi problematizada. Em *Hotel Atlântico* o outro revela uma outra faceta da mesma questão, a fraternidade.

O enfermeiro Sebastião, anjo negro. A relação de alteridade instaurada entre o narrador de *Hotel Atlântico* e Sebastião passa pela fraternidade, dizíamos anteriormente. Fraternidade presente no nome do enfermeiro, que será o outro do narrador, não mais um outro em contraste ou oposição, nem por autoridade ou imposição, mas um outro que compartilha, com o qual existirá cumplicidade e fraternidade. Sebastião é aquele que “tinha um poder muito grande sobre” o narrador, e é, principalmente, o outro que o acompanhará até o seu fim, até a sua morte.

Ao escrever o artigo “A gargalhada imprevista diante da morte” Silvano Santiago desenvolve a tese de que *Hotel Atlântico* é composto

sempre de encontro a dois, seja através dos encontros do narrador com outros personagens - a recepcionista do *Hotel Atlântico* ; Marisa, a serviçal da igreja de Viçoso(e poderíamos recordar da japonesa do bordel, Diana, a filha do médico de Arraiol) - seja através do encontro (e isso é o que norteia a leitura de Santiago) do narrador com a morte.

Também Tânia Regina de Oliveira Ramos discute estas questões em seu artigo: “Caminhante que escreve tanta coisa, urgentemente”<sup>72</sup>. Ela nos diz que se a morte é a companheira do narrador, Sebastião será o companheiro que o conduzirá ao encontro marcado com a morte. Sebastião poderá realizar tal proeza pois é ele quem possui uma história mais importante do que a morte, uma história de amor, relembrando as palavras de Wim Wenders. Sebastião ama sua avó, ama o mar que não conhece, mostra-se autêntico em seu comportamento e em seu amor. Autenticidade que não é a marca registrada do narrador e dos outros personagens que habitam a narrativa.

Em sua leitura sobre a obra de João Gilberto Noll, Norberto Perkoski<sup>73</sup> analisa o narrador desta narrativa como um ser em constante representação, que assume diferentes personas vestindo suas características, assim como os outros personagens que vivem a representar vidas que não seriam reais. Também Nerkoski acredita que somente Sebastião é o personagem que quebraria este círculo. Isto se faz possível por ser ele um

---

<sup>72</sup>Ramos, Tânia Regina de - “Caminhante que escreve tanta coisa urgentemente” in *O Estado*, 02 de junho de 1989.

<sup>73</sup>Conferir com a dissertação de Perkoski citada na nota 64.

duplo do narrador, duplo que executa todas as vontades que o narrador já não pode mais executar.

Minha leitura de **Hotel Atlântico** prefere encontrar seu fim neste caminho aberto pela fraternidade de Sebastião, ao invés de encontrar na narrativa somente a triste descrença do narrador de que todos os mistérios são mesmo mistérios e de que é dolorida e vazia a morte da utopia.

## EM BUSCA DE OUTROS CAMINHOS

*“ Inventar a realidade ou resgatá-la? Ambas as coisas. A realidade se reconhece nas fantasias dos poetas; e os poetas reconhecem suas imagens na realidade. Nossos sonhos nos aguardam ao dobrarmos a esquina. Desenraizada e cosmopolita, a literatura hispano-americana é regresso e procura de uma tradição. Ao procurá-la, a inventa. Mas invenção e descoberta não são os termos que convêm as suas criações mais puras. Vontade de encarnação, literatura de fundação.*

Otávio Paz

## 4. EM BUSCA DE OUTROS CAMINHOS

### 4.1. *Rastros e restos*

“ ... pessoas com extremas dificuldades para aderir ao mundo que cerca, a essa ordem que esconde uma desordem tão devastadora que nos cansamos antes da hora.”

João Gilberto Noll

#### 4.1.1. *A Fúria do Corpo e O Quieto Animal da Esquina*

Três são as outras narrativas de João Gilberto Noll que não pertencem à trilogia da perambulação. Não considerando o livro de contos, *A Fúria do Corpo*, *O Quieto Animal da Esquina* e *Harmada* são as outras narrativas que compõem a totalidade da obra de Noll até agora<sup>74</sup>. Também nelas se repetem os temas abordados na trilogia: os protagonistas são bastante semelhantes, no eterno trânsito em busca do inexplicável. Todos os narradores, da trilogia e das outras narrativas, são seres desenraizados, desterritorializados. O que os diferencia é que os narradores destas outras

---

<sup>74</sup>Pensamos somente nos livros publicados.

narrativas não carregam o profundo sentimento da inutilidade da vida, assim como conseguem um relacionamento menos problemático com os outros personagens. Nestas narrativas torna-se possível vislumbrar caminhos que apontam para horizontes um pouco menos instáveis.

Entretanto, apesar das repetitivas semelhanças, estas narrativas possuem algumas particularidades que merecem ser exploradas. Nossa leitura busca refletir sobre duas destas narrativas como se fosse possível uma união pensando a nível de pares opostos que se complementam. *A Fúria do Corpo* e *O Quietos Animal da Esquina* são estas duas narrativas que poderiam funcionar como a cara e a coroa de uma mesma moeda<sup>75</sup>. *Harmada* desvenda outras questões que buscaremos percorrer posteriormente.

Enquanto *A Fúria do Corpo* revela-se como um inquietante romance, a voz que surge d'*O Quietos Animal da Esquina* consegue nos acalmar um pouco mais. A primeira narrativa nos inquieta por diferentes razões. Uma delas, e talvez a principal é que este texto explora as muitas questões que uma obra literária deveria possuir. *A Fúria do Corpo* inquieta pois afirma ao mesmo tempo que nega questões bastante pertinentes da arte literária. Se pensarmos, por exemplo, que a literatura se ocupa da criação de um lugar, de um tempo, de um espaço e de pessoas que se propõem como reais

---

<sup>75</sup>A idéia de trabalhar as duas narrativas através de suas diferenças e semelhanças está presente em um dos capítulos da dissertação de mestrado de Maria Flávia Armani Bueno Magalhães: *João Gilberto Noll, um escritor em trânsito*. Na sugestiva leitura que a autora faz da obra nolleana ela destaca estas duas narrativas como um díptico onde estariam inseridos as diferenças e complementariedades das narrativas.

mesmo não o sendo, percebemos que *A Fúria do Corpo* realiza-se exemplarmente. O narrador aqui cria e recria o texto narrativo, insistindo constantemente sobre a sua auto-reflexibilidade, colocando em constante questionamento o furor de sua existência e a dos outros personagens. A vida, tanto a real como a que imaginamos ser a da narrativa, é constantemente interrogada pelo narrador mendigo e sua companheira de travessia, Afrodite.

Por outro lado se pensarmos também que pertence à literatura o papel de questionar uma dada realidade, no caso a realidade brasileira atual, *A Fúria do Corpo* também consegue realizar-se com maestria. A narrativa consegue romper politicamente, sem ser contudo panfletária, o marasmo das produções do chamado período de abertura na década de 80. A narrativa marca a denúncia do social não somente no nível da descrição ou do depoimento, mas eleva esta denúncia para além do relato, procurando a transcendência da ficção. Na narrativa, não somente está em condenação a sociedade brasileira e a sua passividade frente ao regime ditatorial e censório das décadas anteriores mas o que existe é a busca em ultrapassar esta questão. A narrativa busca atingir, literariamente, dimensões universais de condenação de todo e qualquer sistema em que a opressão totalitária seja a tônica dominante.

*A Fúria do Corpo* explora esta questão no seu limite. Fugindo de um romance que se propõe como retrato fiel de uma época ou de uma história de amor, a narrativa constantemente interroga-se a si mesma sobre seus processos de feitura, de escrita e de “escritura”. O narrador, um mendigo na

mais completa marginalidade (o que o deixa isento de qualquer laço com o mundo) nos conta uma história de vida, a que poderia ter sido a sua vida, a que é a sua vida. O narrador divide-se na narração do seu cotidiano de indigente, relata os sonhos e os devaneios que possuem aqueles que se encontram em um completo abandono, narra através de flash-backs seu passado de menino e adolescente, narra a instabilidade e a fragmentação que seu ser possui. Entretanto, todas essas narrações atrelam-se a um objetivo crucial que é o narrar suas experiências com o amor de sua vida, a mulher amada, Afrodite.

Afrodite revela-se e desvenda-se no decorrer da narrativa somente através da voz do narrador. Este, que não nos diz o seu próprio nome, buscando uma total despersonalização, uma total quebra de identidade desenha Afrodite para que o leitor possa compartilhar de sua existência como ele próprio. Nada que poderia sugerir uma integridade ou uma completude do sujeito está relacionado ao narrador, estas características pertencem a Afrodite.

*A Fúria do Corpo* inicia-se com os ríspidos dizeres deste um narrador despersonalíssimo postulando uma total abnegação identitária:

*" O meu nome não. Vivo nas ruas de um tempo onde dar o nome é fornecer suspeitas. A quem? Não me queira ingênuo: nome de ninguém não. Me chame como quiser, fui consagrado a João Evangelista, não que o meu nome seja João, absolutamente, não sei de quando nasci, nada, mas se quiser o meu nome busque na*

*lembrança o que de mais instável lhe ocorrer. O meu nome de hoje poderá não me reconhecer amanhã. Não soldo portanto à minha cara um nome preciso. João Evangelista diz que as naves do Fim transportarão não identidades mas o único corpo impregnado do Um. Não me pergunte pois idade, estado civil, local de nascimento, filiação, pegadas do passado, nada, passado não, nome também: não" (FC -9).*

Assim como nas narrativas da perambulação o narrador nolleano destacava-se pela total fragmentação e dissolução de um caráter formado, *A Fúria do Corpo* é o romance onde podemos detectar esta insistência temática de uma maneira inaugural.

Mas, se o narrador não se revela, compondo e negando constantemente a sua narração é o personagem de Afrodite que funcionará como a metáfora viva do que seria a ficção. Ela é toda criada e recriada pelo narrador através de fragmentos, de colagem, de simulacros, em que se juntam as partes, umas às outras, tiradas de restos, de resíduos.

A figura que o leitor constrói de Afrodite inicia-se por sua sexualidade, o ser feminino que se constrói sem nome vai possuir o nome de Afrodite, a deusa do amor e da beleza. A segunda parte do corpo da beleza que será mostrada são os pés dela, pés que percorrem o Rio de Janeiro, pés emblemáticos da andança que se efetua e que serão feridos em seu calcanhar. As referências à mitologia transbordam por toda a narrativa, reutilizadas em suas possibilidades de intervir no presente, reinventando um

passado. Passado literário que se reaviva sobre a pluralidade de estilos que permeiam o texto, sobre a instigante utilização da linguagem, sobre os constantes questionamentos sobre o ato de narrar, sobre a representação do texto como um corpo preenchido por palavras.

*O Quieto Animal da Esquina* não se revela tão exacerbado e arrebatador como esta primeira narrativa. Podendo ser considerada como um pastiche dos romances de formação, *O Quieto Animal da Esquina* revela-se o oposto de *A Fúria do Corpo* em vários aspectos.

Enquanto *A Fúria do Corpo* aborda o drama pessoal de desterritorialização e marginalidade do narrador-mendigo e a sua relação com Afrodite buscando compreender a incompletude dos seres, *O Quieto Animal da Esquina* focaliza o trauma daqueles que ficam e a solidão daqueles que não compartilham a sua vida. A figura do narrador nesta narrativa é um adolescente delinqüente que é adotado por uma família de imigrantes alemães. Mas ele não consegue adaptar-se a completude desta relação e permanece sujeito ao abandono em que vivia anteriormente, exilado em suas divagações, exilado em sua própria língua e pátria. Vale lembrar que o narrador desta narrativa é um adolescente que escreve poesias, registra suas indagações e inquietações na prisão, na clínica e na casa de Kurt e Gerda que o adotaram.

Se ambas as narrativas apresentam um relato em primeira pessoa, as diferenças contrastam pelo uso que se faz deste relato. Temporalmente *A Fúria do Corpo* desvenda um relato em primeira pessoa no presente e

localiza os poucos dias que imediatamente antecedem e sucedem o Carnaval. *O Quietos Animal da Esquina* configura um relato em primeira pessoa abarcando toda uma existência, a vida do adolescente que se torna homem. Este adolescente cresce assim como cresce a prosa poética da narrativa. Ambos são dirigidos por imagens incisivas, a narrativa configurando uma sintaxe totalmente adequada à inclinação poética e à abstração mental do adolescente-poeta que narra.

A narrativa se apresenta embaçada por lembranças e divagações: as frases, seguindo um “estilo nolleano”, aparecem resumida e economicamente curtas, o enredo se faz principalmente através da construção de cenas imagéticas praticamente imóveis, cenas estas que ficam em brusco contraste com a extensão de tempo que se narra. Nessa história de formação, história de um adolescente que um dia se descobre um homem formado, sem ter-se dado conta do passar dos anos, sem ter-se dado conta de um porquê de sua existência, Noll problematiza inquietações que a literatura suscita: a vida é pautada por imprecisões e nem todas as perguntas possuem respostas. Resta ao narrador “sair em busca do tempo perdido”<sup>76</sup>.

#### 4.1.2. *Harmada*

Lançada em 1993, esta narrativa pode ser lida por diversos ângulos, desde uma "metáfora da possibilidade de vitória artística num país

---

<sup>76</sup> Foot Hardman, Francisco - orelha de *O Quietos Animal da Esquina*.

paralisado", até "alucinações" do narrador em um pesadelo<sup>77</sup>. Podemos também atentar para a polivalência intertextual que a obra possui, em particular nas alusões literárias. Como não vê-las nos trechos iniciais de *Harmada*? Não poderíamos reconhecer nos personagens do "homem com um defeito na perna" e do pescador "lá, na outra margem do rio, na ponta de uma alta e íngreme ribanceira"<sup>78</sup>, personagens já conhecidos e canonizados, retirados de textos de Clarice Lispector e Guimarães Rosa ?

É como se ressoasse pelas entrelinhas do discurso nolleano a seguinte questão: como fazer literatura depois deles, ou, pelas palavras do narrador, como se livrar da "desconfiança esquisita, quem sabe aquele homem sabia mais do que eu, e agora me espiava, me controlava"<sup>79</sup>. Em outras palavras, como relacionar estes "mitos" à vida? Ana Cristina César já detectara esta mesma dificuldade em relação à poesia e perguntava-se em um poema sobre Drummond: "Ele já não disse tudo ?" A recusa dos modelos ou de uma tradição modelar realiza-se nos escritos pós-modernos através da "conciliação" destes, passando pela apropriação do pastiche, empregado aqui como o define Fredric Jameson<sup>80</sup>.

---

<sup>77</sup>Carvalho, Bernardo - "João Gilberto Noll explora a livre associação em Harmada" in *Folha de São Paulo*, 18 de julho de 1993.

<sup>78</sup>Noll, João Gilberto - *Harmada*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993, página 10.

<sup>79</sup>idem, ibidem, página 16.

<sup>80</sup>O autor define o pastiche nos seguintes termos: " o pastiche, como a paródia, é a imitação de um estilo peculiar e único, o uso de uma máscara estilística, a fala numa língua morta: mas é uma prática neutra dessa mímica, sem a motivação ulterior da paródia, sem o impulso satírico, sem o riso, sem aquele sentimento ainda latente de que existe algo normal, comparado ao qual aquilo que está sendo imitado é muito cômico. O pastiche é a paródia vazia, a paródia que perdeu seu senso de humor." in Jameson, Frederic - "O pós-modernismo e a sociedade de consumo" in Kaplan, E. Ann (org) *O Mal-estar no Pós-Modernismo. Teoria, práticas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993. Página 29

Portanto, na prática de reconciliar modelos, potencializa-se um fazer literário que opta por um esvaziamento da profundidade do sentido. O vazio que se instaura pela transformação de personagens de outros textos num único texto passa pelo crivo do narrador, narrador este que é uma das principais chaves da narrativa. Apesar de efetuar-se através do relato em primeira pessoa, o narrador em *Harmada* coloca em questionamento esta mesma noção, constituindo-se despersonalíssimo, trabalhando teatralmente várias identidades. A semelhança com *Hotel Atlântico* não parece ser mera repetição.

*Harmada*, como jogo de identidades de um narrador, percorre todo o trajeto de sua elaboração sobre o que seria então a literatura. O narrador é um ex-ator de teatro que conta sua peregrinação pelo país de Harmada, suas experiências como ator de teatro, viajante, mendigo, datilógrafo de um escritório de representação comercial, diretor teatral, são lembradas através da memória que mistura passado e presente, numa linguagem que mistura lembranças, sonhos e realidade. Os limites entre ficção e não-ficção estão em constante reelaboração, como se o narrador estivesse questionando uma das premissas básicas da arte e da estética literária, o conceito de representação. Ao escolher o teatro como forma representativa, o narrador coloca em dualidade o acontecer imediato do momento da cena teatral e sua permanência enquanto forma artística. Do transitório ao eterno. Entre o fugaz e o perene, arma-se uma outra história.

O modo de composição de *Harmada* relembra constantemente ao leitor que a narrativa que se lê possui um caráter e uma função basicamente ficcionais. Uma das mais acentuadas caracterizações sobre o que seria uma ficção pós-moderna insiste na capacidade desta ficção de criar e sustentar um mundo, através da função ficcionalizadora da narrativa. A multiplicidade de falsos começos narrativos (o "nascimento" do narrador, a ida à casa de Sandra, a ida a um bar e seu encontro com o rapaz manco, as caminhadas pela estrada, a entrada na correnteza do rio), assim como as diferentes variações e repetições de alguns temas narrativos (as caminhadas do narrador) são indícios do fazer literário que se constitui pelo seu próprio fazer e acontecer.

As possibilidades do escritor e da literatura são levadas à última conseqüência no papel do ator que vivencia suas próprias interpretações, criando uma obra que, ao parodiar-se continuamente, elabora-se pelo narrador e reordena-se pelo leitor. É o narrador quem nos conta sobre sua forma de narrar, onde seu olhar é sua condição de existência, observa-se de fora para dentro, assim como observa-se pelo avesso:

*"Eu saía esgotado destes relatos. Ao final, com certa precisão de gestos, eu pulava da escrivaninha, e logo ficava cercado pela minha audiência, queriam saber novos detalhes a respeito da história que eu acabara de narrar. Depois, entrava debaixo do chuveiro, a água fria me confortava, e então ia para a cama, eram as noites onde o sono caía com maior destreza, deitava e pimba: os meus olhos, ao contrário das noites maldormidas, se desfaziam com uma rapidez*

*louca da visão de fora, não sendo incomum, nessas ocasiões, que eles no seu lado avesso recapitulassem a narrativa da noite, ponto a ponto, como se esta narrativa fosse um fluido que saísse de mim, fininho, em direção a um mundo ainda desconhecido, onde todas as histórias seriam protegidas da maresia do esquecimento, qual um arquivo do tempo" (H- 47).*

O narrador possui constantemente o domínio da oralidade. No narrar da história que se conta ele sempre dirige-se a alguém. Mas diferentemente do narrador realista que sabia o que acontecia com ele próprio ou com as personagens do romance que se narrava, a este narrador não importa mais o que ele pode ou sabe. A ele importa somente a constatação de que a estória narrada é antes de mais nada uma ficção: só existe presente em sua própria ficcionalidade. No teatro vive-se cenas representadas. Como personagem da narrativa, o narrador age como uma personagem pós-moderna que freqüentemente demonstra-se perdida dentro do mundo que a cerca e confusa de como deveria agir em relação a ele.

Esta relação pode ser percebida pelas perguntas que o narrador impõe à sua narrativa, e que se espalham por todo o texto como as seguintes: Eu poderia dizer mais o quê ? , Mas que querem saber de fato?, Sabem ? A partir daí eu já falava despudoradamente com alguém...

Gostaria de efetuar uma leitura de *Harmada* buscando imagens que o próprio texto oferece. A narração em *Harmada* começa com um significativo emblema visual: é do nada onde se situa o narrador, que este

visualiza a pessoa-personagem de um menino que carrega uma bola. Uma bola de futebol perdida das mãos de um menino e indo chocar-se no ombro deste narrador enlameado e escondido na terra depois de um temporal, define uma das escolhas fundamentais na organização simbólica da narrativa, transcrita em um movimento circular do enredo.

A circularidade do movimento do enredo que se inicia com a bola de futebol se refletirá também em vários círculos espalhados pela narrativa. Uma primeira imagem que aparece é a imagem de um espelho d' água:

*"Ouvi o ruído de gotas que poderiam estar pingando em algum espelho d'água, às vezes o ruído era mais seco, espetado, parecendo o de uma gota se chocando com a superfície de um zinco, quem sabe de uma lata - fosse onde fosse tinha o timbre agudo, a duração certa, e poderia me acalmar"(H -7).*

O movimento circular e contínuo dos círculos d'água que se formam impõem duas condições para a sua existência: os limites de seu início são os mesmos que definem o seu final, do nada se formam e para o nada se encaminham. No início da narrativa encontramos um menino que se esvazia pelas trilhas de um matagal, no final é um outro menino que conduzirá o narrador para seu encontro com o fundador da cidade.

O espelho d'água que situa o narrador (e poderíamos talvez dizer o próprio leitor) dentro de limites ilimitados (o círculo fechado que só se desfaz pela amplitude), prepara-o para entrar num mundo turvo, difícil de

ser observado com clareza; é difícil detectar as fronteiras entre o início e o fim de cada círculo. Sempre em contraste os opostos, mas opostos que se complementam. Uma dualidade presente em toda a narrativa.

Esta dualidade é também constante na questão espacial da narrativa. O narrador-protagonista oscila constantemente entre a imobilidade e o movimento, desde a cena inicial, onde o desejo de ficar deitado na terra, de se "*enrodilhar em volta de um tronco... e adormecer*" é contraposto às andanças, às caminhadas. Durante toda a narrativa a tensão entre movimento e imobilidade permanecerá alternando fases onde o narrador estará ora em repouso, ora em constante agitação.

Espacialmente, estes movimentos também indicam as fases da vida do personagem-narrador. Como se sobrepondo uns aos outros; os espaços percorridos pelo narrador oscilam inicialmente entre o campo e a cidade. Alternando momentos de errância com momentos de fixação, a opção final do narrador será criar raízes, fixar-se depois de tantas convulsões. O caráter fugaz das andanças por vários lugares cede lugar a perenidade do enraizar-se. Narrativa que metaforiza as outras narrativas anteriores propondo novos caminhos a serem percorridos ?

A identidade do protagonista-narrador também persegue na narrativa os círculos ilimitados do espelho d'água. As diferentes identidades assumidas pelo narrador em sua trajetória pela vida (ator de teatro, viajante, mendigo, datilógrafo de um escritório de representação comercial, diretor

teatral) são reflexos de uma constante indeterminação e fragmentação deste ser inominado.

Mas se identidade e espaço se ligam na narrativa através das mesmas imagens, o tempo é o terceiro elemento marcado pela dualidade de situações que, associado aos outros dois, reflete a indeterminação social e psicológica do protagonista. As estranhas caminhadas e as diferentes personas assumidas pelo narrador, além de refletirem o desenraizamento do protagonista, revelam no ziguezague do tempo o esforço da memória para relembrar a totalidade de experiências perdidas, desarmadas pelo próprio tempo. O leitor será convidado a armar um sentido para a história, pois a temporalidade é falha, pula-se de um momento para outro (passado e presente), de uma cena para outra (vida do narrador ou cenas teatrais de que ele participou), em cortes abruptos, sem continuidade lógica através de frenéticas associações na linguagem.

Para terminar esta leitura, gostaria de retomar novamente a imagem do espelho d'água para concluir. Para se realizar nas águas de um lago, o espelho d'água necessita posicionar-se contra a corrente deste lago. João Gilberto Noll quer se permitir uma experiência contra a corrente da História. O sentido do fazer literário oferece uma visão particular da relação indivíduo-sociedade e uma nova forma de pensar a História: não mais fundamentada na distinção entre fato e ficção, real e imaginário, mas uma História que se faz também presente na ficcionalidade dos escritores. A literatura, como identidade e instrumento necessário de conhecimento na era

tecnológica pós-industrial. Uma outra viagem. Para além de Porto Alegre, Florianópolis ou Harmada.

O final do romance retoma seu início, quando determina esta procura de alguém que não existe, como a procura de uma infância perdida. É a peregrinação mítica já presente em *Grande Sertão: Veredas*, em *Pedro Páramo*, interlocutores do texto de Noll<sup>81</sup>. A viagem do narrador em *Harmada*, todas as suas peregrinações neste país imaginário e real, perene e fugaz, pode ser lida como uma busca da identidade, e aí lembramos as outras narrativas de Noll abarcadas neste ensaio.

Mas *Harmada* revela no simbolismo do último personagem um outro tema. Não mais um viajante em trânsito, mas um viajante que regressa. Regressa e é recebido por Pedro Harmada. Pedro, o fundador, a pedra, o pai, a origem, o guardião da última porta que se abre como prêmio para toda uma busca constante, busca também sobre o fazer literatura nos anos 90. O narrador pode nos ajudar a concluir, pois é ele mesmo quem nos diz, olhando para o menino que o acompanha, "*aguardando receber alguma indicação para que eu pudesse inventar o que dizer*"<sup>82</sup>.

---

<sup>81</sup>É de Flora Süssekind e sua leitura do romance *Harmada* a aproximação entre esses dois textos, como inserção num contexto geral latino-americano.

<sup>82</sup>idem, *ibidem*, página 126.

## CONCLUSÃO

*Sabemos agora que o texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura.*

Roland Barthes

## 5. CONCLUSÃO

Com uma produção bastante atual, uma das vias de acesso à leitura da obra de João Gilberto Noll pode ser formulada através de indagações referentes aos dois lados que a configurariam: o fugaz e o perene. Assim, ler a ficção de Noll é, em primeiro lugar, perguntar-se sobre a literatura brasileira de "hoje". A leitura implica pensar um lugar específico que esta obra possa exercer, delimitando marcos e espaços de representação. O primeiro passo configurar-se-ia principalmente através da categoria do registro crítico, de inscrição do autor numa produção literária contemporânea.

Em outras palavras cabe aqui a indagação sobre um possível lugar em que se inscreve a "obra" do escritor. Escrevendo sobre os dez anos de morte da escritora Clarice Lispector, em um artigo denominado "Agora uma estrela", Noll reverencia a escritora pelo seu tratamento de inovação frente à língua e à linguagem literária. Neste artigo publicado na revista *Leia Livros* em dezembro de 1987, Noll afirma:

*"Foi com Clarice que eu decidi ser escritor. Se era possível (e agora eu sabia absolutamente necessário para mim) escrever dentro do horizonte da aventura, se era possível transcrever a primeira palavra sem saber de antemão aonde chegar, se era possível possuir e celebrar o único corpo material do escritor, a língua, e com ela*

*surpreender e descobrir o que não se sabe nem o quê - ah, então eu também queria".*

No mesmo artigo, outro escritor é lembrado por seu experimentalismo ousado e pelas "vastidões nativas do épico": Guimarães Rosa<sup>83</sup>. Frente às duas correntes, perpassa pelas entrelinhas do ensaio de Noll o reverenciar uma prática do escritor: a sua experiência enquanto artista se faz através do verbal, da palavra que denuncia ao mesmo tempo em que exalta. Resumindo: do jogo de palavras.

Entretanto, as palavras representam também o jogo com cultura e nação. Torna-se quase desnecessário lembrar que ambos os escritores mencionados acima transcendem a visão nacional, instaurando uma outra, transnacional onde a universalidade instaura-se pela originalidade de seus meios expressivos. Neste momento é bastante fecundo lembrar a contribuição de Antonio Cândido e sua concepção da "interdependência" da cultura latino-americana<sup>84</sup>. Ao analisar a relação entre a obra de um escritor de um país latino-americano com as manifestações artísticas e literárias dos países que normalmente estabelecem os "modelos literários", o crítico define o fenômeno de interdependência cultural. Através dele é que o escritor latino-americano se posiciona, insere sua obra e sua reflexão para a formação de uma literatura com um caráter nacional:

---

<sup>83</sup>Escrevendo sobre Clarice Lispector, Noll nos diz : "Tudo ali, com as compras diárias de uma mulher no colo, dentro do bonde, do apartamento, ela que não teve as vastidões nativas do épico - como eram os grandes sertões de um certo João." *Leia livros*, dezembro de 1987.

<sup>84</sup>Candido, Antônio - "Literatura e Subdesenvolvimento" in *A educação pela noite e outros ensaios*, São Paulo: Editora Ática, 1989, página 155.

*"Não há imitação nem reprodução mecânica. Há participação dos recursos que se tornaram bem comum através do estado de dependência, contribuindo para fazer deste uma interdependência"* <sup>85</sup>

No quadro geral da ficção brasileira, já se tornou uma verdade constante afirmar as renovações e inovações técnica e temática da prosa de Clarice Lispector e Guimarães Rosa depois da grande guinada do modernismo dos Andrades. A estética do movimento modernista, com a intenção e a necessidade de sustentar sua força inovadora, opta pela negação total de um diálogo ameno com a tradição, afirmando o novo através da destruição do passado. A tradição literária brasileira é atacada pela ironia dos modernistas, que se reafirma basicamente através da paródia irônica.

Para Clarice Lispector e Guimarães Rosa, depois das conquistas do modernismo, a preocupação estética pode ser explorada sem o confronto com a tradição. Os caminhos já abertos permitem o pensar a linguagem e a estética superando fronteiras dos limites instaurados. Com o trabalho inovador dos modernistas e a invenção estética proposta pelos escritores da década de 50, a produção literária dos anos 60 e 70 poderia ser vista através de um distanciamento das correntes anteriores. A distância ocorre principalmente pelas condições históricas e políticas. Muito da literatura pós-64 implica a reflexão pelo artista da história política do país, uma consciência histórica determinada por um fator circunstancial. Parodiando

---

<sup>85</sup>Idem, páginas 348.

Antonio Cândido, o timbre predominante dos anos 60 e 70 refletem os anos de amargura política, surgindo do que se poderia chamar de "geração da repressão" <sup>86</sup>. A identidade destes anos é bem delimitada por cortes com referentes históricos: a decretação do AI5 em 1968 e sua extinção em 1979. Uma identidade indelevelmente marcada pelas conseqüências da militarização do Estado e refletida numa consciência histórica do fazer literário do escritor.

Falar então de consciência histórica do escritor remete de uma certa maneira a pensar o contexto da realidade brasileira da época. Flora Süssekind segue esta trilha em *Literatura e Vida Literária*, analisando e discutindo a prosa de ficção e a poesia brasileira pós-64<sup>87</sup>. Sua análise recai basicamente sobre os textos produzidos na corrente da história da época, textos que refletiam o processo autoritário decorrente da ditadura (imposta pelo regime militar). Como retrato de época, pode-se dizer que a literatura que se produz nestes anos oscila basicamente entre a "literatura do eu" - vale dizer a produção de diários confessionais, das memórias e dos depoimentos pessoais - e o naturalismo evidente dos romances-reportagem.

Silviano Santiago <sup>88</sup> acrescenta outros dados para se repensar a mesma situação. O que de melhor a produção literária pós-64 fez foi

---

<sup>86</sup>Candido, Antônio - "A nova narrativa" in obra citada, página 209.

<sup>87</sup>Süssekind, Flora - *Literatura e Vida Literária: polêmicas, diários & retratos*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

<sup>88</sup>Santiago, Silviano - *Nas malhas da letra*, São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

"colocar corretamente a questão do poder" <sup>89</sup>, através da temática constante da violência do poder. As respostas foram dadas pela desconstrução do conceito de alegria, visando com isso uma retirada da produção artística da pura negatividade, conseguindo com isso libertá-la do espírito de ressentimento. A uniformidade temática da produção literária da década de 60 é contraposta à variedade das décadas posteriores.

Dos caminhos abertos (e percorridos) por Clarice Lispector e Guimarães Rosa, passando pelos textos produzidos nas décadas posteriores, conforme descritos por Flora Süssekind e Silviano Santiago, tem-se, pois, as delimitações do entrelugar que a produção estética nolleana preenche.

Perambular, pois, pelos textos de um escritor como João Gilberto Noll, escritor que já ocupa um espaço na história da literatura brasileira, permite a reflexão de que leitores e leituras são instâncias fundamentais na formação de um cânone, podendo ir além da inclusão e da exclusão, mas produzindo diferenças<sup>90</sup>. Para mim foi um exercício instigante pelos vários sentidos que a palavra instigar comporta: além do incitar, também o estimular, o procurar persuadir, o aconselhar.

Além disto, ao refletir os (e com os) textos nolleanos foi possível pensar sobre como a obra deste escritor pode oferecer subsídios para a

---

<sup>89</sup>Idem, página 22. Silviano Santiago escreve em seu artigo: "Poder e alegria. A literatura brasileira pós - 64 - Reflexões": "A alegre afirmação do indivíduo numa sociedade, no entanto, autoritária e repressora talvez tenha sido a idéia principal na boa literatura pós-64."

<sup>90</sup>Ramos, Tânia Regina de Oliveira - "Do boom ao b(l)oom: momentos críticos". Trabalho que será apresentado na V ABRALIC, UFRJ, 01, 02 e 03 de agosto de 1996.

discussão de um “pós-modernismo” literário brasileiro. Pensamos basicamente na superexposição que seus textos trabalham no sentido de estabelecer relações constituintes da arte literária em seus contextos. Pensamos em suas narrativas de caráter indiscutivelmente metaficcionalis (mas de um caráter ontológico) preocupadas com a natureza, o papel e a posição do escritor enquanto produtor situado temporal e historicamente em relação ao nosso mundo e ao nosso tempo.

Concluo dizendo ainda que a viagem, enquanto eixo temático da obra estudada, levou-me principalmente ao entendimento do acaso como fator inerente ao ato de viver. João Gilberto Noll expressou, à maneira nietzscheana, a queda do conceito do fim<sup>91</sup>. Essa forma de interpretar o mundo dá à literatura contemporânea um novo estatuto: a sua incapacidade de elaborar imagens sólidas do mundo e oferecer um significado sobre o mesmo. A única realidade que Noll passou através de suas perambulações é a irreabilidade das coisas ou a realidade do simulacro. Escrita. Concluo isto, mesmo sabendo que cabe a outros leitores ler João Gilberto Noll como imagens da cultura em trânsito e em crise, ou como possibilidade de construção de um nacional mais dissimulado e menos heróico. Mas esta leitura, anunciada em *Harmada*, ficaria para outras perambulações.

---

<sup>91</sup>Pensamos aqui especialmente em *Assim Falava Zaratustra*.

## 6. BIBLIOGRAFIA

### Do Autor

NOLL, João Gilberto - *O Cego e a Dançarina*, São Paulo, L&PM Editores Ltda, 1986.

\_\_\_\_\_ - *A Fúria do Corpo*, Rio de Janeiro, Rocco, 1989.

\_\_\_\_\_ - *Bandoleiros*, Rio de Janeiro, Rocco, 1989.

\_\_\_\_\_ - *Rastros do verão*, São Paulo, L&PM Editores Ltda, 1986.

\_\_\_\_\_ - *Hotel Atlântico*, Rio de Janeiro, Rocco, 1989.

\_\_\_\_\_ - *O Quietos Animal da Esquina*, Rio de Janeiro, Rocco, 1991.

\_\_\_\_\_ - *Harmada*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

### Sobre o autor

#### Reportagens em jornais:

ABREU, Caio Fernando - "Paixão da escrita" in *Veja*, São Paulo, 16 de dezembro de 1981, página 100.

\_\_\_\_\_ - "Entre paredes de vidro" in *Isto É*, São Paulo, 03 de julho de 1985, página 79.

BAIRÃO, Reynaldo - "Fantasmas deste mundo" in *O Globo*, Rio de Janeiro, 2 de abril de 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" in *Isto É / Senhor*, São Paulo, 19 de abril de 1989, páginas 94 e 96.

CANÇADO, José Maria - "Bandoleiros da solidão" in *Isto É*, São Paulo, 20 de agosto de 1986, página 96.

CASTELLO, José - "Os anos 80 deram romance?" in *Idéias, Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 de fevereiro de 1988, página 6.

\_\_\_\_\_ - "Noll golpeia os leitores com seu olhar" in *Idéias do Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1º de abril de 1989, número 131.

CONTI, Mauro Sérgio - "Voz enfurecida" in *Veja*, São Paulo, 17 de julho de 1985, página 106.

COUTINHO, Edilberto - "Caminhos de lirismo e violência" in *Livros, O Globo*, Rio de Janeiro, 14 de setembro de 1989.

DALTO, Renato Lemos - "Escrever, aventura de Noll" in *Cultura e Lazer, Gazeta Mercantil*, Porto Alegre, 15 de agosto de 1986, página 7.

D'AMBRÓSIO, Oscar - "Noll: estilo cinematográfico" in *Jornal da Tarde*, São Paulo, 30 de agosto de 1986.

DALCASTAGNÈ, Regina - "Noll aborda insuficiências humanas" in *Variedades do Diário Catarinense*, Florianópolis, 3 de junho de 1989, 1º página.

FAILLACE, Tânia - "Uma novela existencial" in *Correio do Povo*, Porto Alegre, 5 de novembro de 1986, página 27.

GAMA, Rinaldo - "Tão rápido quanto os últimos duelos" in *Ilustrada, Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 de julho de 1985.

\_\_\_\_\_ - "Manias literárias", *Veja*, São Paulo, 8 de setembro de 1993, páginas 103 e 104.

\_\_\_\_\_ - "Com voz própria", *Veja*, São Paulo, 28 de julho de 1993, página 92.

HELENA, Lúcia - "Fantasmas incômodos" in *Revista Fatos*, 1º de julho de 1985, página 56.

KAPLAN, Sheila - "*Bandoleiros*, entre Boston e Porto Alegre", in *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 de junho de 1985.

MAINARDI, Diogo - "Palavras ao vento" in *Veja*, São Paulo, 29 de julho de 1992, páginas 102 e 103.

MARTINS, Wilson - "Amadorismo (I)" in *Jornal da Tarde*, São Paulo, 17 de junho de 1989, .

RAMOS, Tânia Regina de Oliveira - "Caminhante que escreve tanta coisa, urgentemente." in *O Estado*, Florianópolis, 2 de junho de 1989, página 13.

ORSINI, Elizabeth - "A chama acesa" in *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 29 de abril de 1989, página 10.

RIBEIRO, Léo Gilson - "João Gilberto Noll: um clarão de lucidez em anos de treva" in *Jornal da Tarde*, São Paulo, 16 de agosto de 1980.

\_\_\_\_\_ - "Um caso de inaptidão literária" in Caderno de Sábado do *Jornal da Tarde*, São Paulo, 7 de julho de 1990, página 4.

REALES, Liliane - "Fatal esquecimento da utopia" in *O Estado*, Florianópolis, 16 de abril de 1989, 1º página.

\_\_\_\_\_ - "A última morte no *Hotel Atlântico*" in *O Estado*, Florianópolis, 2 de junho de 1989, página 13.

SANTIAGO, Silviano - "A gargalhada imprevista da morte" in Caderno de Sábado do *Jornal da Tarde*, São Paulo, 8 de abril de 1989, página 8.

SILVA, José Antônio - "Como dois bandoleiros" in *Leia*, nº 95, setembro de 1986, página 23.

SÜSSEKIND, Flora - "Mais virão, verás: o mundo como paródia e representação: os novos narradores" in *Leia*, nº 95, setembro de 1986, página 25.

\_\_\_\_\_ - "Trilhas da prosa" in *Veja*, 29 de março de 1989.

---

- "Ficção em trânsito sem tiradas *on the road*" in Letras, *Folha de São Paulo*, 01 de abril de 1989.

### Entrevistas:

"A busca do romance sinfônico", entrevista concedida para Moacyr Scliar para *Leia*, nº100, fevereiro de 1987.

"Sonhar é preciso", entrevista para Geneton Moraes Neto no *Idéias do Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 de julho de 1988.

"Na fúria do corpo da linguagem", entrevista para Francisco Severino no *Jornal de Brasília*, 31 de março de 1989.

"Um dedinho de prosa para Noll e Sant'Anna", entrevista para Lúcio Agra no Caderno 2 do *O Estado de São Paulo*, 1 de abril de 1989.

"As ilusões perdidas de Noll", entrevista para Isabel Cristina Mauad em *O Globo*, Domingo, 10 de novembro de 1991.

"Meu tema é o homem avulso, diz Noll", entrevista para José Geraldo Couto, em Letras da *Folha de São Paulo*, 16 de novembro de 1991.

"João G. Noll explora a livre associação em 'Harmada'", entrevista para Bernardo Carvalho no *Mais da Folha de São Paulo*, 18 de julho de 1993.

"Reencontro com a cidade silenciosa" entrevista concedida para Paulo Reis, em *Jornal do Brasil*, 9 de julho de 1994.

### Artigos em revistas e livros:

BRANDÃO, Ruth Silviano - "Os impasses da representação" in *Literatura e Psicanálise*, Porto Alegre: Ed. Universidade / UFRGS, 1996, páginas 56 a 62.

---

- "Palavras em pássaros" in *Literatura e Psicanálise*, Porto Alegre: Ed. Universidade / UFRGS, 1996, páginas 63 a 66.

FRANCONI, Rodolfo A. - "Quem dá o tom no mercado do livro hoje no Brasil ?" in *Revista de Critica Literária Latinoamericana*, Ano XX, nº 40, 2º semestre de 1994; páginas 171 a 179.

MORICONI, Ítalo - "Tentando captar o homem-ilha" in *Matraga*, vol. 1, nº213, 1987, Rio de Janeiro: UFRJ, IFL, páginas .

NAVARRO, Márcia Hoppe - "A poética exaltação dos sentidos" in *Autores Gaúchos*, vol. 23, Porto Alegre: IEL, 1989, páginas 15 à 18.

SANTIAGO, Silviano - "O Evangelho segundo João" in *Nas Malhas da Letra*, São Paulo: Companhia das Letras, 1989, páginas 62 a 67.

SÜSSEKIND, Flora - "Ficção 80: dobradiças e vitrines". *Revista do Brasil*, ano 2, nº05, 1986, Gov. Est. Rio de Janeiro/Secret. Ciências e Cultura/ Pref. Mun./ Rioarte.

\_\_\_\_\_ - "Cenas de Fundação" in Frabis, Annateresa (org) - *Modernidade e Modernismo no Brasil*, São Paulo: Mercado das Letras, 1994, páginas 67 a 87.

VILLAÇA, Nízia - "O camelo, o dromedário e ... o caracol" in *ECO*-Publicação da Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, EC-UERJ, n 1, volume 1, 1992, Rio de Janeiro: Imago Editora, 1992.

ZILBERMAN, Regina - "Brasil: cultura e literatura nos anos 80" in *Organom 17*, Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, volume 1, nº1, 1991.

### **Dissertações de Mestrado**

MAGALHÃES, Maria Flávia Armani Bueno - *João Gilberto Noll: um escritor em trânsito*. 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 do Prof. Dr. Francisco Foot Hardman, Campinas, 1993.

PERKOSKI, Norberto - *A transgressão erótica na obra de João Gilberto Noll*. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da UFRGS. Orientação da Profa. Dra. Márcia Hoppe Navarro, Porto Alegre, 1991.

VASCONCELOS, Maurício Salles - *João Gilberto Show, O conto e o espetáculo em O Cego e a Dançarina*. Dissertação de Mestrado em Teoria Literária apresentada na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Orientação da Profa. Dra. Helena Parente Cunha, Rio de Janeiro, 1985.

## Geral

ANN KAPLAN, E (org) - *O mal-estar no Pós-Modernismo. Teorias, Práticas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

BARTHES, Roland - *Rumor da língua*, São Paulo: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_ - "Introdução à análise estrutural da narrativa" in *Análise Estrutural da Narrativa*, Petrópolis: Editora Vozes Limitada, 1971, páginas 18 a 58.

BAUDELAIRE, Charles - *A modernidade de Baudelaire*, apresentação de Teixeira Coelho; tradução de Sueli Cassal, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BENJAMIN, Walter - *Magia e Técnica, arte e política Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, volume 1, São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, páginas 197 a 221.

BLANCHOT, Maurice - *O espaço literário*, Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CANDIDO, Antonio - *A educação pela noite e outros ensaios*, 2º edição, São Paulo: Editora Ática, 1989.

CASTRO, Manuel Antônio de - "Geração Discursiva: o pós-modernismo" in *Tempo Brasileiro*, nº 69, 1982, páginas 52 a 60.

CONNOR, Steven - *Cultura pós-moderna. Introdução às teorias do contemporâneo*, São Paulo: Loyola, 1993.

GENETTE, Gérard - *Discurso da narrativa*, Lisboa: Coleção Vega Universidade, s/d.

HABERMAS, Juergen - "Arquitetura Moderna e Pós-Moderna" in *Novos Estudos Cebrap*, nº 18, setembro de 1987, páginas 115 a 124.

HASSAN, Ihab - "El pluralismo en una perspectiva postmoderna" in *Criterios*, nº 29, Cuba, 1991, páginas 267 a 288.

HARVEY, David - *A condição pós-moderna - Uma pesquisa sobre as origens da Mudança cultural*, São Paulo: Edições Loyola, 1993.

HUYSSSEN, Andreas - "A busca da tradição: vanguarda e pós-modernismo nos anos 70." in *Arte em Revista*, ano 5, número 7, agosto de 1983.

HUTCHEON, Linda - *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*, Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org) - *Pós-modernismo e política*, Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

JOSEF, Bella - *Romance Hispano-Americano*, São Paulo: Editora Ática, 1986.

LASCH, Cristopher - *O mínimo eu. Sobrevivência psíquica em tempos difíceis*, 4ª edição, São Paulo: Editora Brasiliense.

LIPOVETSKY, Gilles - "Modernisme et post-modernisme" in *L'ère du vide (Essais sur l'individualisme contemporain)*, Paris : Gallimard, 1983, páginas 89 a 150.

LYOTARD, Jean-François - *O pós-moderno*, Tradução de Ricardo Correia Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio: 1986.

---

- "Reponse à la question: qu'est-ce que le post-moderne?" in *Le post-moderne explique aux enfants*, Paris: Gallimard, 1986, páginas 13 a 33.

---

- "Reécrire la modernité" in *L'inhumain*, Paris: Galilée, 1988, páginas 33 a 45.

MORICONI, Ítalo - *A Provocação Pós-Moderna. Razão Histórica e Política da Teoria Hoje*, Rio de Janeiro: Diadorim Editora Ltda, 1994.

NIETZSCHE, Friedrich - *Assim Falava Zaratustra*, Rio de Janeiro: Ediouro.

NOVAES, Adauto (org) - *O Olhar*, São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

RICHTER, Marcos Gustavo - "Sujeito e pós-modernidade" in *Letras/* Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras. n ° 1 (Jan. 1991).

RULFO, Juan - *Pedro Páramo e o Planalto em Chamas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

SÁBATO, Ernesto - *El Tunel*, Madrid: Catedra, 1983.

\_\_\_\_\_ - *O Escritor e seus Fantasmas*, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

SANTIAGO, Silviano - "O entre lugar do discurso latino-americano" in *Uma literatura nos trópicos*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1978, páginas 11 a 28.

\_\_\_\_\_ - *Vale quanto pesa*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

\_\_\_\_\_ - *Nas malhas da letra*, São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SÜSSEKIND, Flora - *Literatura e Vida Literária: polêmicas, diários & retratos*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

\_\_\_\_\_ - *Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*, Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

SONTAG, Susan - *A vontade radical*, São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TODOROV, Tzvetan - *As estruturas narrativas*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

ZILBERMAN, Regina(org) - *Os preferidos do público. Os gêneros da literatura de massa*. Vozes: Petrópolis, 1987.

**ANEXOS****NOTÍCIAS SOBRE JOÃO GILBERTO NOLL**

*“Eu sempre sonho que uma coisa gera,  
nunca nada está morto.*

*O que não parece vivo, aduba.*

*O que parece estático, espera.”*

*Adélia Prado, Leitura*

*In O Cego e a Dançarina*

# JOÃO GILBERTO NOLL

Autores  
GAÚCHOS

23



Instituto  
Estadual  
do Livro

## Autores publicados:

1. Cyro Martins
2. Heitor Saldanha
3. Ivo Bender
4. Luis Fernando Verissimo
5. Lya Luft
6. Mario Quintana
7. Sérgio Caparelli
8. Carlos Nejar
9. Moacyr Scliar
10. Armindo Trevisan
11. Sérgio Faraco
12. Carlos Carvalho
13. Guilhermino Cesar
14. Lara de Lemos
15. Josué Guimarães
16. Luiz de Miranda
17. Tania Jamardo Faillace
18. Luiz Antônio de Assis Brasil
19. Caio Fernando Abreu
20. Aldyr Garcia Schlee
21. Antônio Carlos Resende
22. Walmir Ayala

© 1989 Instituto Estadual do Livro

João Gilberto Noll. Porto Alegre, IEL,  
1989.  
24p. ilust. (Autores Gaúchos, v.23)

CDU 012(Noll)  
929(Noll)  
869.0(816.5)(Noll)1.06

---

Catálogo elaborado pela Biblioteca  
Pública do Estado em 19.12.1988

ISBN 85-7063-032-8

# A LITERATURA É UM TERRENO DE LIBERDADE



“Sinto uma certa insuficiência com o real, por isso escrevo”, diz João Gilberto Noll nessa entrevista a Regina Zilberman, Carlos Urbim e Tabajara Ruas.

Contemplativo, carente de coisas que não sabe definir, imagético, cidadão em trânsito como suas personagens, vê no sopro poético de todas as coisas a oportunidade de recapturar a utopia.

# É PRECISO ALGUMA ESTRADA PARA DESCOBRIR QUE HÁ OUTRAS PESSOAS NESSA VIAGEM.

**Tabajara** — João, me parece que, dos escritores da nossa geração, tu é que tens o projeto literário mais coerente. Tuas obras têm unidade. Tenho a impressão que queres deixar um depoimento da tua época, além de aprofundar as inquietações de todos nós. O que queres mostrar com a tua obra, o que pretendes deixar? Poderias também falar um pouco das raízes, do teu modo de ver a beleza, por que tu escreves os livros desse jeito. O que te influenciou, quais são os teus mestres da estética?

**Noll** — Acho que uma questão está ligada à outra. Quer dizer, qual é a minha quando escrevo? O que estou querendo abordar de uma maneira inconsciente ou não? Claro que é de uma maneira inconsciente e gosto de acentuar isso. Acho que escrevo porque, desde muito cedo, sinto uma certa insuficiência com o real, uma carência profunda de coisas que não sei definir. É a sensação de que o destino humano está muito aquém do que deveria ser, uma coisa pungente. Não sei de onde vem essa capacidade do ser humano de sonhar coisas que estão além do que ele consegue, mas isso é uma força muito poderosa. Então, acho que escrevo um pouco por isso. Para mim, literatura é fundamentalmente transfiguração. Chega o que você vive no dia-a-dia, alguém 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, pa-

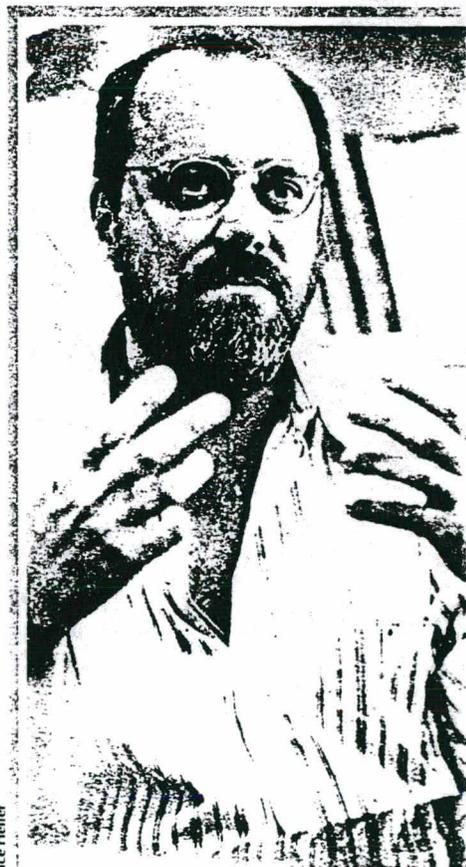
ra onde vai? Nesse sentido, sou fundamentalmente um materialista à procura da transcendência. Acho que o romance existe porque existe um conflito material, concreto, entre as pessoas, entre as almas.

**Regina** — Não sei se era nessa linha que o Tabajara estava te perguntando, mas acho que os teus livros têm a característica comum de personagens em trânsito, personagens desenraizadas. Parece que isso tem a ver com a literatura de Henry Miller, Jack Kerouac. É um autor que, na década de 60, liamos muito. Tu achas que esses foram teus precursores, para usar o sentido que Borges dá a essa expressão?

**Noll** — Henry Miller, sem sombra de dúvida. Kerouac fui descobrir mais tarde, nos anos 89. A desfaçatez lingüística de Henry Miller foi uma das coisas que me apaixonou, embora hoje até ache um pouco agressivo. Clarice Lispector, de longe no Brasil, foi quem mais me fez a cabeça, principalmente o romance *A Paixão segundo G.H.*, que é um pouco Antonioni no impasse da ação. É quase como não saber prosseguir. Assunto muito esse procedimento pessoal. É o que sinto quando estou escrevendo. Essa obrigatorialidade com a história, o relato, a narrativa, é uma canga. Aí eu tenho vontade de ser poeta.

**Regina** — Se comparo *A Fúria do Corpo* com Henry Miller, vejo que ele é mais agressivo, enquanto teu texto é mais lírico, quase um devaneio. Isso é uma coisa dos anos 60. No entanto, foste revelação literária em 80 com *O Cego* e *a Dançarina*. Foi um longo período de incubação ou são coisas antigas que foram publicadas só nos anos 80?

**Noll** — O livro de contos, comecei a escrever em 78. Teve esse lado Henry Miller, mas teve também Camus, o desespero com a insatisfação, o homem revoltado com a própria condição. E existe o cinema, o cinema italiano e, principalmente, Antonioni que fez muito a cabeça da minha geração nos anos 60. Acho que tudo isso vem emergindo. Sinto necessidade de uma respiração menos ofegante do que aquela de *A Fúria do Corpo*. Acho mesmo



Dulce Heller

que é uma necessidade quase orgânica. Naquela época, eu era muito jovem e por isso aquele estilo barroco, páginas sem ponto. Agora estou retendo mais essa voragem; é uma linguagem mais transparente, sem luxo. Antonioni tem essa premência de algo que não acontece. Ele trata lindamente disso com as suas personagens femininas.

**Tabajara** — De alguma maneira, tuas personagens estão sempre querendo encontrar alguma coisa. Elas buscam uma salvação? Mas o que é a salvação?

**Noll** — Aí entramos no terreno da utopia, do horizonte utópico. Sem ele não dá para pensar em salvação. O horizonte utópico implica uma transcendência, além do que ele foi até então. A própria sede disso é um movimento revolucionário, de transformação. Um dos problemas básicos do nosso século é o esmaecimento desse horizonte utópico. As pessoas crêem que se possa fazer alguma coisa para transformar essa miséria toda a nossa volta. Às vezes, tenho tanta fome disso que



tenho até medo de virar religioso. A minha geração não permite a relação religiosa das coisas. De repente, se não der para ver nenhum vislumbre de mudança do que está aí — a gente merecia mais — vamos começar a acreditar em Deus, pedir de joelhos que Ele se revele porque o silêncio cósmico é terrível. É só silêncio, ninguém responde às nossas questões básicas.

**Tabajara** — Uma das marcas da salvação não seria o amor? Gosto muito de uma frase de Charles Chaplin que diz que o amor é uma coisa tão discutível como qualquer outra. Achas que isso é verdade?

**Noll** — Acho que é verdade porque tem aquele mistério da destruição. Freud já falou nisso. O homem tem essa pulsão para ser infeliz. Acho que os laços amorosos, o amor, e não só o amor no sentido da pessoa que você elege, mas também a amizade, são coisas bastante consoladoras como referências de outro parâmetro humano para te agasalhar, para te afagar.

**Urbim** — Já foi mencionado aqui que, pelo menos em alguns dos teus livros, afloram as personagens em trânsito, desenraizadas. Tu próprio te consideras em trânsito, desenraizado? E uma outra questão, embutida aí: no ano passado, numa reunião de escritores em Garibaldi, percebi entre eles uma consciência muito clara de que existe uma geração de escritores gaúchos. Te agrada participar dessa idéia de geração ou, como tuas personagens, estás procurando outra coisa?

**Noll** — Estou preocupado, sim, com esse assunto de geração. Por todas as coisas que estou dizendo aqui, é evidente que essa é mais uma referência que pode me dar algum alívio. Quer dizer, o fato de começar a identificar — porque leva um tempo para a gente identificar isso — os valores da minha geração é extremamente agitador, é uma coisa nova. Acho que ninguém tem essa consciência quando é muito jovem. É preciso alguma estrada para descobrir que há outras pessoas nessa viagem. Pessoas que estão conseguindo se exercer humanamente. Isso é extremamente alentador e muito importante para mim. Já a questão do gaúcho é um tanto complexa.

Meus livros têm se passado por aqui numa tentativa de encontrar alguma coisa. Acho que estou num processo de reconciliação. A minha relação de amor e ódio é muito forte, difícil. Isso tem a ver com o fato de talvez identificar Porto Alegre com a infância. Simone de Beauvoir dizia que toda a infância é muito dramática. Preferia estar longe dessas raízes primeiras que, às vezes, são feridas muito expostas. É preciso voltar a olhar, estar em paz. Há uma certa compulsão para fugir daqui. É uma coisa muito pessoal, uma relação que só eu sei.

**Tabajara** — Realmente corremos o perigo de nos transformarmos em mais uma geração que perdeu os parâmetros da juventude, das coisas que buscava. Talvez por isso a nossa perplexidade. Para mim não vai ser surpresa se surgir um surto de religiosidade. Um dia numa conversa, Mário Maestri disse que a alma é uma invenção do materialismo. João, como tu vê a nossa geração, todo mundo cinquentão nesse final de século, e a revolução cada vez mais utópica? Onde vai terminar essa busca? Em Deus, na arte?

**Noll** — Não sei. É difícil prever isso. Depende muito também dos destinos do País. Às vezes, tenho um sentimento de humilhação profunda de viver num país como o Brasil, visto como a oitava economia do mundo e não ter resolvido coisas humanas tão básicas. Então fica parecendo que essa tarefa não é mais para a gente. Acho que se viveu muita frustração nesses últimos anos.

**Tabajara** — *Bandoleiros* é teu terceiro livro e segundo romance. O que ele tem de curioso — além de tratar com pessoas que vivem em trânsito, de uma maneira marginalizada — é que acontece em Boston e Viamão. Poderias falar um pouco sobre essa contradição com a cultura americana todo-poderosa?

**Noll** — É poderosa mesmo, sobretudo através do nosso cinema de cada domingo na infância. Fui aos Estados Unidos para participar de um programa com escritores. Fiquei seis meses lá. Fui atrás de *décor* cinematográfico. Evidentemente foi uma decepção. Aquela assepsia hollywoodiana não existe. Acho mesmo que *Bandoleiros* foi muito ti-



Dante de Almeida

rado a partir desse sentimento. Boston foi a cidade que mais me agradou, misto assim de Inglaterra, *yellow cap*, passando ao mesmo tempo essa coisa de Europa e mundo novo. Aquilo me cativou profundamente. O livro é um duelo, com toda aquela mitologia do *western*. Eu tento expor essa questão do embate de culturas, pegando as coisas mais periféricas porque, de repente, isso vira também a questão de confronto masculino, quase animal, de caçadores primatas, selvagem.

## MEU DESEJO MAIS PULSANTE ERA SER ARTISTA.

*Regina* — Vou voltar um pouco para os anos 70. Se não me engano, teus primeiros contos foram de 1970 — *Roda de Fogo*. Depois praticamente ficaste dez anos publicando pequenas coisas. Eu queria saber o que aconteceu nesse período. Por que não estouraste antes?

*Noll* — Custei muito a enfrentar a literatura como projeto. Sabia que meu negócio era ser artista. Havia deixado a música lá na adolescência porque achava realmente um saco aquela disciplina do aprendi-

zado musical, de ficar horas no piano enquanto os moleques brincavam na rua. Então, lá pelos treze anos, me rebelei. Mas desde aquela época gostava do espetáculo como transcendência, aquela coisa um pouco religiosa que foge da mesquizez do dia-a-dia.

*Tabajara* — *O Cego e a Dançarina* foi escrito assim de repente? Começaste a escrever conto por conto ou juntaste conto com conto?

*Noll* — Isso tem muito a ver com o processo analítico, um tempo em que me senti mais estável, precisando urgentemente tomar um rumo. Meu desejo mais pulsante, como eu disse, era ser artista. Quer dizer, minha libido estava querendo se espriar por aí. O resto até que estava sendo bem conduzido. Então sentei para escrever um livro de contos.

*Regina* — Posso aventurar uma hipótese? É uma pergunta, mas também uma hipótese: a literatura brasileira nos anos 70 era uma literatura muito de denúncia política, o que não tem nada a ver com o que tu fazes. Isso não te inibia um pouco? Tu tens um projeto estético bem definido.

*Noll* — Acho que isso é talvez tão importante quanto o que disse com relação ao adiamento. Eu era muito insatisfeito com as linhas predominantes da literatura. Acho que foi uma das mazelas da ditadura, isso que leva você a 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.

*Tabajara* — A gente tem problemas existenciais, mas tem que reclamar que não pode ver o filme de fulano de tal.

*Regina* — Mas o João não conseguia escrever sobre a censura e sobre a tortura.

*Noll* — Não conseguia mesmo. 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 animica. A literatura se faz com essa prioridade. Outros falarão de assuntos mais concretos, problemas históricos, econômicos.

*Regina* — Voltando a *O Cego e a Dançarina*. Mesmo não sendo um livro político, o conto que foi adaptado para o cinema é o mais político deles. O conto é "Alguma coisa urgente" e o filme *Nunca Fomos Tão Felizes*.

*Noll* — Realmente é o conto mais político, mas mesmo assim o pai do conto é bastante ambíguo.

*Tabajara* — Acho que todos os teus livros têm uma vocação cinematográfica. Tanto é assim que Hector Babenco ficou com os direitos autorais de *A Fúria do Corpo* durante cinco anos. Não filmou por outros motivos. *Hotel Atlântico* é uma história de quarto de hotel, mas pode também ser uma história de estrada. A literatura que trata do tema do homem é uma literatura de ação, uma narrativa. Tu és um narrador ou te colocas numa escala de escritores assim subjetivos?

*Noll* — Não me considero um intimista.

*Regina* — Acho que é muito mais do olhar, o que faz pensar numa coisa cinematográfica.

## O ATO DE ESCREVER É UMA AVENTURA.

*Tabajara* — Como já disse, acho que fazes uma literatura coerente, uma obra de conjunto. Isso é proposital, João? Tu pensas uma obra ou ela começa a nascer quando tu sentas para escrever?

*Noll* — Parto de manchas, idéias vagas, sentimentos difusos. Nesse sentido, acho que o ato de escrever é uma aventura, uma coisa um pouco cega. O que escrevo não é biográfico, mas tenho uma visão um pouco existencialista da literatura. Acho que é a existência do eu — parece uma coisa mais anônima — que vai gerar o espírito daquele romance, daquele conto. Nesse sentido, acho a coisa muito trabalhosa, um pouco sacrificial. A cada livro, você extrai uma coisa que não vai poder repetir no outro. E você se despoja dessa coisa no livro, tornando-a imagem, símbolo. É muito cansativa essa coerência. É a fidelidade, pelo menos, na busca.

*Regina* — Quer dizer que tu fazes menos invenção e mais vivência? A tua escrita é mais em cima da vivência do que da intenção do eu? Buscas alguma coisa na experiência que já tiveste?

*Noll* — Há toda uma alquimia, uma elaboração.

*Regina* — Tu tens a vivência, mas é vivência de espaço, não de pessoas. As tuas personagens são realmente inventadas. Por que a obra não pode ser biográfica?



Dulce Heller

*Noll* — É biográfica nesse sentido. Aquela coisa do olhar que tu apontaste vai acompanhando o autor, o que ele tem para narrar. Assim, na minha forma de ver as coisas, a literatura é existencialista.

*Urbim* — Falaste que, quando moravas no Rio, quase numa pequena comunidade, tinhas que dividir o aluguel, as contas de luz, gás. Nesse quadro de Brasil, e já te referiste bastante a ele, ainda é muito raro o escritor viver exclusivamente da literatura. Significa, parati, viver exclusivamente da literatura, ter a oportunidade da Fundação Vitae para escrever *Hotel Atlântico*? Tu te consideras um cara privilegiado ao receber da LSPM, como foi noticiado na época, um adiamento para escrever *Rastros do Verão*, exatamente para ficar livre das preocupações econômicas? Eu te pergunto isso porque a maior parte dos escritores são jornalistas, engenheiros, médicos. Me parece que, além de outras características, tu és um cara que cava o momento, vai em busca de um momento para que a tua literatura se exerça plena, a ponto de poder se dar o luxo de ir para a praia escrever um livro que já tens pulsando dentro de ti. Isso te diferencia dos outros, acho eu. O que tu pensas disso tudo?

*Noll* — Cavo o momento, cavo profundamente, conquisto, porque tenho necessidade de ócio, de ter assim um tempo de vagabundagem. É uma necessidade fortíssima e agora estou conseguindo administrar isso. Se alguém está interessado em publicar um livro meu, vou conversar profissionalmente. Recentemente aconteceu isso com a Rocco, que comprou os quatro livros antigos, o atual e vai me pagar um salário durante doze meses para eu poder escrever o próximo.

*Regina* — Mas isso não te obriga a escrever livros com data marcada?

*Noll* — Não, até agora tenho conseguido entregar nos prazos mais ou menos estipulados.

*Tabajara* — O Jorge Amado disse duas frases que considero definitivas quanto à profissão do escritor. Primeiro, que é uma profissão que se conquista, conforme você falou; segundo, que literatura é ócio. E acho que é verdade. Eu consegui escrever meus livros quando era vaga-

bundo. Agora que sou sério, é uma dificuldade.

*Urbim* — Houve cidades que já visitaste, que te impressionaram e de um jeito ou de outro, aparecem na tua obra. Não sei se hoje estás percorrendo uma outra cidade que se chama psicanálise, mas disseste que já fizeste análise. Qual é a tua relação com a psicanálise? Essa viagem aparece na tua obra?

*Noll* — Apareceu. *O Cego e a Dançarina* foi um livro que eu levei todo para o meu analista. Ele não dizia nada, foi impecável. Quando se tratava de produção literária, apenas ouvia. Hoje a minha relação com a psicanálise é diferente. Gosto muito de ler sobre o assunto, mas mais no sentido de ter um conhecimento antropológico do que realmente estar aí para me sanar.

*Tabajara* — Embora a nossa conversa seja toda em fatos aparentemente menos palpáveis, a tua obra trata de situações existenciais. Sei que, na verdade, tu és profundamente ligado ao cotidiano, em especial do Brasil. Como está vendo esse ano de 1989, um ano importante para o País, um ano de eleições e muita esperança. O que tu esperas, o que tu desejas, como vais te colocar nessa situação toda?

*Noll* — Só posso dizer que, como muita gente, estou vivendo um misto de perplexidade, desejando acreditar novamente, achar que esse País pode mudar, pode se transformar.

*Urbim* — Nesse quadro político-partidário, só acompanhas como observador ou chegaste a te filiar a algum partido?

*Noll* — Não, não me filiei.

*Tabajara* — João, como muitos brasileiros, numa determinada época da tua vida, tiveste que andar escondido da Polícia. Como foi essa história?

*Noll* — Eu estava em São Paulo em 1970, a época da OBAN — Operação Bandeirantes. Pelo fato de morar com pessoas envolvidas na militância política ou, às vezes, de acolher pessoas que precisavam escapar de alguma situação difícil, a Polícia começou a andar no meu encalço. Tive que escapar de um dia para o outro. Não me pegaram, mas isso mudou o meu destino. Talvez ainda estivesse em São Paulo.

*Tabajara* — Tu gostas do calor, do trópico, daquela coisa que o Rio tem, não?

*Noll* — É a minha antítese, preciso disso.

*Tabajara* — Pois é, como explicas isso? Sempre achei estranho gostares de carnaval, praia, essas coisas bem tropicais. Por outro lado, é difícil te imaginar um intelectual sério, de gravata, cercado de livros. No entanto, tratas mais de conflitos interiores que exteriores.

*Noll* — Mas levar isso no dia-a-dia com frio é muito difícil, perigoso. Não é que eu goste do calor; sinto que me reequilibra. Uma coisa que custo a aceitar, mas que até pode ser um barato, é o hibridismo de Porto Alegre, entre ser uma coisa brasileira e não ser mais e estar voltada para o cone sul. Para quem viveu 18 anos no Rio de Janeiro, leva um choque ao reencontrar isso, porque a força da coisa tropical, também em termos estéticos, é um lance muito forte para mim. Sou um amante inveterado do cinema brasileiro, 80% feito no Rio de Janeiro, para não falar de Glauber Rocha na Bahia. Quer dizer, essa iconografia tropical, acho uma coisa muito bonita. Como qualquer intelectual brasileiro da classe média, um *studio* parisiense seria a imagem mais poderosa do meu desejo. Mas isso mudou muito. Poder pensar ao ar livre, caminhando no calor, é muito estimulante também, dá efeito.

*Tabajara* — João, a poesia é superior à prosa?

*Noll* — Para o meu temperamento, acho que é. Agora, para mim, a poesia não está só no verso; quer dizer, o sopro poético pode estar no romance. Pode, não; até deve. Não é que seja superior, é que a poesia pode recapturar essa "utopia" que a gente está vendo definhando, que é a palavra transfigurada na sua máxima potência. Pode ser isso. Não tem a ganga do relato. Vejo a poesia assim saindo do porto. Tenho também muita inveja do músico, e não é nem da letra, da canção, mas de tratar apenas com massas sonoras. Vê o seguinte: a música não materializa idéias, não tem essa obrigatoriedade de ser ideológica. Até pode resultar, mas não tem. São mas-

sas sonoras, são físicas essas coisas que a música está dizendo. A palavra, não. Agora, longe de mim, por eu ter essa tendência, achar que a solução é o caminho formalista, onde existe o reinado do significante. Não, o que gera a poesia é o drama humano, evidentemente. Mas, mesmo Drummond, um poeta tão atento a seu tempo, transcende também seu tempo, por isso tem a grandeza que tem. Gosto muito de poesia, sim. Acho que para um prosador ela é extremamente necessária, por isso gosto tanto de Clarice Lispector. Ela mantém os assuntos poéticos sempre. Nos anos 70, era um pecado político ter essa percepção da literatura.

## SEMPRE ME SENTI ACUADO NO MUNDO.

*Urbim* — Já falaste que a obrigatoriedade com a história é uma canga e que até tens vontade de ser poeta. Isso tem alguma coisa a ver com a tua busca, a busca das tuas personagens?

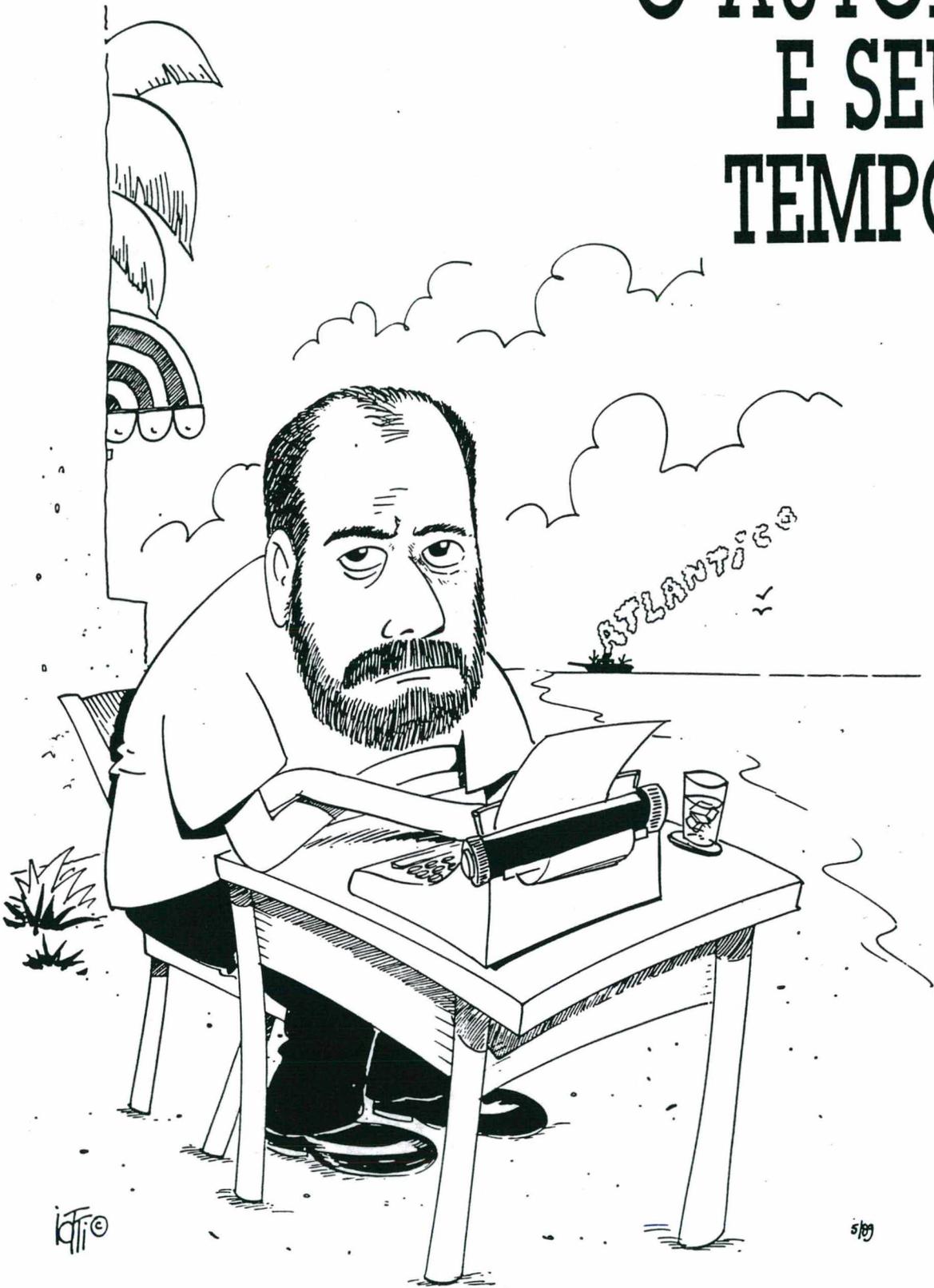
*Noll* — É o que a gente está falando, esse encontro mais com o eu, essa busca de mundo. É aquela coisa do Drummond: o eu maior que o mundo, o eu igual ao mundo, o mundo maior que o eu. Acho que me identifico com isso também. Comecei a escrever porque o meu eu estava muito inflamado em todos os sentidos. Não tem nada a ver com uma visão egocêntrica. É uma questão filosófico-estética, acho. Todo artista vive esse drama. E depois o mundo começa a adquirir uma forma maior, uma forma mais definida, as forças estão em confronto. Então, o olhar está cada vez maior porque tem que se olhar as coisas que realmente estão se apresentando. Às vezes, um pequeno detalhe escrito por mim tem uma significação que pode representar o choque dessa relação, desse eu e desse mundo. Acho que na arte nada é a coisa em si; sempre há algo por trás. O produto do simbólico é esse, essa

imagem que está aí em exposição, significando coisas que estão por trás. Há um pouco de hiper-realismo no que estou fazendo, as imagens estão entrando com vigor. Não é aquela coisa escabelada de *A Fúria do Corpo*, onde tudo é gerado a partir daquele amor, não interessando a diversidade. Acho que o mundo está com certo equilíbrio — esse eu com esse amor, com esse mundo subjetivo particular.

*Urbim* — Dentro dessa mesma perspectiva da palavra, do som, da música, como transfiguração poética, qual é a tua relação com a cor e as formas, a pintura?

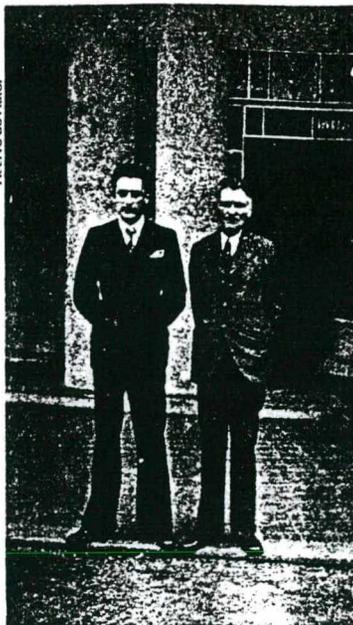
*Noll* — Sou muito contemplativo e por causa disso sempre me senti muito acuado no mundo. Queria parar e ficar olhando, mas o olhar, para nossa época, é outro pecado. Olhar é não produzir, é ser pária. Gosto muito de observar. Isso traz problemas terríveis, não digo que não. Também não estou consagrando esse estado. Estou apenas constatando que é assim. Agora, traz problemas porque, às vezes, você prefere ver a viver, não como um *voyeur* no sentido sexual. Minha procura pelo mundo hoje é bem maior. Aí nascem idéias como ter um filho, a forma mais concreta de você agarrar esse mundo palpavelmente, gerar a concretude. Não tenho relações muito estreitas com artes plásticas, com teatro. Com o cinema, sim, nas suas cores e formas. Muitas vezes nem presto atenção no enredo. Até me encanta a ação, mas fico ligado mesmo na imagem. Nesse sentido, tenho certa dificuldade de me concentrar na narrativa. Já a poesia me dá esse alívio; não preciso ficar preocupado com o que vai acontecer. Por isso gosto de poucos personagens para não me enredar, me confundir. Nunca suportei Balzac e os romances do século XIX. É muita gente, muita história. Quem olha muito está atrás do êxtase e o êxtase coagula o momento. Como diz Octavio Paz, consagra o instante que é a poesia. Então, eu acho que ando muito atrás disso, de consagrar o instante, de coagular o instante, de ter o êxtase. A minha relação com o olhar é uma das questões básicas do que faço, do que penso, do que vivo.

# O AUTOR E SEU TEMPO





Com menos de 1 ano.



Arquivo do Autor

o pai e o avô materno.



A mãe e a avó materna.

1946

No dia 15 de abril de 1946 nasce o quarto filho de João e Ecila Noll, João Gilberto. O casal, com as filhas, Alice, Cilinha e Anamaria, morava na rua Cristóvão Colombo, em Porto Alegre. Seu irmão Luiz só nasceria mais tarde e, assim, sua infância transcorre em universo predominantemente feminino, o que é confirmado pelo nascimento de Anelise, a irmã caçula. Viver rodeado de mulheres, idealizando seus comportamentos e atitudes faz com que o menino considere as preocupações femininas com grande naturalidade, exigindo menor esforço do que a competição desenfreada do mundo masculino, que apenas vislumbra.

Neste ano, na Europa, inicia-se a reconstrução do pós-guerra, derrotada a ameaça nazista. No Brasil, Dutra toma posse, inaugurando o interlúdio democrático que se seguiria. Escolhido através de eleições livres, depois de 15 anos de ditadura varguista, logo mostraria sua face autoritária, expurgando funcionários públicos filiados ao Partido Comunista, que acaba proibido. Na Argentina, Perón sobe ao poder, assinalando o início de um período marcadamente populista.

1952

Dono de uma bela voz, que já aos 6 anos o fazia cantar a "Ave Maria" de Schubert em casamentos, João Gilberto decide que no futuro será cantor.

Afirma-se, na Europa e nos Estados Unidos, um período de consolidação do capitalismo e, na política, são os anos da guerra-fria, caracterizada pelo macartismo e guerra na Coréia. Na Bolívia, revolução garante a ascensão ao poder de Paz Estenssoro, que promove várias reformas sociais e econômicas.



Arquivo do Autor

Os pais, João e Ecila Noll.

1953

Neste ano, Noll começa o primário no Colégio São Pedro, de Irmãos Maristas. A escola, na qual estuda até o fim do ginásio, lhe parece pesada, um ambiente masculino muito distinto daquele em que fluíra sua infância.

A morte de Stalin, a 5 de março, liquida o longo inverno de terror vivido pelo povo russo.

1954

Os pais resolvem dar continuidade ao projeto do menino, matriculando-o em cursos de piano e teoria musical no Instituto de Belas Artes. Mas João Gilberto sentia-se muito mais atraído pelo canto do que por insossas teorias e, além disso, a disciplina das aulas o afastava do convívio e das brincadeiras com outras crianças.

No dia 24 de agosto, Getúlio Vargas suicida-se no Palácio do Catete. As contradições de sua obra já tinham sido semeadas e gerariam o fim da experiência populista, dez anos depois.

1959

A rebeldia do adolescente se revela no rompimento com as aulas de música. Mas desde essa época Noll já havia desenvolvido a paixão pela Arte. Talvez ainda por sua voz agradável, o pai tentava — “Quem sabe será advogado?”, mas as preocupações fundamentais do garoto já incluíam a transfiguração do real e a literatura se afigurava como um caminho a seguir.

Aquele menino que queria ser cantor lírico possuía uma impressão da vida como algo inebriante, mas incompleto e fugaz. O projeto artístico seria a saída, pois percebe que através da arte poderia tornar mais suportáveis as limitações da vida. Nesse momento, convence-se de que será escritor. Mas a música continua sendo fundamental e, com o cinema, uma das fontes mais frutíferas de inspiração literária, ao associar o ritmo e o compasso musical às imagens cinematográficas. Já nessa época Noll era aficcionado ao cinema, que supria a necessidade de preencher a mesmice do cotidiano.

As forças rebeldes depõem Batista em Havana, dando início à Revolução Cubana. No Brasil, Kubitschek está concluindo seu período de governo, marcado por intenso crescimento e internalização da economia.



J. G. N. e o irmão Luiz Fernando.

1963

Em março de 1963, João Gilberto inicia o curso Clássico no Colégio Júlio de Castilhos, o tradicional “Julinho”. Embora nunca tenha sido um dedicado ativista, a turbulência da época o encantava, atraído pela efervescência do movimento estudantil. Apesar de simpático aos movimentos reivindicatórios da época, Noll se preocupava mais com a contemplação da realidade, captando em suas retinas tudo aquilo que sua incorrigível timidez o impedia de dizer ou agir. O papel do

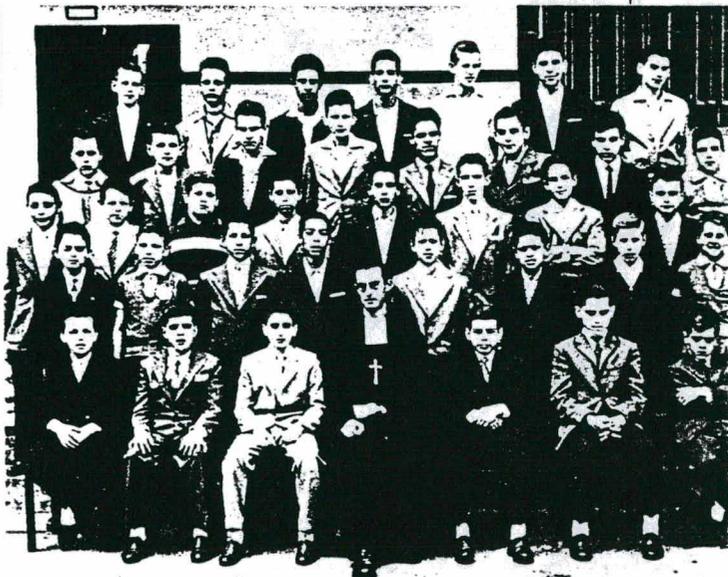
escritor — olhar, nunca perdera a capacidade de se admirar — já era desempenhado, ainda que inconscientemente. Mas esta tendência à contemplação, frutífera e essencial — como o provaria seu trabalho futuro — naquela época o fazia sentir-se culpado, pois traduzia um sentido de ociosidade combatido pela ideologia de nossa sociedade.

Em novembro, John Kennedy é assassinado em Dallas. No Brasil, corriam aceleradas as articulações entre militares e outros setores conservadores, na preparação do golpe que derrubaria Jango no dia 31 de março do ano seguinte.

1967

Inicia o curso de Letras na UFRGS, ainda sediado no antigo Instituto de Filosofia. Foram seus colegas Antonio Hohlfeldt, Caio Fernando Abreu, Sergius Gonzaga.

A Bolívia confirma a morte de “Che” Guevara, herói da Revolução Cubana. Em março, Costa e Silva assume a presidência no Brasil, sob a égide do AI-5, consagrando a dominação dos setores extremistas das Forças Armadas e abrindo caminho para os anos mais tenebrosos do período militar.



Turma do curso ginásial do colégio São Pedro.

1969

Na época politicamente atribulada em que vivia o País, a Universidade começa a entrar em crescente descrédito devido ao contingente de professores cassados, denúncias e falta de competência acadêmica. João sente-se como uma esponja que absorve tudo que ocor-



Arquivo do Autor

Recebendo o diploma ginásial.

re à sua volta. A situação o deprime e torna-se insustentável: em Porto Alegre sente-se tolhido. Resolve interromper a faculdade e partir. Influenciado pelo cinema e pelos apelos da antiga revista carioca *O Cruzeiro*, que lia quando menino espiando atrás do ombro do pai, decide-se pelo Rio de Janeiro. Para João Gilberto, que sempre fora uma pessoa insatisfeita, ansiando por algo indefinível, mas possuidor de corajoso espírito aventureiro, o Rio representa uma nova vida. Lá começa a trabalhar como jornalista no extinto *Correio da Manhã*.

Onda de prisões políticas, censura, cassações e arbitrariedades de toda ordem alarmam a nação. Paradoxalmente, para algumas camadas sociais, há a catarse do "milagre". Neil Armstrong é o primeiro homem a tocar o solo da Lua.

## 1970

Neste ano publica seu primeiro conto na antologia *Roda de Fogo*, organizada por Carlos Jorge Appel. A década de 70 seria decisiva na vida de Noll, pois naqueles anos envolveu-se em várias atividades profissionais fundamentais para o trabalho de escritor — foi revisor, jornalista, preparava resenhas de obras literárias. Sua obsessão com "o escrever" fez com que definisse melhor, até o final da década, sua intenção de dedicar-se à literatura em tempo integral.

Em 1970 muda-se para São Paulo, onde trabalharia como revisor na Companhia Editora Nacional. Apesar de gostar do emprego, sai de lá depois de um ano, pois se imagina alvo da polícia política. A OBAN (Operação Bandeirantes), encarregada da eliminação dos inimigos declarados ou pretensos do regime dos generais, funcionava impunemente na época e, mesmo sem exercer nenhuma atividade política "direta", Noll corria riscos, por propiciar proteção a pessoas perseguidas. E como desfrutava de ampla rede de amigos, tais lealdades e cumplicidades ocorriam freqüentemente.

Nesse ano, Médici assumia o poder e, entre o folclórico e a barbárie, lidera um governo que a História seguramente inscreverá como dos mais repressivos e antipopulares. No Chile, o socialista Allende é eleito presidente da República.

## 1971

Retorna ao Rio de Janeiro, trabalhando no *Correio da Manhã*. Durante três anos e meio ocupa-se do Segundo Caderno desse jornal, escrevendo sobre teatro, literatura, dança e música.

O Brasil apóia a China nas Nações Unidas, mas, no País, a polícia política executa o líder revolucionário Carlos Lamarca, no interior da Bahia, e faz desaparecer o ex-deputado Rubens Paiva, ligado ao PCB, em São Paulo, entre outros.

## 1974

Ao sentir que o jornalismo não satisfaz sua opção de escrever, pois fazê-lo no burburinho da redação parece-lhe cada vez mais difícil, Noll decide retornar ao curso de Letras, matriculando-se desta vez na Faculdade Notre Dame do Rio de Janeiro, curso que conclui em 1978.

A queda de Marcelo Caetano em Portugal põe fim a 48 anos de ditadura Salazarista. Nos Estados Unidos, Nixon renuncia em decorrência do escândalo de Watergate.

## 1975

Na faculdade, é convidado por um professor para lecionar no curso de Comunicação da PUC do Rio. De 1975 a 1978, Noll ministra o curso "Fundamentos Científicos da Comunicação", onde apresenta a Escola de Frankfurt, opõe a visão de Marcuse à de Umberto Eco e discute a cultura de massa. Na época, é incondicional entusiasta de Marcuse, pois, como diz, "as visões românticas dão mais prazer".

No Brasil é agora o tempo do governo Geisel. Prosseguem intensas as perseguições e o jornalista Wladimir Herzog é morto nas dependências do Doi-CODI de São Paulo. De qualquer forma, anunciam-se bosquejos de liberalização política, "lenta, gradual e segura".

## 1978

Começa a trabalhar com publicidade, preparando os textos e os roteiros para audiovisuais.

Figueiredo é escolhido no Colégio dos generais para ser o último militar na presidência. Em sentença histórica, juiz rejeita versão oficial de "suicídio" e exige que se apure a morte de Herzog: pela primeira vez a União é culpada do assassinato de opositores do regime.

1980

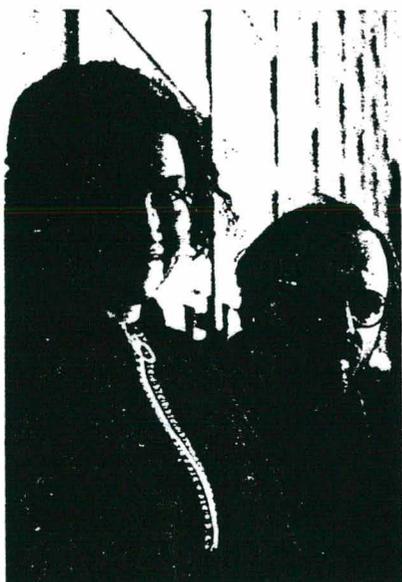
Noll publica seu primeiro livro, *O Cego e a Dançarina*, pela Civilização Brasileira. Com a obra recebe três prêmios: "Revelação do Ano", da Associação Paulista de Críticos de Arte; "Ficção do Ano", do Instituto Nacional do Livro; e o "Jabutí, Revelação de Autor", da Câmara Brasileira do Livro. De 1980 a 82 trabalha, como redator, no DNOS (Departamento Nacional de Obras e Saneamento). Começa a viver com Maria Ignez.

1981

O romance *A Fúria do Corpo* é publicado pela Record.

O socialista Miterrand é eleito presidente da França. O Brasil experimenta uma crise econômica sem precedentes, inclusive com crescimento negativo de seu produto nos dois anos seguintes.

Em Iowa com escritora da Índia.



Arquivo do Autor

Participando do "International Writing Program", em Iowa (USA), 1982. (Da esquerda para direita) com escritores do Egito, Filipinas, Japão, Finlândia e Índia.



1982

Separa-se de Maria Ignez. Recebe uma bolsa para participar de um programa para escritores na Universidade de Iowa. Durante meio ano viaja pelos Estados Unidos, Europa e México. A viagem se revelaria inspiradora, pois lhe permite o tempo necessário para refletir aprofundadamente em seu trabalho. Iowa, uma quieta cidade universitária, não desperta a paixão do escritor. A Universidade, situada no coração agrícola das pradarias americanas, apenas reproduz o que de mais forte tem a sociedade conservadora. Os estudantes eram, na sua maioria, filhos de fazendeiros, e o início da era Reagan, que lhe parecia um pesadelo, era saudada com entusiasmo no meio acadêmico local. A experiência de vivência no mundo da abundância é interessante para o intelectual que, lembrando Marcuse, verifica como é difícil construir a negação daquele meio social, de como é difícil levantar-se criticamente vivendo em uma sociedade que oferece todas as condições de conforto. Boston, no entanto, o impressiona muito, pois percebe imediatamente que nela estavam os germes para um novo livro (*Bandoleiros*). Aventura-se, também, em uma viagem bastante cinematográfica, de Chicago a São Francisco, atravessando de trem o meio-oeste americano. Na Califórnia, profere uma palestra no Campus da UCLA em Los Angeles, sobre "A Cultura Brasileira".

Inglaterra e Argentina disputam a posse das ilhas Malvinas (Falklands). Em razão da desastrosa derrota argentina, o regime militar é obrigado a ceder à soberania civil, com a definição de eleições livres.



J. G. N. com uma amiga iugoslava, Iowa, 1982.

Arquivo do Autor



Em Iowa com a amiga portuguesa, Ermelinda Galamba.

1983

O programa no exterior havia sido uma ilusão passageira que dificulta a adaptação no retorno ao País. No Rio, volta a trabalhar como *free-lance* em publicidade. Escreve — “furiosamente”, como diz — o romance *Bandoleiros*. Na Alemanha, participa da antologia *Zitronengras neue brasilianische Erzähler, ein Lesenbuch* (Capim — limão: novos contistas brasileiros, uma antologia), organizada por Kay — Michael Schreiner.

Alfonsín assume a presidência na Argentina, anulando a Lei de Anistia que beneficiava militares culpados de violações dos direitos humanos.

1984

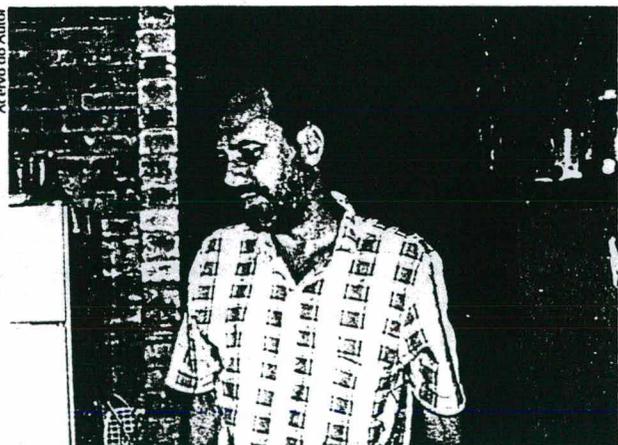
O conto “Alguma coisa urgentemente” é transformado no festejado filme *Nunca Fomos tão Felizes* por Murilo Salles. Outro cineasta, Hector Babenco, compra os direitos autorais para filmar *A Fúria do Corpo*.

A campanha para eleições diretas para presidente empolga o povo e abala o regime. São Paulo faz um comício de um milhão de pessoas. No entanto, em abril a proposta é rejeitada no Congresso por apenas 22 votos.

1985

Noll publica *Bandoleiros*, pela Nova Fronteira. “João Gilberto Show”, tese de mestrado de Maurício Salles (Cassiel) é defendida na UFRJ.

Tancredo Neves é eleito indiretamente o primeiro presidente civil desde 64, mas inesperada doença o impede de assumir o poder e o leva à morte. Congresso aprova o pleito direto para presidente e prefeitos. Anal-fabetos podem votar.



J. G. N. na casa do irmão Luiz Fernando, em Pinhal, onde escreveu seus dois últimos livros: “Rastros de verão” e “Hotel Atlântico”.

Arquivo do Autor



Foto em família: com os pais João e Ecila, as irmãs Anamaria, Anelise, Maria Alice, Maria Ecila e o irmão Luiz Fernando.

1986

Noll volta para Porto Alegre, depois de 17 anos passados no Rio. Publica *Rastros do Verão* pela L & PM, após isolar-se quatro meses na praia de Pinhal para escrevê-lo. A mesma editora reedita *O Cego e a Dançarina*.

Sarney institui o Plano Cruzado e tem, inicialmente, o apoio do povo brasileiro. A iniciativa, contudo, fracassa depois de alguns meses e o Brasil assiste estarcido à escalada inflacionária que, nestes anos, seria a mais acentuada de nossa história. Na União Soviética, Gorbachev anuncia a mudança na política econômica que dá início ao período da “perestroika” (reconstrução). A transparência (“glasnot”) na condução da política interna leva a uma abertura em todos os níveis.

1988

O escritor recebe a bolsa Vitae, o que durante um ano lhe permite viver apenas da literatura, escrevendo um novo romance, *Hotel Atlântico*.

Acentua-se no Brasil o caráter conservador do regime, o que é também reafirmado nos Estados Unidos, com a eleição de Bush para presidente. No Chile, um plebiscito diz não à proposta de Pinochet de apresentar-se como candidato único à sua própria sucessão.

1989

Noll lança *Hotel Atlântico* pela Rocco. A editora também adianta direitos autorais para a reedição de toda obra do escritor em 89. *Bandoleiros* é o primeiro livro a ser publicado, em janeiro.

O “Plano Verão” institui nova moeda e tenta combater o surto inflacionário. Aguardam-se as eleições diretas para Presidente em novembro. Na América Latina, a transição avança um passo com a queda de seu mais antigo ditador, o General Stroessner, no Paraguai.

Elaborado por  
Márcia Hoppe Navarro

# A POÉTICA EXALTAÇÃO

## DOS SENTIDOS



Dulce Hoeller

—Márcia Hoppe Navarro—

A análise da obra de João Gilberto Noll revela-se tarefa complexa. Defini-la é problemático na medida em que as idéias são fortemente atraídas ao plano abstrato, desvitalizando o conteúdo, enquanto a própria vida repele essa necessidade de conceituar, de enquadrar em classificações. Seus cinco livros, apesar de retratarem o Brasil do

período autoritário, entre as décadas de 70 e 80, em toda sua trágica extensão de miséria, violência, sexualidade e solidão, paradoxalmente não parecem prender-se à História, pois a cega individualidade dos personagens supera o contexto histórico. Introduzindo os contos de Noll, Márcio Souza refere-se à loucura do capitalismo, que pode ser percebida

por trás de cada palavra, infiltrando-se como “um vapor invisível e paralisante”. (1) Apropriadamente, tal registro se estende a toda a obra, em face da atmosfera amarga que encurrala os personagens, entorpecidos pelo vazio de suas ilusões. Sua desesperança adviria, então, do autoritarismo do regime político da época e suas conseqüências no

nível pessoal? Se assim for, tal relação perde em nitidez e permanece subjacente. Os personagens defrontam-se muito mais com a miséria de seus limites existenciais do que materiais. São indivíduos que tentam esquecer estes limites através da febril exaltação dos sentidos, do prazer sexual que, mesmo que alcançado momentaneamente, distancia todo o circundante.

Porém, o liame fundamental a aproximar seus vinte e cinco contos e quatro romances é que, apesar de escritos no mais puro estilo da prosa literária, poderiam ser definidos como poesia. Cultivando em maestria a arte poética, Noll a utiliza mesmo quando descreve cenas ou instintos brutais. A poesia sempre emerge límpida, aproximando o leitor do texto através de narrativas em primeira pessoa do singular. Sua principal arma de combate é a linguagem poética, que alia o rigor e a beleza da forma à exata contenção da palavra. Nesta armação, se estabelece a luta feroz contra as repressoras fantasias das relações pessoais e fustiga as indelévels marcas sociais da pobreza, miséria e violência.

## Contos de vida e de morte

Os contos que compõem *O Cego e a Dançarina* são incisivos, tensos, não há informações gratuitas, as palavras situam-se exatamente no contexto. Como todo conto, estes também se definem a partir da noção de limite que lhes é peculiar, mas a brevidade dos textos não implica superficialidade. Pelo contrário, as narrativas de Noll, por trás da aparente modéstia tanto em conteúdo quanto em extensão, são agregadoras de uma realidade incomparavelmente mais abrangente do que o mero relato deixaria perceber. São histórias curtas, mas de instigante complexidade. O autor condensa os elementos das vidas cotidianas — seja do menino que cumpre o ritual de passagem para a vida adulta ou daquele que ainda acalenta mundos encantados; da mulher que se abre ao amor e ao sexo ou do homem que enfrenta a velhice e a solidão.

Todas essas situações ilustrativas de pequenos fragmentos de suas existências forçam-nos a exercícios de reflexão. Os limites do conto são ampliados, passando do meramente individual à própria essência da condição humana. O recorte da realidade multiplica-se infinitamente através de desfechos inesperados, às vezes insólitos, que surpreenderão o leitor, acordando-o para a reflexão sobre um sem-número de noções, emoções, idéias, que se encontravam submersas no inconsciente. São contos inesquecíveis, que se ajustam à explicação de Júlio Cortázar: "Todo conto perdurável é como a semente onde está dormindo a árvore gigantesca. Esta árvore crescerá em nós, dará sua sombra em nossa memória".(2)

Os contos de *O Cego e a Dançarina* se organizam em três blocos. No primeiro, os narradores são meninos ou adolescentes que já encaram as mesmas circunstâncias experimentadas pelos adultos nos contos posteriores. São crianças que vivenciam situações de violento ódio, de imensa carência de afeto e compreensão, mas que podem ser enternecedoras, como no estremecimento de Miguel ao colocar o dedinho sobre o mapa e sentir que uma força misteriosa tenta puxá-lo para dentro das águas escuras do lago Titicaca.

O segundo bloco refere-se à questão feminina. De "Ela" até "Ruth", são sete contos retratando a situação da mulher, da maternidade indesejada/desejada, do amor, das dificuldades em aceitar o mundo, a violência, o sexo, as incompatibilidades entre sexos. "A Virgem dos espinhos", por exemplo, é um conto original, que superpõe sexo e violência através da analogia não comum entre o órgão sexual masculino e o revólver, mas que aqui se estabelece de forma brutal, revelando a submissão total da mulher em nossa sociedade. "Encontro no quarto escuro", por outro lado, sintetiza a temática de Noll ao narrar desde a poética exaltação da natureza no encontro de corpos amorosos, passando pelos antagonismos da sociedade atual representados pelo encontro do poder com uma vítima da repressão, até a oposição vida/morte que marca sua obra de cunho existencial.

A partir de "Casimiro", os personagens/narradores são homens. Homens que lentamente se consomem no vazio de uma angustiante solidão. Em "Casimiro", passado e presente se mesclam através de brilhante junção da voz poética e imagens biográficas do mais popular poeta romântico do Brasil, com fatos ocorrendo na vida do narrador homônimo, mais de um século depois.

Os personagens dos contos deste terceiro bloco mergulham num marasmo prenunciador da morte. "Tudo passou muito depressa", diz o protagonista de "O filho do Homem", "pensando no pouco que há-de-vir". Contudo, a velhice não representa necessariamente um estágio imediatamente anterior ao fim, como demonstram o borgiano "A construção da mentira", e o velho Armênio de "A vida" — sobreviventes incrédulos de um mundo belo e jovem que se extingue. Neste sentido, o último conto, "O Cego e a Dançarina", narra um fato que "exaure todas as demais possibilidades", exemplificando este esfacelamento do mundo através da ótica de um homem que acaba de ser morto. A presença tátil da solidão da morte anula "outras solidões", tais como a impossibilidade de vida em comum com a Loura, ou o bailar isolado/suado da dançarina, observada pelo adolescente que, na verdade, não a vê.

## Uma furiosa sublimação do corpo

O escritor João, personagem de *Bandoleiros*, acaba de lançar um romance "esperançoso, uma história de amor na penúria" (B, p. 71). A *Fúria do Corpo*, romance anterior de João Gilberto Noll, poderia ser definido a partir destas características. A história compõe-se a partir do amor que não sucumbe, mesmo em condições de extrema penúria, adentrando os limites da promiscuidade humana. O amor, ou a exaltação sexual que sobrevive à miséria,

na verdade não tem sexo. Isto é, o narrador — um homem nos seus 30, quem sabe 40 anos, que poderia ser classificado de “mendigo” se não fosse pelo seu modo de falar que pertence “a uns poucos que tiveram cunha” (*F. do C.*, p. 21), — ama devastadoramente uma mulher a quem chama Afrodite. Mas também ama e deseja o adolescente com traços de índio com quem foge do hospital, compartilhando momentos de êxtase e vertigem. O relacionamento com o jovem traficante é intenso, mas fugaz, pois este logo é assassinado pela polícia. Já o amor desenfreado por Afrodite forma toda a narrativa. Embora o narrador pondere que “amar é pouco quando as coisas estão ruindo” (*F. do C.*, p. 82), a atração entre ambos parece sobreviver incólume à dor, à miséria, à prostituição, à corrupção. A exaltação dos sentidos, esta “condensação de instantes supremos da fruição carnal”, como definiu Guilherme Cesar,<sup>(3)</sup> é o bálsamo que permite fugir à realidade. Mas, como reitera seguidamente Afrodite, “não há remédio quando os sentidos superam a realidade porque a realidade então está condenada”. E a realidade aparece assim em sua crua dimensão, condenando-os a um viver sem rumo, onde o recurso para sobreviver é considerado isoladamente, não importando se é prejudicial ao todo. Este é o caso amargo dos leprosos traficantes de cocaína, dos policiais que roubam e assassinam, das enfermeiras que deixam doentes morrer em meio à imundície de um hospital do INPS, dos assaltos, violências em vários matizes, e outras ocorrências tingidas pela degradação de um mundo marcado pela solidão.

## Um duplo para João

Não deve ser destituído de significado o fato de que *Bandoleiros* começa e termina com o vocábulo “João”. Em *A Fúria do Corpo*, João Gilberto Noll já esboçara uma primeira incursão na questão do duplo, retomada mais tarde em *Rastros do*

*Verão*; mas é em *Bandoleiros* que este tema alcança desenvoltura através do personagem a quem empresta o seu nome.

Em *A Fúria do Corpo*, coerente com a temática muito mais circunscrita à problemática sexual, o narrador encontra seu duplo no sexo oposto. Assim, Afrodite e ele vestem-se da mesma maneira até a adolescência, considerando-se “irmãos tão assemelhados no destino comum de juntos ameaharmos os mesmos gostos”. Por isso, questiona: “Ela é ela. Mas poderia dizer de mim sem ela?” (*F. do C.*, p. 24).

Posteriormente, em *Rastros do Verão*, a força do romance está justamente nesta cristalina duplicidade existente na relação entre os dois principais personagens, fundamentada na ausência/busca do pai e no gosto pelo mar. Neste sentido, o garoto saciará o desejo irrealizado de sair pelo mar daquele narrador que, através do outro, vê-se apoiado “na parede amarelada das docas, pronto para ficar, exatamente ali, e talvez ali eu fosse lentamente saindo de mim, deixando o meu corpo naquela fadiga cada vez mais rosa, daquela força abatida se esvaindo eu sairia com o vagar do navio — eu próprio me transportando para fora de mim” (*R. do V.*, p. 24).

Já em *Bandoleiros*, o duplo do narrador não é apenas João, personagem, mas talvez seja também João, autor da obra. Embora sem imprimir claro cunho autobiográfico ao romance, o autor se insere na obra através de João. Mas esta participação é tênue, pois João logo morre, nas páginas iniciais, impedindo um desenvolvimento mais amplo do personagem, a não ser a recordação de suas derradeiras horas e a dor de sua ausência.

*Bandoleiros* é o livro mais marcadamente antilinear de Noll e, por isso, João retorna em outros fragmentos narrativos, encontrando ao final (que, na verdade, é o princípio), o anônimo narrador do romance, no aeroporto do Galeão. Mas o contato dos duplos não pode se materializar, impedido pelo espesso vidro da sala de espera. Uma de cada lado do vidro, as mãos só simulam um encontro, pois o obstáculo simboliza a impossibilidade do contato na solidão inescapável em

que submergem. Porém, embora não haja um enredo linear em *Bandoleiros*, o livro relata a angústia de um escritor gaúcho, recém-chegado dos EUA, com o fracasso de vendagem de seu último romance, *Sol Macabro*, retrocedendo, no tempo e no espaço, para a época de produção do livro. Há, então, uma duplicidade também entre este romance e o que estamos lendo; tem-se a impressão de que *Bandoleiros* é o próprio *Sol Macabro* ficcional, já que a ficção narrada mescla o real-fictício (a narração dos fatos que envolvem a vida do escritor-personagem) com a “ficção-ficção” (fatos que ao serem narrados dentro da obra só podem pertencer ao “livro-ficcional”, *Sol Macabro*). Os vários finais da luta entre o americano Steve e o narrador, por exemplo, parecem mais as opções de desfecho de um duelo sob um “sol macabro” e enriquecem, através do mistério da obra aberta, a trama de *Bandoleiros*. Mas esta dupla relação não aparece com tanta clareza, ampliando a narrativa, que se abre às mais diferentes interpretações e leituras.

## O eterno movimento rumo ao nada

Seguindo a trajetória de *Bandoleiros*, *Rastros do Verão* e *Hotel Atlântico* descrevem personagens desenraizadas, no eterno trânsito em busca do inexplicável, que inevitavelmente desemboca em profundo sentimento de inutilidade da vida. Como conseqüência, um devastador desânimo e cansaço as consome. São, como define o pai de Pedro no conto “Conversações de Amor”, “pessoas com extremas dificuldades para aderir ao mundo que cerca, a essa ordem que esconde uma desordem tão devastadora que nos cansamos antes da hora”. Além disso, depois da exuberância barroca da escritura em *A Fúria do Corpo*, outro ponto de aproximação desses três livros é a retomada da linguagem contida, rigorosa, dos

primeiros contos. Considerando estes aspectos, poderiam ser, talvez, vistos como uma trilogia.

O narrador de *Rastros do Verão* é um homem cansado, um cansaço existencial que se torna visível em seu rosto ainda sem rugas mas que já não consegue "insinuar a alguém uma promessa" (*R. do V.*, p. 9). Este homem em busca do pai — cuja existência é posta em dúvida — encontra um garoto que pode ser seu filho. Esta possibilidade insinua-se no início da narrativa, quando o adolescente traça um retrato sem imagem do pai ausente, adequado ao pouco que se conhece do narrador que, por sua vez, baixa os olhos e se sente covarde.

Intui-se aí a realização do encontro do pai através de uma volta ao passado, mas esta só ocorre no enigmático sonho do narrador, no qual se relaciona — muitos anos antes — com a mulher que vive com o garoto. É um sonho emblemático, pois deixa perceber a já mencionada duplicidade entre os dois. Mas no plano do real não há uma busca efetiva, pois esta se perde na sublimação dos sentidos que caracteriza uma leitura que se expande em todas as direções, fazendo com que o leitor penetre numa atmosfera de irrealidade dentro da realidade. Esta percepção também marca *Hotel Atlântico* e, assim, nos dois romances, o leitor vê cada detalhe dos gestos das personagens como se estivesse assistindo a um filme, ouve as músicas, escuta cada som, concordando que "a vida poderia ser seguida através dos ruídos" (*R. do V.*, p. 47). Além disso, os sentidos do tato, gosto e olfato se aguçam no agradável contato com os lençóis ou com a terra úmida; ao degustar uma cerveja ou ao aspirar o aroma do perfume que se espalha pela toalha da mesa.

Esses pequenos gestos aparecem então como se estivessem ampliados com uma lupa e todo o restante parece ter sido assolado por um vendaval, permanecendo apenas o ser individual, só com suas angústias e lembranças. Diante deste isolamento, não há perspectivas para o amanhã e até a busca do pai em *Rastros do Verão* perde qualquer sentido com a constatação aliviada, mas amarga, do final: — "Se meu

pai estava vivo ou não, a quem poderia verdadeiramente preocupar senão a ele próprio?" Já em *Hotel Atlântico*, a exacerbação dos sentidos é tamanha que inviabiliza qualquer regresso. Assim, a morte do narrador — surpreendente por ser descrita minuciosamente por ele próprio — vai ocorrendo como se fosse a implosão de um prédio vista em câmara lenta: primeiro perde o equilíbrio, depois vai perdendo, um a um, os sentidos — não consegue mais falar, não há jeito de ouvir, fica cego e, finalmente, inspira o que parece ser o último ar que entra em seus pulmões. É a eterna busca do homem, que se dilui no nada das areias da praia de Pinhal, reafirmando a impossibilidade de saída frente à definitiva e absoluta finitude do ser

NOTAS:

1. SOUZA, Márcio. O Cego e a Dançarina. In: NOLL, João Gilberto. *O Cego e a Dançarina*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980.
2. CORTÁZAR, Julio. Algunos aspectos del cuento. In: *Literatura y Arte Nuevo en Cuba*. Barcelona, Editorial Laia, 1977.
3. CESAR, Guilhermino. A Fúria do Corpo. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 16 jan 1982.

MÁRCIA HOPPE NAVARRO

Doutorou-se pela Universidade de Londres em 1985, sendo, desde então, professora do Instituto de Letras da UFRGS. É autora de *O Romance do Ditador, Poder e História da América Latina* (segundo lugar, Prêmio Casa de las Américas, 1987), *O Romance na América Latina* (1988) e *Mulher em Prosa e Verso* (1988, co-participação), além de vários artigos e ensaios.



Felipe ROCCO

# ENCONTRO NO QUARTO ESCURO

Nadja caminha entre as aléias do cemitério e sabe que engravidou. Foi na casa do Ministro, numa festa em que havia um quarto fechado onde aconteceu Nadja brincar com um Fulano que apareceu tão sedutor que ela disse para si mesma ele me tenta cada vez que me olha com esses olhos de loucura, ele tem uma insanidade tão estética que me faz pensar que bom seria se esse momento se eternizasse e eu não tivesse mais o dia de amanhã assim precisado de concatenar fusos de amor e desamor e fosse eu tão-só este agora com este homem lindo de coxas rijas e este olhar de mel e pimenta e lábios que sabem beijar como me beijam neste momento em que eu me entrego como um animal sem falhas a contabilizar, um discurso fluido do corpo que começa a se declarar pois os botões já estão se abrindo sozinhos, somos uma só carne diz a Bíblia mas eu não quero pensar em Bíblia logo agora que eu começo a adivinhar um gozo fatal.

- Somos mortais — ele anuncia.
- No entanto virgens ainda — eu respondo úmida.

E no quarto trancado nós dois na mais completa escuridão, não queríamos acender suspeitas porque ele me contou então que era o filho do Ministro, então eu me lembrei de tê-lo visto numa foto na coluna do Zózimo, ele estava acompanhado de uma loura muito nórdica que tinha um nome complicado com muito T e P, sei lá eu disse pra ele, não sei de nada, quero apenas descansar no teu peito (que por sinal tinha uns pêlos ruivos), porque agora a ardência já acabou, fizemos rápido mas nos saciou, que história louca eu balbuciei e ele perguntou hein e disse que estava com muito sono mas que não poderia dormir, a mulher dele estava na festa, devia já estar procurando por ele, ou quem sabe eu disse, quem sabe ela ainda nem notou a tua ausência, ele respondeu ela me adora. Mas não se levantou, continuou ali, deitado por um largo tempo onde conversamos coisas que me davam uma espécie de cócegas.

Ele estava ali, nu, com as espáduas erguidas como uma boa personagem de Scott Fitzgerald. E ele estava ali sim, dizendo que era o filho do Ministro e que queria que eu soubesse da sua vida. Lembrei-me abruptamente de que eu tinha sido presa em 1970 e que eu estivera por um fio da morte. Apalpei a minha cicatriz e senti que eu desejava o homem. E ele tinha uma elegância no ar. Me dizia que também ele desejava que este momento não morresse e que nós permanecêssemos ali como condenados. E eu me senti ferida. E falei que eu não queria o êxtase da condenação. Falei do Sartre do *Huiz clos*. Ele falou que tinha estudado em Columbia e que tinha conhecido Marcuse numa festa. Marcuse comentava a "Consciência infeliz". Na festa também estava Bogdanovich com a namorada. Só que ele não tinha conseguido falar com o Bogdanovich. Tentou se aproximar mas acabou se aproximando mesmo foi da namorada. Bogdanovich olhava o relógio insistentemente.

Este homem aqui que eu desejo não sabe que eu sofro. Sei que choro por dentro. Erma. E digo para ele que eu o desejo. Passo a mão pela vagina e sinto arder. Os meus cabelos pubianos se eriçam mas só eu vejo. Há uma lua detrás da janela. E eu quero, grita uma voz aqui dentro. E eu quero — eu suplico. E ele ouve a minha voz e já está vestido. Vamos — ele diz.

Mas eu digo não, não vamos não, vamos ficar aqui mais um pouco, quero que você ouça a minha história, a minha história não tem Marcuse nem Bogdanovich, mas tem um homem que me deu sete punhaladas no coração, e este homem não existe mais, este homem é meu. Quer ver? Meu nome é Matilde, Matilde Osório. Nasci cedo, quando no interior do Rio Grande toda criança pastava. Desde cedo compreendi que ser mulher é um problema ontológico. Como ser homem também é. Entende? Entende que não há alienação possível do nosso corpo? Entende amor? E quando eu disse amor eu vi na pouca luz que vinha da lua que ele se sentiu tonto e precisou de apoio com a cabeça no meu colo. E eu não tive receio de passar as mãos sobre os seus cabelos negros e lisos e que bem pareciam azulados pela luz da lua. Você me entende amor? — eu supliquei. Acho que ele disse meu monstro. Meu monstrinho, eu soluzei. Seu corpo cheirava a esperma novo. Pouco conseguíamos ver de nós. A luz apagada e pelo silêncio parecia não haver festa na casa do Ministro, cheguei a pensar que tinham morrido. Todos. E peguei a mão dele e toquei-a na minha cicatriz. E le estremeceu e disse por quê? E eu sabia se eu falasse da minha prisão ele ia me odiar. E no entanto confessei. Bogdanovich olhava insistentemente o relógio. Mas a namorada dele parecia muito desperta e queria comentários. E eu então comentei que achava o namorado dela um pouco duro, de poucos amigos. Ela respondeu que nada, é só hoje. Isso passa, eu arrematei. Bogdanovich não gosta de frituras nem de uísque. Dizem que cheira pó. Está azedo hoje, o Bogdanovich! Marcuse já é bem mais disposto, senta e conversa sobre a "Consciência infeliz", passa as mãos pelos cabelos cinzas e sempre tem motivos para uma conversa nova. Ele boceja mas não aparenta o mínimo cansaço. Diz que gosta de reuniões sociais. Admite que se prepara a tarde inteira, escova a roupa, o sapato, dá banho no cão. Não, não, o cão não o acompanha nas festas. E ele apenas se dispõe a lavá-lo. O cão chafurda na bacia d'água, morde as mãos de Marcuse, dizem os mais sensíveis que chega a rir. E eu nunca vi cão nenhum rir. Como pode um cão rir sem a mínima flexibilidade com a boca? Como pode, eu retruquei, como pode, como pode, como pode. E eu vi os seus dentes claros de espanto. Você se espanta porque eu te quero? E ele nada respondeu, fechou os lábios. E eu passei as unhas pelos seus lábios. E cantei baixinho uma canção de ninar. Ele disse que se lembrava eu notei que ele estava novamente nu. Como eu.

Conto de *O Cego e a Dancarina*

# Rastros do Verão

Quando passei pelo quarto da mulher notei que ela não tinha arrumado a cama. Lençóis revoltos, um pedaço do colchão descoberto. Entrei no quarto dela, pé ante pé, a sensação de estar cometendo uma violação. Deitei na cama. No lençol também havia algumas manchas de sangue. Sobre a penteadeira um porta-retrato com a foto da criança. A criança estava vestida de marinheiro, empunhava uma casquinha com sorvete cheio de cores, na parte superior da foto a cara de um urso atrás das grades.

O garoto apareceu na porta. A minha primeira reação foi esconder as manchas de sangue do lençol. Fiz uma trouxa com o lençol e o coloquei debaixo da cabeça. Ele entrou no quarto me perguntando se eu estava cansado. Tenho trabalhado muito, preciso de um cochilo, respondi. O garoto fechou a veneziana. Me senti contrariado, eu não gostava de ficar no escuro durante o dia. Mas me sentia indolente demais para dizer não ao garoto que fechava a veneziana. E então pedi que ele me deixasse descansar — na voz, um esboço de impaciência.

Quando o garoto saiu do quarto comecei a rolar pela cama, sentindo o agradável do contato com os lençóis. Fiquei assim por alguns minutos, até que chamei o garoto e falei que ele fechasse a porta e desligasse o rádio. O garoto apareceu na porta, disse que ia fechar a porta e desligar o rádio, e perguntou se eu não sabia onde ela e o guri tinham ido. Como pressenti que viria mais impaciência na minha voz, emiti apenas um muxoxo, e encenei que eu tinha caído num sono súbito e vovoz.

Assim irritado eu não conseguiria dormir. E eu não estava com a menor vontade de dormir. Mas agora eu teria de adormecer, se não quisesse o garoto com seus cuidados inúteis comigo e me perguntando do paradeiro da mulher e da criança.

Continuo sem canto para ficar, eu disse num resmungo e abracei o 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 um 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.

Sonhei que eu estava no Rio, recém-chegado de Porto Alegre, e que eu entrava no meu primeiro dia de trabalho numa fábrica. Era um dia muito quente de março, a fábrica ficava em Olaria e tinha fileiras infinitas de operários e operárias mexendo em máquinas oleosas e escuras. O teto da fábrica me parecia muito baixo, aumentava a opressão do calor.

Mas 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.

E ela é a dona da cama onde sonho.

Somos bem mais jovens. Me pergunto se eu ali poderia desconfiar que anos mais tarde, em Porto Alegre, estaríamos juntos numa noite de Terça-Feira Gorda. 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.

Eu me aproximo dela e combinamos que hoje ao invés de almoçar daremos um passeio pelas redondezas.

Estou encostado no muro da estação e o trem da Central passa do outro lado do muro e trepida o nosso abraço. Ela como eu está no Rio faz pouco, também chegada de Porto Alegre, e me conta que anda triste assim porque há dias teve um aborto de um filho desejado. Pergunto se não é possível que esse filho seja meu. Ela baixa as pálpebras, responde: digamos que foi o vento...

Então ouvimos a sirene da fábrica. E voltamos.

# Hotel Atlântico

Depois da janta, o dono do hotel, que nos aparecia pela primeira vez fora da cozinha, trouxe até a mesa dois pratos de canjica. Ele gostava mais de sorrir que falar. Olhei o meu relógio, eram nove da noite.

Eu disse a Sebastião que estava com sono. E ele disse que também estava. Me contou que tinha roubado do hospital seringas e várias ampolas de soníferos para o caso de eu não conseguir dormir.

Sebastião disse boa-noite e apagou a luz. Pensei o que seria de mim se Sebastião desaparecesse agora. Eu sentia o cheiro dele na cama muito próxima da minha. E scutava ele começando a risonar.

Eu chamei Sebastião, pedi que ele me desse uma injeção para dormir.

Enquanto Sebastião sacudia a ampola contra a luz ele pediu que eu me sentasse.

Me atrapalhei um pouco de cansaço ao tentar me recostar na parede. Sebastião me pegou por baixo dos braços, me ajudou.

Quando ele retirou a agulha do meu braço eu estava olhando fixo para a frente, como que cobiçando o liso da parede azulada, sem nenhum quadro, sem nada que a povoasse.

A injeção era forte, eu a conhecia bem. Não me demorei para voltar à posição deitada, eu tinha receio de que o sono me pegasse de qualquer jeito. Me encolhi como eu gostava de dormir, disse a Sebastião que um dia eu esperava entender por que foi que tudo aconteceu.

No outro dia de manhã quando acordamos, Sebastião contou que eu ficara falando um longo tempo resistindo ao sono, a minha voz saindo pastosa, no fim só engrolando a língua.

— O que eu dizia? — perguntei.

— Até onde entendi tu dizia que ia voltar pra pegar a camisa azul.

Sebastião estava se levantando, logo abriu a janela que deu para um dia de sol. Era cedo ainda, um galo cantava. Da cama eu conseguia ver duas galinhas em cima das toras para lenha.

Sebastião tomava um chuveiro.

Me espreguicei bruscamente, a cama balançou e derrubou as muletas que eu deixara encostadas na parede bem junto à cama.

Lá do banheiro Sebastião perguntou o que tinha acontecido. Respondi que as muletas tinham escorregado.

— Ah — ele respondeu.

E começou a cantar uma música que eu nunca tinha ouvido.

A música parecia campeira. Pausada, falava da saudade da terra de origem.

Sebastião tinha uma voz bonita. Me deu vontade de levantar da cama com aquela perna só, ir até a porta do banheiro e olhar Sebastião. Me passou a sensação de que era a última pessoa que eu ia ver.

Quando consegui chegar na porta do banheiro, depois daquelas manobras complicadas de quando eu não usava as muletas, vi que Sebastião estava fazendo a barba.

Eu olhei para Sebastião. E ele estava fazendo a barba e me viu pelo espelho. Parecia de roupa nova, calça cáqui e camisa verde.

— E aí, camarada? — ele disse me olhando pelo espelho.

— Sebastião... — disse eu.

— O dia está especial para eu conhecer o mar, já viu lá fora? — ele falou secando o rosto com uma toalha.

— O primeiro dia do mundo — respondi.

Foi quando eu fui escorregando pelo marco da porta, sem que eu pudesse me deter, tudo o que me restava de forças parecia se esboroando, um pouco como aqueles prédios sofrendo uma implosão, foi assim que eu fui caindo, e enquanto eu desmoronava a primeira coisa que senti foi que eu ia perdendo a audição — e quando o meu corpo inteiro se espatifou na laje do banheiro eu já estava completamente surdo.

Eu via ainda muito bem, via perfeitamente a expressão de Sebastião debruçado sobre mim, mexendo com a boca, me falando coisas que eu não conseguia mais ouvir.

Tentei falar, mas só me veio um espasmo.

Aí Sebastião me pegou nos braços, um braço nas costas, outro na perna. Eu sentia as minhas veias da frente, do pescoço, dos pulsos dispararem. Não era preciso tocar para sentir o latejar descontrolado.

Quando Sebastião saiu do quarto comigo nos braços os meus olhos não agüentaram tanta claridade do sol, e se fecharam. Depois do choque reabri os olhos, e me dei conta de que eu via tudo de cabeça para baixo, porque a minha cabeça pendia para trás.

Eu sabia que Sebastião caminhava, eu sabia de tudo, normalmente, mas já não possuía a audição.

O mundo tinha ficado mudo, era só silêncio, mas eu via bem cada coisa, embora de cabeça para baixo eu via bem o bezerro preto que pastava no terreno baldio, eu vi um cachorro correndo atrás das patas de um cavalo que puxava uma carroça, eu vi uma imensidão de areias brancas.

Sebastião me sentou na areia. Ficou ao meu lado, com uma das mãos firme na minha nuca.

Aí Sebastião olhou o mar. Eu também, o mar escuro do Sul.

Depois ele virou a cabeça para o lado e olhou para mim. Pelo movimento dos seus lábios eu só consegui ler a palavra mar.

Depois eu fiquei cego, não via mais o mar nem Sebastião.

Só me restava respirar, o mais profundamente.

E me vi pronto para trazer, aos poucos, todo o ar para os pulmões.

Nesses segundos em que eu enchia o pulmão de ar senti a mão de Sebastião apertar a minha.

Sebastião tem força, pensei, e eu fui soltando o ar, devagar, devagarinho, até o fim. Hotel Atlântico, p.95-98.

Textos selecionados por Márcia Hoppe Navarro

# Bibliografia de João Gilberto Noll



Dulce Helfer

## Do autor

- O Cego e a Dançarina*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980.  
*A Fúria do Corpo*. Rio de Janeiro, Record, 1981.  
*Bandoleiros*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.  
*Rastros do Verão*. Porto Alegre, L&PM, 1986.  
*Hotel Atlântico*. Rio de Janeiro, Rocco, 1989.

## Em antologias:

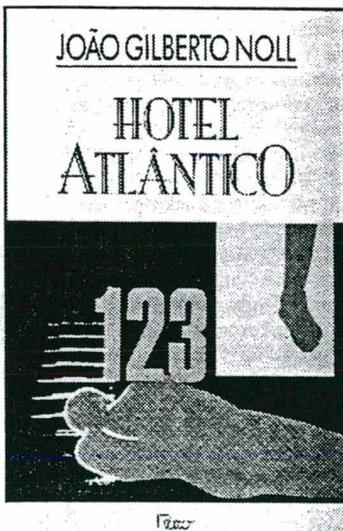
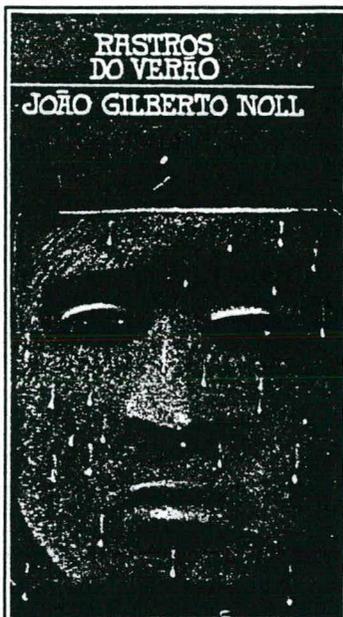
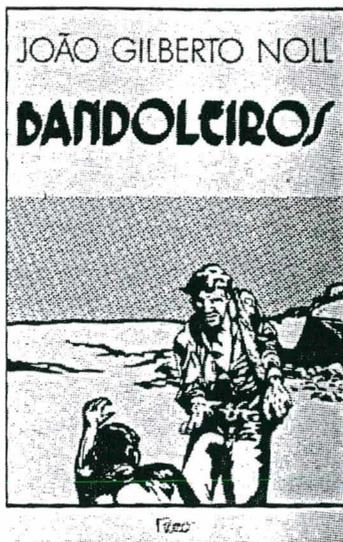
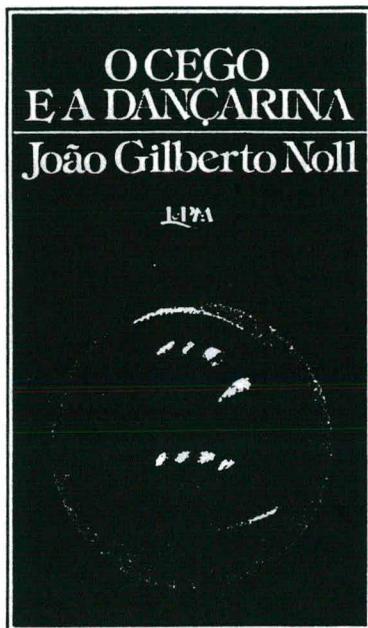
- A Invenção. In: APPEL, Carlos Jorge, org. *Roda de Fogo*. Porto Alegre, Movimento, 1970.  
 Matriarcanjo. In: APPEL, Carlos Jorge, org. *Roda de Fogo*. Porto Alegre, Movimento, 1970.  
 A Virgem dos Espinhos. In: SCHREINER, Kay Michael, org. *Zitronengras: neue brasilianische Erzähler, ein Lesebuch* (Capim-Limão: novos contistas brasileiros, uma antologia) Colonia, Kiepenheuer & Witsch, 1983.

## Sobre o autor

- ABREU, Caio Fernando. Paixão da Escrita. *Veja*, São Paulo, 16 dez. 1981.  
 CANÇADO, José Maria. Bandoleiros da Solidão. *Isto É*, São Paulo, 20 ago. 1986.  
 CASSIEL, Mauricio. O Conto, a Mulher, o Cinema. *Zero Hora*, Porto Alegre, 10 out. 1986. Capítulo extraído da Tese de Mestrado *João Gilberto Show*, Instituto de Letras, UFRJ.

- CASTELLO, José. Os Anos 80 Deram Romance? *Jornal do Brasil*, Suplemento Idéias, Rio de Janeiro, fev. 1988.  
 ——. Noll Golpeia os Leitores com seu Olhar. *Jornal do Brasil*, Suplemento Idéias, Rio de Janeiro, 1. abr. 1989.  
 CESAR, Guilhermino. A Fúria do Corpo. *Correio do Povo*, Letras & Livros, Porto Alegre, 16 jan. 1982.  
 CONTI, Mário Sérgio. Voz Enfurecida. *Veja*, São Paulo, 17 jul. 1985.  
 COUTINHO, Edilberto. Caminhos de Lirismo e Violência. *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 set. 1986.  
 HELENA, Lúcia. Fantasmas Incômodos. *Revista Fatos*, jul. 1985.  
 ——. Leitura e Literatura num Tempo de Simulacros, ALBS. Porto Alegre, 1987, n. 3/4  
 HOHLFELDT, Antonio. Um Romance para a Década Atual. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 2 mar. 1982.  
 HOLANDA, Gastão de. Textos Curtos, Densos e Sempre Originais. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 19 jul. 1980.  
 RIBEIRO, Léo Gilson. João Gilberto Noll: um clarão de lucidez em anos de treva. *Jornal da Tarde*, 16 ago. 1980.  
 SANTIAGO, Silviano. O Evangelho segundo João. In: *Nas Malhas da Letra*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.  
 ——. *Leia Livros*, São Paulo, mar. 1982.  
 SUSSEKIND, Flora. Censura: uma pista dupla. In: *Literatura e Vida Literária*. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.  
 ——. Mais Virão, Verão — o mundo como paródia e representação: os novos narradores. *Leia*, São Paulo, set. 1986.  
 ——. Ficção em Trânsito sem Tiradas on the road. *Letras*, São Paulo, 1. abr. 1989.  
 ——. Trilhas da Prosa. *Veja*, São Paulo, 29 mar. 1989.

Márcia Hoppe Navarro



## O CEGO E A DANÇARINA

Obedecendo a uma seleção que implicitamente divide o livro em três partes de acordo com os narradores (os primeiros são crianças, depois, mulheres, e por último reúne os homens), os 25 contos questionam a existência dos personagens, numa sociedade que impede que se realizem como seres humanos.

## A FÚRIA DO CORPO

Através de relato barroco e anti-conventional se constrói a atordoante história de amor e de sexo entre o narrador anônimo e Afroditte, miseráveis sobreviventes em um mundo marcado pela violência, corrupção, fome, doença, sofrimento e prostituição.

## BANDOLEIROS

Livro marcado por uma amargura corrosiva, é a história fragmentada de um escritor gaúcho, autor de *Sol Macabro*, em seu confronto com um americano alcoólatra, Steve, nos arredores de Boston e, depois, em Viamão.

## RASTROS DO VERÃO

O narrador chega a Porto Alegre na terça-feira de Carnaval, em busca do pai que — parece — está na Santa Casa, mas só consegue encontrar um garoto com prováveis 17 anos, que poderia ser seu filho. O jovem partirá no dia seguinte para a Marinha Mercante, realizando um desejo antigo do homem de sair pelo mar.

## HOTEL ATLÂNTICO

A história conta a trágica viagem de um ator desempregado em busca de algo indefinível, desde que sai de um hotel no Rio de Janeiro, passando por Santa Catarina, até chegar ao "Atlântico", hotel da praia de Pinhal.

**M**eu período de maior convivência com João Gilberto foram os anos de secundário, no Julinho, e o primeiro ano do curso de Letras, na UFRGS.

João Gilberto sentava mais atrás, na sala de aula, ao contrário de mim, que sentava bem na frente. Mas costumávamos conversar muito: por ele descobri o Demian de Hesse, por exemplo, e a revista *Leitura*. Em sua casa, onde eu ia de vez em quando, ali na Cristóvão Colombo, via-o com muitos manuscritos — tenho uma idéia de que inclusive poemas, mas não tenho certeza, a memória atrapalha — e discutíamos filosofia, teatro, a influência do professor Aldo Obino, as perspectivas de política, especialmente Oriente Médio.

Na hora do vestibular, eu ia para o Jornalismo, na PUC, e João Gilberto ia para Letras, na UFRGS. Fomos estudar juntos: ele me ajudaria na área de física e química, em que eu era péssimo, e eu no Latim. Acabamos os dois no curso de Letras da UFRGS, mais a pintora Magliani, mais o Caio Fernando Abreu, a Regina Zilberman e tanta gente mais...

Mas João Gilberto não concluiu o primeiro ano: saiu, sumiu, escafedeuse, como diriam alguns. Fui reencontrá-lo, anos depois, como jornalista no Rio de Janeiro. E já anunciando o primeiro livro de contos. De lá para cá, não o deixo de seguir, lendo-o sempre que posso, e comunicando-me por pequenas cartas e bilhetes.

João Gilberto Noll é cidadão de pouca palavra oral, muita observação e um sentido incomum de amizade. Gosta de ficar ao lado, sentar, ler, beber algo. É de uma geração que pagou caro o direito de pensar; lembro do nosso colega Luis Eurico Tejera Lisboa, cujo assassinato pela polícia política fomos descobrir só muitos anos depois. Mas João Gilberto é pessoa cuja simples presença preenche e completa. Seu rosto tranquilo e aparentemente distante, sua capacidade de percepção rápida de uma situação, seu senso divertido e até debochado de observador, fazem-no uma companhia agradável, uma inteligência sensível e, conseqüentemente, um artista cuja expressão é, sempre, um pedaço de cada um de nós.

Antonio Hohlfeldt  
Crítico literário  
Maio de 1989



Dulce Heller

**E**m 1967, na Faculdade de Filosofia, da UFRGS, conheci João Gilberto Noll.

Na época, éramos um grupo de jovens universitários que, apesar da crise que assolava o ensino superior e o país em geral, acreditava que a arte era fundamental, a literatura precisava ser estudada e a nossa responsabilidade enquanto estudantes de Letras, nesse contexto, era enorme. Não éramos muitos, reuniamo-nos em torno do então professor do Instituto de Letras, Dionísio Toledo, e fazíamos da disciplina Crítica Literária, por ele ministrada, o nosso espaço de liberdade e resistência.

Líamos Simone de Beauvoir e tudo o mais que nos caísse às mãos sobre o existencialismo, Franz Kafka e tudo o que nos pudesse ampliar a compreensão do absurdo na literatura, Marcuse e muitos outros teóricos e ficcionistas que nos permitissem aprofundar nosso conhecimento de nós mesmos e do mundo em que vivíamos. Éramos poucos (Regina Zilberman, Antonio Carlos Hohlfeldt, Caio Fernando Abreu, José Luiz do Amaral Neto, João Gilberto Noll, Luiz

Arthur Nunes), mas é curioso constatar que a maior parte de nós se manteve ligada à literatura, seja através do magistério, seja através da produção de textos. E é sintomático perceber que, dentre nós, os jovens mais recatados, mais introspectivos, estão hoje a produzir uma literatura forte, pungente, testemunho de nosso tempo.

É portanto com dupla razão que admiro João Gilberto Noll. Ele foi companheiro solidário de uma resistência necessária em tempos passados; ele hoje é criador de textos poderosos, onde a acomodação é impedida de encontrar qualquer conforto. Por isso seus textos inquietam e revolvem o mundo interior de seus leitores, apontam para a fragilidade da condição humana e para a sua obstinada luta pela vida, opondo sempre uma aguda consciência de que o ser humano vive a se debater entre o amor e a morte, sentimentos que são dos mais genuínos no homem.

Ana Mariza Ribeiro Filipouski  
Professora de literatura da UFRGS.  
Abril de 1989.

# JOÃO GILBERTO NOLL

23

## EXPEDIENTE

AUTORES GAÚCHOS é uma publicação do Instituto Estadual do Livro, Conselho Estadual de Desenvolvimento Cultural, Governo do Estado do Rio Grande do Sul, registrada sob nº 141, no Livro B, nº 1, fl. 95, vº do Cartório de Registro Especial.

Editoria: VERA REGINA MORGANTI, Reg. prof. nº 3.341  
Assessoria: LUCIANA H. BALBUENO e NARA FROENER  
Revisão: SUZANA KANTER e TANIA REGINA O. VERNET

Tiragem: cinco mil exemplares em 1ª edição.

Redação: IEL — Instituto Estadual do Livro. Rua Florêncio Ygartua, 359, CEP 90.410. Porto Alegre, RS, Brasil. Fone: (0512)32-3603.

Diagramação, arte-final, composição e impressão: CORAG — Companhia Rio-Grandense de Artes Gráficas. Rua Cel. Aparício Borges, 2199. CEP 90.630. Porto Alegre, RS, Brasil. Fone: (0512) 36.6044.

Os escritores da série Autores Gaúchos/IEL foram indicados pelo seguinte Conselho Editorial:

Ana Maria Lisboa de Mello  
Ana Mariza Ribeiro Filipouski  
Antonio Hohlfeldt  
Carlos A. Baumgarten  
Carlos Jorge Appel  
Carlos Reverbel  
Deonísio da Silva  
Dileta Silveira Martins  
Dino del Pino  
Donald Schüller  
Ir. Elvo Clemente  
Flávio Loureiro Chaves  
Guilhermino Cesar  
Helena Tornquist  
Jayme Paviani  
José Édil de Lima Alves  
Laury Maciel  
Léa Masina  
Ligia Cademartori  
Ligia Chiappini Moraes Leite  
Ligia Militz da Costa  
Lisana T. Bertussi  
Mara Regina Rosler  
Maria Eunice Moreira  
Ir. Mainar Longhi  
Manoel Sarmento Barata  
Maria da Glória Bordini  
Maria Helena Martins  
Maria Luiza Remédios  
Maurício Rosenblatt  
Regina Zilberman  
Roberto Valfredo Bicca Pimentel  
Robson Pereira Gonçalves  
Sergio Farina  
Sergius Gonzaga  
Tania Franco Carvalhal  
Tania Mariza Kuchenbecker Rösing  
Vera Teixeira de Aguiar  
Wilson Chagas

Associação Internacional de Leitura — Conselho Brasil Sul