

**POR VIAS E DESVIOS: UM PANORAMA SOBRE O PROTAGONISTA  
DE JOÃO GILBERTO NOLL EM SUAS TRILHAS  
CONTEMPORÂNEAS**

**SARITA COSTA ERTHAL CORDEIRO**

Dissertação apresentada ao Mestrado de  
Cognição e Linguagem da Universidade  
Estadual Norte Fluminense – UENF, como  
requisito parcial para obtenção do título de  
Mestre.

**ORIENTADOR: PEDRO WLADIMIR DO VALE LYRA**

**CAMPOS DOS GOYTACAZES  
JULHO - 2008**

**FICHA CATALOGRÁFICA**

Preparada pela Biblioteca do **CCH / UENF**

018/20

C794 Cordeiro, Sarita Costa Erthal

Por vias e desvios : um panorama sobre o protagonista de João

Gilberto Noll em suas trilhas contemporâneas / Sarita Costa Erthal

Cordeiro -- Campos dos Goytacazes, RJ, 2008.

115 f.

**Orientador: Pedro Wladimir do Vale Lyra**

Dissertação (Mestrado em Cognição e Linguagem) – Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Centro de Ciências do Homem, 2008.

**POR VIAS E DESVIOS: UM PANORAMA SOBRE O PROTAGONISTA  
DE JOÃO GILBERTO NOLL EM SUAS TRILHAS  
CONTEMPORÂNEAS**

**SARITA COSTA ERTHAL CORDEIRO**

Dissertação apresentada ao Centro de Ciências do Homem da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Cognição e Linguagem, na linha de pesquisa: Campos Semióticos e Representações Sociais.

---

em 30 de julho de 2008.

**COMISSÃO EXAMINADORA**

---

Profª Drª Analice de Oliveira Martins  
UENF

---

Profª Drª Arlete Parrilha Sendra  
UENF

---

Prof. Dr. Deneval Siqueira de Azevedo Filho  
UFES

---

Prof. Dr. Pedro Wladimir do Vale Lyra  
UENF  
Orientador

Para  
Letícia e Marina

## **Agradecimentos**

Ao meu orientador, Pedro Wladimir do Vale Lyra, pelo acolhimento do meu projeto e pela liberdade outorgada para que eu seguisse meus próprios caminhos.

Às professoras Analice de Oliveira Martins e Arlete Parrilha Sendra pela riqueza dos comentários tecidos na Defesa e Qualificação do Projeto por terem me despertado para novas leituras do texto, assim como por todo o apoio e presença nesta minha etapa acadêmica.

Aos professores do Mestrado em Cognição em Linguagem pelas efetivas contribuições à minha formação acadêmica durante este período.

À FAPERJ pela bolsa concedida, possibilitando minha integral dedicação a este trabalho.

À Rita Maria de Abreu Maia pelo estímulo para o início desta jornada.

Ao Deneval Siqueira de Azevedo Filho pelos diálogos calorosos da sua incondicional presença e pelo seu entusiástico magnetismo que me move em direção às Letras.

Ao João Baptista de Medeiros Vargens pelo contínuo incentivo à minha carreira acadêmica.

À Candice Helen Glenday pela amizade e companheirismo que vão além das fronteiras acadêmicas.

À Lydia Beatriz Nascimento pela generosidade da sua amizade e pelo inestimável amparo de sempre.

Aos meus pais, minha irmã e sobrinhos pelas alegrias, companheirismo e cumplicidade.

A Letícia, Marina e Willians pelo amor de todos os dias.

## Resumo

Esta dissertação acompanha algumas trajetórias do narrador-protagonista de João Gilberto Noll pelas vias e desvios que a contemporaneidade lhe oferece. Na perspectiva de evidenciar, por meio das articulações da cognição, dos espelhamentos, da memória e da experiência um panorama que abarque os possíveis motivos de sua constante errância, o estudo propõe um percurso que nos leve aos horizontes desse sujeito em completa condição de estrangeiridade. Os romances *Hotel Atlântico*, *A céu aberto* e *Lorde* foram os escolhidos para desbastarem as trilhas que engendram os labirintos em sua ficção, abrindo, então, os caminhos para a análise de sua falsa liberdade, de sua cambiante identidade em função de sua desmemória.

### **Palavras-chave**

João Gilberto Noll; desmemória; experiência; liberdade; identidade.

## Abstract

This dissertation follows some of João Gilberto Noll's narrator-protagonist's passages by roads and detours that contemporaneity offers him. With the objective of evidencing by means of cognition, mirroring, memory and experience the panorama that embraces the possible reasons for his constant wandering, this study proposes a route that leads us to the horizons of this protagonist in a complete foreignism condition. *Hotel Atlântico*, *A céu aberto* and *Lorde* were chosen to open the tracks that engender the labyrinths in Noll's fiction, showing us, then, the paths for the analysis of the narrator-protagonist's false idea of freedom and constant change of identity due to his forgetfulness.

## Keywords

João Gilberto Noll; memory; experience; freedom; identity.

## Sumário

1. Rota.....	09
2. Embarque.....	13
2.1. Cognição.....	13
2.2. Reminiscências.....	22
2.3. Fragmentos e imagem.....	29
2.4. <i>Lorde</i> .....	35
3. Percurso.....	43
3.1. Experiências de um narrador pós-moderno.....	43
3.2. A (des)memória do agora.....	52
3.3. O pai.....	60
3.4. O irmão.....	66
3.5. <i>A céu aberto</i> .....	70
4. Chegada.....	73
4.1. Desterritorialização.....	73
4.2. Territorialização.....	77
4.3. Identidade.....	84
4.4. <i>Hotel Atlântico</i> .....	96
5. Horizontes.....	102
6. Referências.....	108

*Dizia que eu não queria morrer, queria um espaço imenso por onde eu pudesse andar, onde o tempo ocorresse pela ação dos meus pés, o meu corpo existindo para percorrer, onde eu parasse também e na manhã radiosa prosseguisse, onde a vida fosse sempre um novo lugar.*

João Gilberto Noll, *Rastros do verão*

# 1

## Rota

João Gilberto Noll vem chamando a atenção como um importante nome para a Literatura Brasileira Contemporânea desde a publicação de sua primeira coletânea de contos *O cego e a dançarina*, em 1980. Conquistando prêmios como “Revelação do Ano” da Associação Paulista dos Críticos de arte, “Ficção do Ano” do Instituto Nacional do Livro e o “Prêmio Jaboti” da Câmara Brasileira do Livro<sup>1</sup>, Noll passou a figurar entre os mais notórios escritores nacionais da atualidade.

*A fúria do corpo*, de 1981, tem sua força narrativa pautada na volúpia; em 1985, *Bandoleiros* traz em seu cerne Steve, um americano movido pelo impulso de suas funções orgânicas e que se relaciona com o narrador-protagonista. *Rastros do verão*, de 1986, antecede *Hotel Atlântico*, romance lançado em 1989. A fidelidade de Noll com relação a seu protagonista continua em *O quieto animal da esquina*, em 1991; assim como em *Harmada*, em 1993. Esse sujeito, em *A céu aberto*, romance de 1996, continua seu perambular sem demonstrar qualquer preocupação com uma organização rígida com relação aos fatos que narra. Em 1999, *Canoas e marolas* tem o pecado da preguiça como pano de fundo. *Berkeley em Bellagio*, de 2002, é considerado um divisor de águas na ficção de Noll por narrar a possibilidade de escolhas, antes inexistentes em sua literatura, além de conter fortes elementos de reminiscências do autor. Tal exercício de linguagem fora retomado em 2004, com *Lorde*. Em 2008, Noll lança *Acenos e afagos*, um romance que toma os rumos do nonsense e da escrita libidinal presentes em *A fúria do corpo*.

O narrador-protagonista de Noll é um tipo que merece atenção, porque, apesar de sua constante – um andarilho que percorre as imagens que ele próprio cria, em contínuo perambular pelo espaço/tempo, sem que, com isso, as experiências dessas andanças se agreguem a ele e modifiquem, de algum modo, sua maneira de agir perante o mundo e as situações pelas quais passa – ele se diferencia entre as narrativas por surpreender o leitor a cada passo que dá. Muitas das transgressões nos romances de Noll não permitem que o leitor decodifique se os acontecimentos narrados aconteceram na trama ou apenas imaginação do narrador-protagonista. No entanto, durante a análise dos textos, observamos que a paranóia presente em sua literatura é um choque por desconstruir os modelos sociais aos quais somos

---

<sup>1</sup> Disponível em <<http://www.joao gilbertonoll.com.br>>. Acesso em 16 de maio de 2007.

submetidos. Por não se enquadrar nesse estereótipo, o sujeito não tem experiências a contar, não tem o que falar sobre seu próprio eu. Desconhece sua própria história.

A literatura tem o poder de evocar uma época, de traduzir em seu estado mais profundo os anseios, as angústias, as vitórias e derrotas de um momento da humanidade. De revelar o que antes parecera oculto, ou de velar o que não “precisa” ser lembrado. Mas ao contrário da necessidade de evocar, vivemos a época sobre a qual nos debruçamos, o que gera um certo desconforto ao pesquisador. Gera, porém, de igual modo, um anseio por encarar os olhos desse tempo fugaz na busca pelas respostas das questões que nos corroem.

Não é do âmbito desta pesquisa discutir os aspectos que movem a contemporaneidade rumo a uma classificação como pós-moderna, no entanto, é uma certeza que as mudanças nas sensibilidades culturais vêm interferindo de modo incisivo no fazer artístico, em nosso caso, literário. Por esse motivo, David Harvey<sup>2</sup> guia-nos pelas trilhas contemporâneas, porém é imprescindível a leitura de Jean-François Lyotard e Fredric Jameson<sup>3</sup>.

Noll se inscreve na pós-modernidade com um fazer literário, no mínimo, intrigante. Ele utiliza a linguagem fragmentada para dar vida ao ser que pode ser a representação da angústia do homem contemporâneo, do homem que cultiva as incertezas do momento presente e que, simplesmente, deixa a vida acontecer, conforme a observação de Eric Hobsbawm (1995, p. 25):

No fim deste século [XX], pela primeira vez, tornou-se possível ver como pode ser um mundo em que o passado, inclusive o passado no presente, perdeu seu papel, em que os velhos mapas e cartas que guiavam os seres humanos pela vida individual e coletiva não mais representam a paisagem na qual nos movemos, o mar em que navegamos. Em que não sabemos aonde deve levar-nos, nossa viagem.

Por essa paisagem incerta, por esse mar igualmente duvidoso, o narrador-protagonista transita. Uma vivência movida pela desmemória – fato que Benjamin (1994, p. 198) relaciona à pobreza da experiência comunicável, observada na volta dos combatentes da guerra mundial, pois “nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes”. O que pode ser comprovado com depoimentos como este:

Nós, que sobrevivemos aos Campos, não somos verdadeiras testemunhas. Esta é uma idéia incômoda que passei aos poucos a aceitar, ao ler o que os outros sobreviventes escreveram – inclusive eu mesmo, quando releio meus textos após alguns anos. Nós, sobreviventes, somos uma minoria não só minúscula, como

<sup>2</sup> Referimo-nos à *Condição pós-moderna*, publicação das Edições Loyola, em 2007.

<sup>3</sup> De Lyotard, fazem parte deste trabalho *O inumano*, Editorial Estampa, 1997, e *A condição pós-moderna*, da José Olympio, publicado em 2006. De Jameson, lemos *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, da Editora Ática, publicação de 2007.

também anômala. Somos aqueles que, por prevaricação, habilidade ou sorte, jamais tocaram o fundo. Os que tocaram, e viram a face das Górgonas, não voltaram, ou voltaram sem palavras (Primo Levi – escritor, Itália)<sup>4</sup>.

A “baixa das experiências” é um dos sinais presentes na narrativa contemporânea. Com todo o histórico do século XX, é considerável que o XXI continuasse a refletir a crise que se iniciara naquele período. Uma crise que vem sendo manifestada por uma série de resquícios decorrentes das intempéries do passado e que, sobrepostos eclodiram em caos, barbárie e sentimentos de uma época já consagrada pós-moderna.

As transformações invadem todos os campos da humanidade. No romance pós-moderno as personagens “com frequência aparecem confusas acerca do mundo em que estão e de como deveriam agir com relação a ele” (HARVEY, 2007, p. 46). E é por este mundo que vaga o narrador-protagonista de João Gilberto Noll: em meio ao caos, guiado pelo instinto e movido pelo acaso, ele tende para o vazio, para a incompletude.

Partindo de observações como essas, buscamos traçar um roteiro que não nos afastasse do nosso objetivo e que não nos desviasse para os incalculáveis becos que possivelmente encontraríamos em nosso trajeto. Este foi o primeiro desafio diante da infinitude de estradas que a literatura de João Gilberto Noll nos propõe. A tarefa inicial era escolher uma rota que nos aproximasse dos melhores caminhos que nos levassem ao encontro das angústias, das mazelas, das inquietações e do sublime de um eterno viajante, de um sujeito que se move preso às suas próprias amarras e que faz do agora seu ontem e seu amanhã.

Nessa empreitada, múltiplas direções foram apontadas: de paisagens desrealizadas ficcionalmente aos não-lugares e aos espaços inexistentes no mapa. O labirinto estava formado e o convite feito: “que fôssemos então à procura dessa fumaça” (NOLL, 1997, p. 586). A leitura dos textos do escritor gaúcho abriu algumas clareiras, e hipóteses foram formuladas. No entanto, ao nos depararmos com um protagonista que narra em todos os romances, o labirinto se duplica, exigindo cautela na escolha do roteiro a ser seguido.

Sabendo que o narrador-protagonista se repete em todos os romances de Noll, há de se pensar com Deleuze (2006), por ele acreditar que diferenças são estabelecidas a cada repetição. Se ele nos guia para o poder da imaginação, faremos, no Capítulo 2, uma análise que estabelecerá maior identificação da nossa proposta com este programa de pós-graduação em Cognição e Linguagem.

*Hotel Atlântico*, *A céu aberto* e *Lorde* foram os romances eleitos para formarem o fio condutor que nos conduzirá labirinto adentro para a investigação das hipóteses. Com base na

---

<sup>4</sup> In: Hobsbawm, E. op. cit, p. 11

proposição de que as duplicações presentes nos romances de Noll funcionam como um meio de o narrador-protagonista desconhecer sua origem e não se inserir no sistema globalizante, relacionaremos tais espelhamentos às condições que o levam à oscilação de sua identidade.

Se as experiências do narrador-protagonista são anuladas pela sua condição de desterritorialização, o que impossibilita que ele consiga historiografar, objetivamos analisar a efemeridade na obra de João Gilberto Noll em função da valorização do presente na contemporaneidade, o que faz com que a personagem não necessite da memória para prosseguir sua errância.

Se a desmemória estimula as subjetividades do narrador-protagonista e propicia a falsa noção de liberdade, buscaremos os motivos que lhe causam essa sensação.

Optamos por começar nosso percurso pela via cognitiva. Por este motivo, desfizemos a ordem cronológica do lançamento das obras escolhidas e iniciamos essa jornada com *Lorde*. Desse modo, as pistas que nos levarão ao panorama sobre o narrador-protagonista, assim como seu trajeto pelas trilhas contemporâneas, surgirão progressivamente, pois partiremos dos atos de escrita e leitura, passaremos pelas reminiscências do autor, até chegarmos aos reflexos da atualidade que inundam o texto fictício.

A viagem se inicia, então, com Walter Benjamin (1994) e seus escritos sobre as reminiscências de Proust<sup>5</sup>, com Wolfgang Iser (1996) e seus pensamentos sobre *O fictício e o imaginário*, além de Deleuze (2006) como falado anteriormente.

Benjamin (1994) figura também no capítulo seguinte, quando *A céu aberto* toma frente aos outros romances do autor. Nesse momento, valemo-nos da nostalgia benjaminiana, com relação à narrativa clássica<sup>6</sup>, e, junto com “O narrador pós-moderno”, de Silviano Santiago (2002), analisaremos a desmemória do narrador-protagonista, assim como a falência das experiências.

Por levar o indivíduo em questão ao trágico encontro com a sua origem, julgamos conveniente finalizar o corpus da pesquisa com *Hotel Atlântico*. Assim, poderemos, com Terry Eagleton (1998) compreender a falsa liberdade do sujeito em meio aos espaços nomeados por Marc Augé (2007) como não-lugares. Tzvetan Todorov (1999) nos leva ao entendimento do “homem desenraizado” que, com Stuart Hall (2007), auxilia-nos na análise da oscilação identitária do narrador-protagonista.

---

<sup>5</sup> Referimo-nos ao capítulo “A imagem de Proust”.

<sup>6</sup> Referimo-nos ao capítulo “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”.

## 2 Embarque

*Falei apenas que me levasse. Que no caminho eu lembraria. E ele foi me levando muito lentamente, meio curvado, olhos comprimidos, como se estivéssemos a ponto de ultrapassar uma linha delicada, sim... uma fronteira...* (João Gilberto Noll, *Mínimos, múltiplos, comuns*).

### 2.1 Cognição

Várias são as teorias que objetivam compreender e explicar as sensibilidades que inundam a contemporaneidade. O breve século XX, como o nomeia Eric Hobsbawm (1995, p. 7), é um período em que tempo e espaço tomam novas configurações, abastecendo-nos de fugacidade, de fragmentações, de um acelerado e incerto modo de viver. Um século de guerras, massacres e revoluções, mas também de crescimento econômico, de transformação social e de triunfo da ciência.

Vêm de longa data os acontecimentos que propiciaram a eclosão de uma condição histórica em que as sensibilidades se voltam para a cultura de uma sociedade capitalista avançada. Já no século XVIII, os pensadores iluministas defendiam um projeto de modernidade calcado na “utópica” emancipação humana universal. Para que esse projeto modernizador fosse realizado, a transitoriedade, o fugidio e o fragmentário eram necessários. No entanto, o otimismo desse plano ruiu, no século XX, com os campos de concentração e esquadrões da morte, o militarismo e duas guerras mundiais, a ameaça de aniquilação nuclear e a experiência de Hiroshima e Nagasaki (HARVEY, 2007, p. 23).

O olhar panorâmico de Hobsbawm (1995, p. 11-26) pontua três transformações primordiais do passado para melhor compreensão da contemporaneidade. Em primeiro lugar, o fim do eurocentrismo possibilitou o crescimento de outras nações. Indústrias, antes pioneiras na Europa, voltavam-se para outros continentes. As “grandes potências” de 1914 (todas européias) foram reduzidas ou desapareceram. Em segundo, a mundialização, um

processo que desde 1914 vem fazendo do globo “uma unidade operacional única” (HOBSBAWM, 1995, p. 24) que privilegia a economia global como unidade operacional básica, desvalorizando as economias nacionais.

A terceira transformação é, para o historiador, a mais perturbadora. Esta é referente à desestabilização dos antigos padrões de relacionamento social humano, o que acarreta quebra dos elos entre as gerações. Essa ruptura entre passado e presente se mostra mais acentuada em países ocidentais em que o capitalismo é mais desenvolvido; então, os valores predominantes passam a ser os de “um individualismo associal absoluto, tanto nas ideologias oficiais como nas não oficiais” (HOBSBAWM, 1995, p. 24).

Com a quebra dos elos, uma cadeia se desfaz, e os indivíduos, antes atados por uma história baseada em uma concepção linear do tempo, perdem-se tanto no tempo quanto no espaço. A fragmentação afeta todas as estruturas que envolvem o ser humano e nos leva por um caminho duvidoso, em um percurso que tem a perplexidade como o seu maior condutor.

Se as sociedades mais desenvolvidas estimularam transformações que interferiram nas regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes, propiciando a incredulidade em relação aos metarrelatos (LYOTARD, 2006, p. xvi), não há de se estranhar quando Benjamin (1994, p. 197) afirma em tom nostálgico que “a experiência da arte de narrar está em vias de extinção”. Sua asserção vem da concepção da tradição como fonte de ensinamentos, de um tempo em que passado, presente e futuro situavam-se diacronicamente. Nossa visão judaico-cristã do tempo, como sendo linear e teológico, conduz-nos à proposta de uma história cíclica, “de Santo Agostinho a Hegel e Marx, [...] como uma sucessão de acontecimentos conduzindo a um Apocalipse ou a um fim harmonioso” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 27).

Leyla Perrone-Moisés (1998) nos alerta para o irracionalismo romântico que se instalou no pensamento ocidental no que se refere à concepção de história, instaurando-a como disciplina acadêmica por uma compreensão “linear, causalista e finalista”. Esta lógica da sucessão da história geral positivista condicionou a criação da história literária sob a égide daquela. Pelo fato de a seqüência de acontecimentos nos ter sido contada pela genealogia de grandes homens, a história literária seguiu este modelo. Com isso, a narrativa clássica, oriunda das genealogias bíblicas, objetivava ensinar.

Torna-se difícil, nos dias atuais, encontrar aquele que narre “exemplarmente” a fim de transmitir suas experiências para que o outro possa delas absorver sabedoria e conselhos. Torna-se, de igual modo, raro, aquele que busque esse tipo de aprendizado, que credite ao passado o verdadeiro valor do conhecimento. Pelas circunstâncias que regem o mundo atual, não há mais espaço para a narrativa exaltada por Benjamin. O descrédito nesses relatos

substitui a forma (conjuntiva, fechada) que ditava os preceitos do modernismo pela antiforma, que abre as narrativas às múltiplas leituras, descentrando não só o sujeito dessa época dita pós-moderna, mas todo o seu entorno.

A suposta nostalgia de Benjamin vai ao encontro da crítica à linearidade temporal ressaltada por Leyla Perrone-Moisés (1998, p. 29):

A fragmentação de nossa percepção do tempo, correlata da fragmentação da experiência em geral, tem feito com que a historiografia prefira ultimamente as narrativas parciais, centradas em agentes particulares que não eram levados em conta nos metarrelatos, e que interessam aos agentes de hoje, grupos ou indivíduos.

A parcialidade da narrativa retira dela a autonomia de um relato construtor de saberes e elege como temática a efemeridade do momento em que se vive. As experiências são fugazes e alheias à transmissibilidade.

Na narrativa brasileira contemporânea, as experiências cotidianas adicionadas ao imaginário do escritor geram uma obra espelhada em algumas questões que são atuais ou, até mesmo, afligem o homem do nosso tempo. Tais questões podem ser referentes à problemática de uma grande cidade, como à violência, à tendência da mundialização que temos vivenciado, ao capitalismo avassalador. A influência da mídia nos dias de hoje deve ser de igual maneira considerada. Vale pensar nas inter e intra-relações que permeiam uma produção literária a fim de compreendermos o fascínio e a dinâmica que engendram toda uma obra.

Tendo como um dos objetivos o estudo do duplicamento do narrador-protagonista, relacionando-o a questões de origem e identidade, este capítulo abrange o tema espelhamento a partir da ordem cognitiva – tanto com relação ao ato performático (o ato da criação), quanto ao ato de leitura; e chegará às duplicações concernentes à literatura de João Gilberto Noll. Algumas considerações sobre este assunto, no entanto, serão retomadas e trabalhadas a posteriori, ao longo de outros capítulos, por causa do diálogo existente entre os narradores-protagonistas dos romances.

Nesse sentido, o romance *Lorde* (2004b) será analisado, porém é impossível não aludir à obra de Noll de uma forma geral em função de sua escrita totalizante, que amarra seus livros fazendo deles um verdadeiro jogo de espelhos. Porém, como numa casa espelhada de um parque de diversões, as imagens duplicadas do seu narrador-protagonista se diferem, distorcem-se, tornam-se distintas a cada passo desse sujeito desbiografado.

O que chama a atenção nas diferenças entre as obras não é apenas variação temática do mote nas narrativas. A falta de referências sobre o ser que narra permite que ele seja identificável ao homem contemporâneo – ao homem que (sobre)vive atado a um sistema que o engole, que o dissolve de tal maneira a ponto de torná-lo nulo, sendo qualquer um ou mais

uma face entre inúmeras outras faces, um mero “joão”. Mas aquele indivíduo ressurgue de uma obra a outra, como que para ganhar forças para continuar uma busca por um mundo que lhe é alheio. Uma busca para ele tão insípida quanto seu viver, porém necessária para que prossiga em seu caminho. Reaparecendo, ele reforça a imagem de uma vida vazia, sem espécie de heroísmo algum que o ampare.

Com a frase “O meu nome não”, João Gilberto Noll abre seu primeiro romance, *A fúria do corpo*, em 1981, e segue seu texto “apresentando” aquele que seria seu protagonista em suas obras posteriores: “Não me pergunte pois idade, estado civil, local de nascimento, filiação, pegadas do passado, nada, passado não, nome também: não. Sexo, o meu sexo sim: o meu sexo está livre de qualquer ofensa, e é com ele-só-ele que abrirei caminho entre eu e tu, aqui” (NOLL, 1997, p. 25).

Com essas pistas, o narrador-protagonista traça um leve esboço da máscara que usará pela narrativa e, mais tarde, ao longo do que se transformaria num projeto literário. A literatura de Noll é assim chamada por conter elementos que a tornam um conjunto, a começar pela personagem principal: um narrador que é sempre o mesmo em todas as obras, apesar de ser “uma coisa em cada ficção”, como afirma o próprio escritor<sup>7</sup>. Suas características perpassam por todos os romances: é um ser andarilho, desadaptado e sem memória, marcado pela lentidão e que necessita passar nulo pelo mundo.

Já dizia Walter Benjamin (1994, p. 43) que o mimetismo, como procedimento do romancista, é derivado da curiosidade. A observação meticulosa é decisiva para que os pormenores e as intimidades do mundo a ser narrado sejam transfigurados primordialmente para o texto. Benjamin (1994, p. 108) vai além do sentido contemporâneo de semelhança e analisa a faculdade mimética do homem nos sentidos filogenético e ontogenético. No último caso, ele se interessa pela importância da utilidade do “adestramento da atitude mimética” para a criança, pois, pelo jogo infantil da mímica, tanto pessoas quanto objetos são imitados. Porém, é o sentido filogenético que necessita uma reflexão mais minuciosa. Conscientemente, semelhanças dos episódios do cotidiano são percebidas e, conforme o filósofo, estas “são apenas uma fração dos inúmeros casos em que a semelhança os determina, sem que eles [os homens] tenham disso consciência” (BENJAMIN, 1994, p. 109).

Para que haja uma correlação entre as semelhanças é preciso que exista entre elas uma conformidade para, então, elucidar no receptor alguma correspondência. No entanto, conforme Benjamin (1994, p. 109):

---

<sup>7</sup> In: <<http://www.joaogilbertonoll.com.br>>. Acesso em 16 de maio de 2007.

Nem as forças miméticas nem as coisas miméticas, seu objeto, permaneceram as mesmas no curso do tempo; que com a passagem dos séculos a energia mimética, e com ela o dom da apreensão mimética, abandonou certos espaços, talvez ocupando outros. Talvez não seja temerário supor que exista uma direção essencialmente unitária no desenvolvimento histórico dessa faculdade mimética.

Independentemente do espelhamento do narrador-protagonista nas obras, o processo mimético – filogenético – ao qual se refere Benjamin (1994), inunda o texto fictício com semelhanças de cenas do dia-a-dia num caráter subjetivo entre texto e autor. Se, para Bakhtin (1997, p. 41), a palavra está em todo ato ideológico, mesmo que os signos não sejam expressos ou constituídos por elas – como em uma música, uma pintura ou um gesto – elas os apóiam e os acompanham; pela interação social e pelo diálogo, a palavra se precisa e se modifica. A palavra, na concepção bakhtiniana, deixa de ser tratada abstratamente, à margem de sua realidade de circulação, e passa a ser um signo cujos sentidos estão em constante mutação decorrente da interação, das relações dialógicas ocorridas em uma sociedade. Como a palavra está presente, mesmo que implicitamente, em todos os discursos que nos cercam, e se tratando de um *signo ideológico*, ela permite que, pelo diálogo e pela interação social, novos conceitos sejam formados, fazendo com que o interlocutor adquira novos signos em sua consciência: a palavra do outro. O contato com a palavra do outro é fundamental na formação da consciência e da subjetividade.

Benjamin (1994, p. 110) acredita que a linguagem é o que se aproxima, de modo mais claro, do conceito de semelhança extra-sensível. A extra-sensibilidade é decorrente de estarmos, de alguma forma, bastante distantes do correspondente onomatopaico da linguagem oral para a escrita. Por isso, ele acredita que o universo dos povos antigos era bem mais repleto de “correspondências mágicas” que o dos homens modernos, por, na contemporaneidade, estarmos infinitamente rodeados por signos que se transmutam com grande constância e em enorme velocidade.

Duplicações existentes em um texto literário partem de espelhamentos como este: as imagens, os aromas, os sabores, os sons, as texturas, tudo o que captamos (e é esse o tipo de linguagem a que nos referimos) são reproduzidos pela pena do escritor. Esta produção é mais um ato performático do que mimético. Quando Wolfgang Iser (1996, p. 341) diz que “o texto de modo algum está reduzido a ser a representação de algo previamente dado” e que “a origem da performance é sempre distinta daquilo que é representado”, ele abandona o conceito de *mimeses* e leva em consideração as textualidades.

Pelo nosso “saber tácito”, temos o olhar opositivo entre realidade e ficção. Por ele, identificamos a ficção por não reconhecer nela atributos que definem a realidade (ISER, 1996,

p. 14). Como essa relação dupla gera problemas sobre existências que não possuem o caráter de realidade, Iser (1996) propõe uma relação ternária para elucidar o fictício do texto ficcional. Ele substitui a relação entre ficção e realidade pela tríade do real, fictício e imaginário, pois:

Há no texto ficcional muita realidade que não só deve ser identificável como realidade social, mas que também pode ser de ordem sentimental e emocional. Estas realidades por certo diversas não são ficções, nem tampouco se transformam em tais pelo fato de estarem na apresentação de textos ficcionais (ISER, 1996, p. 14).

A duplicidade do texto apontada por Iser (1996, p. 303) é ocasionada pelo *como se*. Neste território, o significante se duplica e não mais significa o que é designado. O imaginário se desenvolve em uma relação ambígua com o designar para abrir espaço para algo ainda inexistente. Este movimento é o que Iser (1996) chama de *jogo do texto*, em que o significante se desdobra em outros significantes:

(...) o significante coincide com aquilo que produz, e (...), enquanto produto de seu movimento de dispersão das implicações, permanece diferenciado do significante. Pois o movimento de dispersão das implicações liberadas dá lugar à variabilidade potencial do território de idéias, cujos contornos não são fixos, mas permanentemente adquiridos no jogo, por nuances cambiantes (ISER, 1996, p. 305).

Iser (1996, p. 312) afirma que não há progresso em arte e literatura, mas pelo jogo de imitação e simbolização a possibilidade de exceder os limites é uma verdade. A oscilação decorrente de simbolizar ou imitar para tornar imaginável o que não pode ser objetivado gera uma duplicação visível: “ela distingue a imitação da simbolização, do mesmo modo que faz oscilar uma na outra, e permanece como vestígio mesmo quando a imitação e a simbolização são jogadas nas suas respectivas mudanças de função” (Iser, 1996, p. 313).

Desse modo, a “inesgotabilidade” da obra literária é atestada. Pelos movimentos oscilatórios, o imaginário é povoado pelos significantes divididos que não se enquadram na realidade, tampouco no fictício. Mesmo inesgotável, o caráter intencional da linguagem não permite que esse jogo seja infinito. A linguagem impõe uma limitação, o próprio texto é limitado. É o *jogo do texto*, ao qual Wolfgang Iser (1996) se refere, que não tem limites.

Pelo imaginário, portanto, a diferença entre as repetições é estabelecida. Por este processo cognitivo, os significantes são divididos em outros significantes a fim de constituir os lugares vazios do texto. Como diz Deleuze (2006, p. 118), “extrair da repetição algo novo, extrair-lhe a diferença, é este o papel da imaginação ou do espírito que contempla em seus estados múltiplos e fragmentados”.

O fato de constituir uma literatura com um mesmo narrador-protagonista suscita questões como: de que modo uma obra transgride trazendo a cada livro a repetição do protagonista do outro, que subsequente, partiu do anterior e assim por diante? O que difere em uma escrita cujos contornos principais estão em torno desse ser errante e de olhar quase incomunicável?

Referindo-se à matéria sonora, Jean-François Lyotard (1997, p. 156) diz que:

A organização dos conjuntos de sons (assim determinados pela sua identidade), ou seja, a sua composição em formas musicais, não obedece ao único princípio da identidade quantitativa e, portanto, da repetição idêntica. Admite e provavelmente exige a variação ou a transposição dessas formas, por intermédio de mudanças aplicadas aos elementos sonoros. Exige-o porque o prazer musical parece estar suspenso no momento da percepção dessas diferenças: o espírito desfruta do mesmo através do outro e deleita-se com a diversidade que aceita a identidade.

O trecho acima nos propõe uma breve investigação acerca dos processos cognitivos que envolvem a arte e a maneira como ela aciona, no cérebro do homem, algum mecanismo que gere prazer ou alguma sensação que o convide a continuar o estado “contemplativo”, mesmo em se tratando de repetição. Seja pela surpresa, pelas indagações ou pelo desconforto, há algo mais que engendra a vontade de seguir pelas trilhas, supostamente iguais, do perfil psicológico do narrador-protagonista de João Gilberto Noll.

Este ser que se deixa viver, e/ou morrer, surpreende o leitor pelo constante movimento, apesar de nada mudar. Isso se justifica pela sobreposição de acontecimentos e imagens dispostos em uma narrativa labiríntica, em que as causas para determinados acontecimentos não são transparentes na maioria das vezes.

Apesar de sua constante – um andarilho que percorre as imagens que ele próprio cria, em contínuo perambular pelo espaço/tempo, sem que, com isso, as experiências dessas andanças se agreguem a ele e modifiquem, de algum modo, sua maneira de agir perante o mundo e as situações pelas quais passa – o narrador-protagonista se diferencia entre as repetições. Com o exemplo de Hume sobre as batidas do relógio, Deleuze (2006) confirma como a diferença é notada: do mesmo modo que quatro horas soam e que cada abalo é logicamente independente do outro, o narrador-protagonista não depende do outro a quem ele se assemelha, porque a imaginação contrai os elementos e “os funde numa impressão qualitativa de determinado peso” (DELEUZE, 2006, p. 111).

O que gera a autonomia dos protagonistas de Noll é o fato de eles não se referenciar, a não ser pelas características que os ligam, sendo estas inerentes a sua personalidade. Os enredos não dialogam, não se complementam, são apenas os traços marcantes do narrador-protagonista que se repetem; pois se em *Lorde* (2004b) as reminiscências do autor dão ao

texto um aspecto autobiográfico, em *Hotel Atlântico* (2004a) o ex-ator que transita por hotéis é outro que nada tem a ver com o que vai a Londres por causa dos sete livros escritos; e diferencia-se, ainda mais, daquele que deserta de uma guerra e se casa com uma mulher que pode ser seu próprio irmão, como em *A céu aberto* (1997).

Sucessivamente, o narrador-protagonista é um andarilho sem bagagens e documentos, solitário, contemplativo, desajustado ao mundo em que vive. Conforme Deleuze (2006, p. 113), o poder de contração está na imaginação. É ela que contrai e retém os traços característicos do narrador-protagonista, o conhecido em primeiro lugar, enquanto os casos particulares são reconstituídos pela memória que os conserva no “espaço-tempo” que lhe é próprio.

As duplicações decorrentes do imaginário acontecem tanto no ato da escrita quanto no ato da leitura. No primeiro caso, a criação é espelhada na bagagem subjetiva do escritor, conforme a influência dialógica comentada anteriormente, e, no segundo, o leitor constrói, para si próprio, durante a leitura, os sentidos do texto. Então, quando o narrador-protagonista de Noll aparece, aguardamos o outro com uma força correspondente à impressão qualitativa de todos os narradores-personagens contraídos.

Essa *síntese passiva* forma o presente vivo ao qual passado e futuro pertencem: “o passado, na medida em que os instantes precedentes são retidos na contração; o futuro, porque a expectativa é antecipação nesta mesma contração” (DELEUZE, 2006, p. 112). O poder de contração é definido por Deleuze (2006) como a imaginação, por esta ser uma placa sensível que retém um caso quando o semelhante aparece.

As evidências do narrador-protagonista são reveladas por ele próprio em *A fúria do corpo*, o primeiro romance de Noll, de 1981, como previamente citado, e são confirmadas em romances posteriores: “Quando senti que ele ia perguntar o lugar do meu nascimento, onde eu vivia, falei que eu era vendedor. Que na minha profissão eu andava por este país todo” (*Berkeley em Bellagio*, p. 32); “Estávamos na mesma armada, e tanto fazia que essa armada me obrigasse a renegar tudo o que até ali eu tentara ser. Nome, nacionalidade, cor, religião” (*Lorde*, p. 41); “Pois eu mesmo não sabia com exatidão de mim, se adquirira um contorno pela vida ou não” (*Canoas e marolas*, p. 32); “Não, meu menino, não, nem tudo tem nome nesta ingrata vida” (*Harmada*, p. 44)<sup>8</sup>. O termo identidade não é adequado para designar estes aspectos do protagonista, por não haver caracteres próprios e exclusivos sobre alguém

---

<sup>8</sup> A partir desse momento, para melhor distinção com relação às referências das citações dos romances de Noll, as respectivas siglas serão utilizadas, sendo *AFC* *A fúria do corpo*, *B* *Bandoleiros*, *RV* *Rastros do verão*, *HA* *Hotel Atlântico*, *OQAE* *O quieto animal da esquina*, *H* *Harmada*, *ACA* *A céu aberto* e *BB* *Berkeley em Bellagio*.

cujo nome não conhecemos, por vezes a idade, a profissão e até mesmo referências familiares<sup>9</sup>.

Ainda relacionando as formas musicais, sobre as quais aborda Lyotard (1997, p. 156), à arte literária,

É obvio que a primeira repetição é guiada por uma ideia (no sentido platónico) de um som, de acordo com a sua identidade exclusiva, enquanto que a segunda, ao aceitar a variação e a transposição, é feita “apenas” de analogias. O que dá origem, entre outras coisas, à indeterminação, neste segundo caso, da identidade do que é repetido, e ao facto desta ser apenas indicada como o objecto de uma alusão feita pelas diversas ocorrências do acorde ou da frase, e ao facto dessas ocorrências acrescentarem às outras um género de suplemento devido à sua própria diferença, não sendo esse suplemento outra coisa a não ser a arte ou a *techné* (e isto é mais Aristóteles que Platão), pressupõe sempre a ausência ou a retirada da mesma coisa, isto é, do acorde ou da frase aos quais as ocorrências fazem alusão.

A repetição do narrador-protagonista nas obras não lhe atribui valor mais ou menos significativo. A contribuição de Lyotard (1997, p. 156) é no sentido de que na primeira obra em que esse sujeito aparece, a repetição ocorre na ordem cognitiva: o narrador é idealizado pelo escritor e transfigurado em romance. Portanto, a repetição é metafísica. Então, daí por diante, as repetições ocorrem de forma análoga, organizando-se esteticamente e induz uma “ontologia de ser enquanto não-ser” (LYOTARD, 1997, p. 157).

As diferenças vão aparecendo à medida que as características do narrador-protagonista se estabelecem de um romance a outro, como confirma Lyotard (1997, p. 157):

Esta matéria parece escapar à determinação por conceito, isto porque é rigorosamente (e não exactamente) singular: a sua qualidade depende talvez de uma constelação de parâmetros concebíveis, mas *esta* constelação, a que acontece agora, não é antecipável ou previsível. É por exemplo esta singularidade que distingue, pelo menos em parte, as diversas execuções de uma mesma obra.

A cada romance, o sujeito é independente do das outras obras e desempenha papéis que mantém a sua individualidade. Por este sistema, a personagem dialoga com seu duplo, havendo um entrelaçamento de uma personagem com outra se afirmando como sujeito e não como objeto. O texto é dialógico. O diálogo entre autor e narrador ocorre pelo distanciamento entre eles: o autor permite que este tenha sua própria voz, sem que interferências sejam feitas.

Esteticamente, a partir do momento em que a obra sai do horizonte das idéias, o narrador-protagonista torna-se autônomo e, mais especificamente, na obra de Noll, passa a se refletir em espelhos como nos de um calidoscópio. A cada movimento, a imagem se desfaz e refaz; a cada reflexo, a imagem surpreende e, desgovernada, não retorna à posição anterior.

---

<sup>9</sup> Este assunto será retomado posteriormente.

## 2.2 Reminiscências

“Quando saí pela porta da alfândega, duas pesadas malas, sacola pendurada no ombro, nem pensei em olhar para os que esperavam atrás de uma corda os passageiros que chegavam ao seu destino” (*L*, p. 9). À primeira vista, esta frase que abre *Lorde* causa estranhamento ao leitor que aguarda a repetição do narrador-protagonista de Noll por um detalhe: a bagagem que carrega consigo. Se geralmente ele percorre seus caminhos levando apenas objetos que praticamente fazem parte do seu corpo – “O boné me obedecia, fiel. As minhas mãos sabiam de cor como executar a tarefa.” (*HA*, p. 21) – em *Lorde*, as malas contêm mais do que meras roupas e sapatos.

Walter Benjamin (1994), em leitura de *A la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, ressalta o perfeccionismo doentio do escritor para que sua obra autobiográfica traduzisse o “místico, a arte do prosador, a verve do autor satírico, o saber do erudito e a concentração do monomaniaco” (BENJAMIN, 1994, p. 36). Uma escrita fundada na psique, mesmo que insana de um sujeito que temia o esquecimento.

Um sujeito que trabalhava durante a noite para não deixar escapar nenhum fato, nenhum momento que enriqueceria sua escrita para que a escuridão não lhe puxasse pelas pernas, como explica Benjamin (1994, p. 37): “Cada manhã, ao acordarmos, em geral fracos e apenas semiconscientes, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da existência vivida, tal como o esquecimento a teceu para nós”. Proust almejava abraçar todo o tecido, não se satisfazia com apenas franjas, fios. Ele vivia em função de uma ação intencional para que sua tecitura se realizasse por reminiscências também intencionais.

No entanto, apesar de toda meticulosidade, Benjamin (1994) comenta que ao revisar os textos, Proust preenchia as margens em branco com novo material. Isso acontece porque “um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois” (BENJAMIN, 1994, p. 37). A escrita de Proust, conforme Benjamin (1994), é ditada pela reminiscência. No *actus purus* da recordação reside a unidade textual.

O texto, todavia, não se restringe à tradução da consciência apenas, mas também às do inconsciente. Neste caso, segundo Jeanne Marie Gagnebin (2004, p. 74), “esta abertura consiste igualmente numa ampliação da dimensão social do sujeito que, renunciando à clausura tranqüilizante, mas também à sufocação da particularidade individual, é atravessado

pelas ondas de desejos, de revoltas, de desesperos coletivos”. A pesquisadora se preocupa com a importância da narração para a constituição do sujeito e valoriza a rememoração como fator imprescindível para o resgate do passado, evitando assim seu esquecimento. Por isso ela acredita que, na contemporaneidade, a atividade da reminiscência é essencial, “seja para tentar reconstruir um passado que nos escapa, seja para ‘resguardar alguma coisa da morte’ dentro da nossa frágil existência humana” (GAGNEBIN, 2004, p. 3).

Contudo, como a memória, a desmemória é elemento constituinte da narração:

Se podemos assim ler as histórias que a humanidade se conta a si mesma como o fluxo constitutivo da memória e, portanto, de sua identidade, nem por isso o próprio movimento da narração deixa de ser atravessado, de maneira geralmente mais subterrânea, pelo refluxo do esquecimento; esquecimento que seria não só uma falha, um “branco” de memória, mas também uma atividade que apaga, renuncia, recorta, opõe ao infinito da memória a finitude necessária da morte e a inscreve no âmbito da narração (GAGNEBIN, 2004, p. 3).

Tomando como exemplo a *Odisséia*, Gagnebin (2004) diz que nessa obra os acontecimentos são gerados, implicitamente, por uma força da narração que faz esquecer e, explicitamente, uma força rememoradora, as quais se conjugam para constituir a narração, pois “em redor do continente da memória, as ilhas e penínsulas do esquecimento sempre existiram” (GAGNEBIN, 2004, p. 4).

Nessa vertente, a *Recherche* de Proust é inundada por sua memória involuntária, a responsável pelo “*continuum* da recordação”, como compara Benjamin (1994, p. 38) ao sentido inverso da tapeçaria de Penélope: assim, o tecido de Proust é elaborado pelo esquecimento, enquanto o de Penélope, pela recordação.

*Lorde* é um romance cujas fronteiras da autobiografia se fundem às da ficção, pois se Proust rememorava doentamente para a reconstituição de suas memórias, as reminiscências de Noll fluem como uma necessidade orgânica: “Não pára de sair sangue... Saindo sangue um tempo, direto... É uma vontade de apresentar a vida como uma imposição quase biológica – quase uma celebração materialista da cena”<sup>10</sup>. As reminiscências do escritor, nesta obra, são, antes, um início, o ponto de partida para as andanças do narrador-protagonista, do que a vontade de recordar algo vivido.

Ao transpor rememorações para o texto, o “eu” do escritor veste uma máscara e se esconde por trás de uma personagem. Esta representa precavidamente o “eu”, dissociando autor – no caso, João Gilberto Noll – de personagem, como afirma Jeanne Marie Gagnebin (2004, p. 74) ao dizer que o “eu” tem a obrigação de defender os interesses do sujeito duplicado. Em *Lorde*, o narrador-protagonista vai a Londres a convite de uma universidade

---

<sup>10</sup> Entrevista de João Gilberto Noll a *Revista A*, em 2000. Disponível em: <<http://www.joaogilbertonoll.com.br>>.

inglesa. A personagem também é um escritor e fora convidado por causa dos seus sete livros escritos:

Ficaria sentado num banco do aeroporto de Heathrow, pensando que ele talvez ainda pudesse passar à minha procura; eu o conhecia pessoalmente de apenas uma vez no Rio, quando pediu que por favor mandasse meus livros para seu endereço em Londres, porque não encontrara nas livrarias por onde tinha andado à tarde e no dia seguinte retornaria para a Inglaterra (*L*, p. 11).

Neste romance, se as reminiscências dão ao texto um aspecto autobiográfico, é pelo ato de fingir que ele se integra à ficção e se desvincula da realidade: “Na conversão da vida real repetida em signo doutra coisa, a transgressão de limites manifesta-se como uma forma de irrealização; na conversão do imaginário que perde seu caráter difuso em favor de uma determinação, sucede uma realização do imaginário” (ISER, 1996, p. 15).

Wolfgang Iser (1996) atribui ao *como se* o jogo do qual participam texto e leitor. Os espaços vazios do texto estimulam o imaginário do receptor para a criação de novos significantes. São esses parênteses abertos na narrativa que convidam o leitor a participar desse jogo, como o *picnic* ao qual se refere Northrop Frye<sup>11</sup> – “It has been said of Boehme that his books are like a picnic to which *the author brings the words and the reader the meaning*<sup>12</sup>. The remark may have been intended as a sneer at Boehme, but it is an exact description of all works of literary art without exception”.

Na escritura de Noll, o *como se* aparece demasiadas vezes e, em muitas delas o significante acaba sendo esvaziado por “comparações hipotéticas” em relação a seus próprios atos (OTSUKA, 2001, p. 112), como quando encontra o mapa: “Passei as mãos em mim como que procurando alguma coisa, e senti um volume no outro bolso do casaco” (*HA*, p. 21). Desse modo, “o ato precede todo sentido; ou melhor, a percepção – e descrição – do gesto precede a percepção de seu sentido ou de sua motivação, se é que esta existe” (OTSUKA, 2001, p. 112).

Partindo das reminiscências do autor (Noll), o *como se* tem outra conotação: “Eu continuaria a andar pelo corredor com aquelas sombras expectantes atrás da corda na minha lateral – esses que costumam esperar os viajantes como se não tivessem mais nada a fazer além de aguardar sedentariamente aqueles que não param de se movimentar, partir e chegar” (*L*, p. 9). Neste momento, a aparente apatia dos que aguardam é um desconforto para o narrador-protagonista. Por enquanto, ele se preocupa com os compromissos – afinal, fora a Londres para cumprir uma missão.

<sup>11</sup> NORTHROP FRYE, *Fearful Symmetry. A Study of William Blake* (3. ed.), Boston, 1967, p. 472 ss.

<sup>12</sup> Grifo nosso.

Em geral, uma das características desse sujeito é o fato de não levar bagagens consigo, como o próprio afirma em *Hotel Atlântico*: “Ela olhou para as minhas mãos e perguntou: / - E a bagagem? / - A bagagem eu deixei guardada no Galeão – foi a explicação que me saiu” (*HA*, p. 10). E enquanto se sente pertencido a uma sociedade globalizada – tanto que viajara por causa dos livros escritos – com a qual se relaciona, por ter uma profissão, que depende de leitores, das vendas do material que produz, independentemente do valor artístico ao qual sua literatura está submetida, esse indivíduo está agregado ao mundo “real”, mesmo que numa realidade ficcionalizada; tanto que ele conversa com seus “botões enquanto arrastava as malas em direção a alguma saída onde ele [o inglês] pudesse estar (...)” (*L*, p. 11).

As viagens são tópicos recorrentes nos romances do escritor gaúcho, porém ao contrário do convite que o levava a cruzar o oceano em *Lorde*, por mais que essa empreitada envolva algum mistério, na maioria das vezes, os motivos que o levam a iniciar uma jornada não são evidentes. Existe apenas uma necessidade, como um impulso desmedido e incontrolável. Em *Hotel Atlântico*, o narrador-protagonista chega à rodoviária: “Naquelas vias por onde se subia ou descia pareciam todos muito imersos naquilo que estavam fazendo. Ter percebido assim me relaxou. Eu também conseguiria: viajar, tomar um ônibus, *chegar em algum lugar*<sup>13</sup>” (*HA*, p. 20). Ele precisa viajar: “Mas eu precisava ir: descí o degrau e me encostei na parede do prédio” (*HA*, p. 18) e seu destino, o acaso:

Enquanto eu abria o mapa ia lembrando do que eu tinha dito para o motorista do táxi. Que eu faria um tratamento contra o alcoolismo em Minas.  
No mapa o interior de Minas parecia um formigueiro de localidades. Os meus olhos desceram um pouco, entraram pelo interior de São Paulo, pararam no Paraná.  
(...)  
Resolvi comprar uma passagem para Florianópolis. (...) *De repente*<sup>14</sup> uma ilha: era um tema que me interessava (*HA*, p. 22).

Aparentemente, esse constante vagar funciona como mote para o desenrolar da trama. Mas seu agir quase instintivo que faz com que esse sujeito percorra paisagens supostamente iguais não é o suficiente para explicar sua infundável deambulação.

O caráter autobiográfico presente em *Lorde* retoma outro exercício de linguagem trabalhado por Noll: *Berkeley em Bellagio* foi a primeira obra de João Gilberto em que suas reminiscências fizeram parte da narrativa, pois são provenientes da experiência do autor dos cursos de Literatura Brasileira Contemporânea que ele ministrara em Berkeley entre 1996 e 1998. Mais tarde, em *Bellagio*, ao norte da Itália, ele termina a obra que tinha sido iniciada naquela viagem, entretanto, não havia sido planejado que essas duas experiências fizessem

---

<sup>13</sup> Grifo nosso.

<sup>14</sup> Grifo nosso.

parte de um mesmo livro, como confirma o próprio escritor: “Não imaginei, porque esse romance já estava em andamento, não imaginei que *Bellagio* fosse entrar pelo meu romance adentro. Não é pouco comum nas coisas que fabrico, porque estou muito aberto ao momento, às coisas que estão acontecendo”<sup>15</sup>.

Esse exercício é uma preocupação de João Gilberto Noll, que deixa os significados aflorarem como consequência da sua escrita. A repetição do narrador-protagonista é uma das provas de que um projeto literário se estabelece, mas é em função do trabalho com a linguagem que a escritura do gaúcho se consagra.

*Berkeley em Bellagio* e, mais tarde, *Lorde* têm o narrador-protagonista como um escritor. No primeiro romance, sua viagem se inicia em Berkeley, onde passara um período como escritor-residente para que ministrasse cursos como professor convidado sobre “Clarice, Graciliano, Raduan, Caio, Mirisola e alguns outros, mais alguns cursos sobre MPB, (...)” (*BB*, p. 14). O início desse texto chama a atenção pelo pronome pessoal utilizado para se referir a esse sujeito: “Ele não falava inglês” (*BB*, p. 9). Para os leitores de Noll, é uma surpresa encontrar uma narrativa em terceira pessoa em seus romances. No decorrer da escritura, há uma variação de vozes, fazendo com que o narrador-protagonista seja flexionado:

Quando *ele* chegou aos Estados Unidos, tinha menos de cem dólares. A chefe do Departamento de Espanhol e Português em Berkeley *o* esperava no aeroporto de San Francisco toda de preto, loira, sorrindo meio culpada por tantas atribulações que o consulado americano em São Paulo tinha *me* causado por não ser um cara de altas formações acadêmicas, por estar desempregado, sem endereço fixo, penso *eu*, por tudo isso relutaram – duas, três vezes *meu* passaporte voltara a Porto Alegre sem o visto – temendo com certeza que *eu* quisesse imigrar como tantos patricios<sup>16</sup> (*BB*, p. 16).

As reminiscências do autor não são a voz que narra. Autor e personagem se desvinculam a partir do momento em que tais recordações são ficcionalizadas. Apesar de narrar em terceira pessoa, falando de uma viagem que realmente aconteceu, tomando distância dos fatos, o protagonista é o mesmo que narra em primeira pessoa. A oscilação de vozes não afasta o narrador-protagonista do foco central da escrita de João Gilberto, pois sua preocupação com a linguagem transcende o enredo da trama e está intrinsecamente relacionada a esta personagem. É a linguagem que provoca a flexão do narrador e que abre os caminhos pelos quais o ser andarilho passará. Explica Noll<sup>17</sup>:

Não que eu faça um ludismo com a linguagem, não faço jogos, não é nada vanguardeiro, mas a linguagem me emancipa, no sentido de que ela vai dando

<sup>15</sup> Disponível em: <<http://www.joaogilbertonoll.com.br/depoimentos.html>>.

<sup>16</sup> Grifos nossos.

<sup>17</sup> Disponível em: <<http://www.joaogilbertonoll.com.br/depoimentos.html>>.

braçadas, vai tateando, me ajuda a tatear, *até que eu me esqueça de mim mesmo*<sup>18</sup> e vai em direção a essa possibilidade do movimento ficcional.

Nesses romances com traços anamnésicos, a desmemória se sobrepõe à memória à medida que a linguagem se desenvolve, constituindo o conteúdo do romance. Autor e linguagem interagem, até que esta se desenvolva independentemente das reminiscências daquele. Por este fato, apesar de flexionado, o ser que narra é único: tanto que ele afirma ser “(...) alguém todo preparado para atravessar o Atlântico de uma hora para outra, sem ter nada o que deixar que carecesse da sua presença” (*L*, p. 10). E, ao contrário do narrador-protagonista desmemoriado, enquanto as reminiscências do autor perduram, a falta de convicção na sua viagem misteriosa funciona como uma barreira que controla os impulsos que normalmente lhe conduzem:

(...) dele [do anfitrião inglês] viria o caminho até que eu pudesse, não, não dispensá-lo, isso jamais, mas me ater a alguma autonomia que seria sempre limitada, isso também sei, já que estava agora num país onde eu nunca estivera antes e, principalmente, me faltava a juventude para aderir a ele sem mais (*L*, p. 12).

Mas, se por algum momento ele tem bagagens para carregar, mais tarde ele as abandona para começar a deixar de ser – “Tudo o que eu vivera até ali parecia estar indo embora” (*L*, p. 19).

A linguagem em Noll se desenrola como os trajetos pelos quais seu protagonista percorre, pois se o autor nunca sabe onde vão dar seus romances por se deixar guiar pela linguagem, em Londres, na insegurança do motivo da sua viagem, o narrador-protagonista se questiona: “Qual seria meu próximo passo?” e continua:

Ah, meti-me a caminhar de novo, passava por Convent Garden agora; uma trupe juvenil tocava seu Mozart, parei, dei uma moeda, de repente resolvi dar duas, olhei para cima, o sol aparecia depois de semanas sem ter dado as caras, eu ao gritar de alegria, desmaiar, ser levado mais uma vez por puro acaso para o hospital de Bloomsbury... (*L*, p. 56).

São os repentes e os acasos que guiam este sujeito fictício cujas vontades não vão muito além do sexo, da loucura, da morte e do vazio. Sua desterritorialização é engendrada por uma busca inconsciente, insaciável e sem fim de algo, por ele, desconhecido. Sob este prisma, se Proust lutava com avidez para que em sua autobiografia suas lembranças se fizessem com perfeição (BENJAMIN, 1994), as reminiscências de Noll em *Berkeley em Bellagio* e *Lorde* são justificadas pelo efêmero momento presente, o que impossibilita que aquela personagem conheça o objeto de sua procura, pois para tal empreitada, o passado deveria ser evocado.

---

<sup>18</sup> Grifo nosso.

No conto “Alguma coisa urgentemente”<sup>19</sup> (NOLL, 1997), o narrador-protagonista é um jovem, cuja mãe o abandonara ainda bebê, e que se dilui diante do silêncio e da ausência do pai. Sua vida se resume a aventuras banais em função da rotatividade que marcava seu progenitor, que “dizia não saber o porquê da existência e vivia mudando de trabalho, de cidade e de mulher” (NOLL, 1997, p. 683).

Os diálogos entre pai e filho são silenciados pela ausência paterna, que desaparece e vai preso sem deixar explicações. Durante este período, o adolescente fora levado para um colégio interno no interior de São Paulo. Ao buscá-lo, tempos depois, o pai estava sem um dos braços. Foram para o Rio de Janeiro, para um apartamento que o pai conseguira emprestado, mas o silêncio perdurava: “Pode ser perigoso” (NOLL, 1997, p. 685) – dizia o pai.

Mais uma vez, o pai desaparece. O adolescente vivia sozinho, entre os lençóis encardidos e toda a sujeira do apartamento, “tinha bons amigos no colégio, duas ou três amigas que me deixavam a mão livre para passá-la onde eu bem entendesse” (NOLL, 1997, p. 685). No entanto, precisou se prostituir num relacionamento homossexual quando percebeu que o dinheiro que seu pai deixara no cofre havia terminado.

O pai volta, sem dois dentes, e lhe diz que veio para morrer. O jovem continua envolto em silêncio e solidão. Apesar de tê-lo em casa, era só um corpo próximo da morte. Seu único referencial identitário estava prestes a ruir sem deixar-lhe memórias, sem conceber-lhe como sujeito, sem solidificar-se como referência de sua origem. Ao contrário, era um corpo moribundo que se prostrava diante de seus olhos.

A fragmentação do cotidiano era o único conhecimento do garoto: o cachorro quente que ganhava do amigo, a falta de dinheiro, o sexo com a empregada do colega, as conversas banais na rua e na escola. A impossibilidade comunicativa ocasiona o desvínculo entre as gerações.

O pai chama o filho pelo nome, pela primeira vez, em seu momento agonizante. Ele se assusta, pois o colega da escola estava em seu apartamento e não podia saber do pai. Era a primeira vez que esse homem lhe chamava pelo nome, mas não há neste ato qualquer possibilidade de enraizamento por causa do silêncio que envolvia a relação dos dois. O passado do pai e o futuro do filho são tão incertos quanto o tempo presente em que se vive.

---

<sup>19</sup> O conto faz parte do livro *O cego e a dançarina*, cuja primeira edição fora em 1980. Ítalo Moriconi inclui “Alguma coisa urgentemente” no repertório de *Os cem melhores contos brasileiros do século*, Editora Objetiva. Na presente pesquisa, utilizamos sua publicação na coletânea da Companhia das Letras: *Romances e contos reunidos* (NOLL, 1997).

Este conto foi adaptado e dirigido cinematograficamente por Murilo Salles, lançado, em 1984, com o título “Nunca fomos tão felizes”<sup>20</sup>. No filme, tendo como pano de fundo o Brasil dos anos 70, Murilo encena a impossibilidade do amor entre pai e filho (revolução e povo). Pela ausência do pai, resta ao filho perplexo e impotente, o relacionamento com a televisão e com a guitarra, adquiridos ironicamente com o dinheiro daquele<sup>21</sup>. O apagamento das chances de uma relação saudável e construtora das bases para o futuro sólido ocorre pelo silenciamento do afeto entre pai e filho, que no filme (assim como no conto), representam o momento político pelo qual passava o país.

### **2.3 Fragmentos e imagem**

Se o imaginário é responsável tanto por duplicações quanto por diferenças e como seu caráter é intrinsecamente subjetivo, o mundo contemporâneo contribui com fatores que influenciam não só em nosso procedimento cognitivo como também possibilita a constituição de uma literatura com contornos pós-modernos.

Por causa dos reflexos da sociedade moderna na vida do homem contemporâneo, pela transformação do espaço, o homem foi se adaptando a ele, tornando-se não só uma parte de um todo, mas “o” todo, no sentido homogeneizante: o que acontece com um compromete, diretamente, o outro.

Com o crescimento dos centros urbanos em função da ilusão de um futuro promissor, aliado á idéia de progresso, mais o avanço tecnológico, as cidades se modificaram – e se modificam continuamente – moldaram-se ao ser que nela habita, assim como este está confinado a agir conforme as leis desta selva de pedras. Leis, não as homologadas em gabinetes e plenários, mas aquelas que o próprio meio nos impõe. Do mesmo modo que animais em seu habitat natural conhecem intuitivamente seus riscos e suas estratégias para sobreviver, na selva humana o homem tem de se adaptar ao modelo de (sobre)vivência que ela propõe.

As construções contemporâneas refletem a busca intransigente da perfeição tecnológica em prol de poder e progresso. Para isso é necessário destruir o velho, que remetia a alguma

---

<sup>20</sup> Os dados sobre o filme de Murilo Salles (ficha técnica, sinopse, etc) estão disponíveis em: <<http://www.murilosalles.com>>.

<sup>21</sup> Conforme a sinopse do filme disponível no site citado.

outra época, para dar espaço ao momento presente, “destruir para construir, apagar o passado identificado como atraso” (GOMES, 1994, p. 106).

As ruas e avenidas cortam a selva de concreto em que pessoas residem e trabalham, e em vez de serem elementos de ligação e de união entre as distâncias, fazem do “todo” (da cidade e de tudo o que dela emana, inclusive seus habitantes) vários fragmentos. São pedaços e mais pedaços perdidos em meio à desordem de uma arquitetura mutante, cujo cenário passa a ser despercebido devido à velocidade a que estamos submetidos atualmente. Se de 1500 a 1840 a melhor velocidade média das carruagens e barcos a vela era de 16 km/h, nos anos 1960 passou a ser de 800 a 1100 km/h (HARVEY, 2007, p. 220). O espaço passou a ser aniquilado por meio do tempo e a velocidade acelerada tornou-se fator comum no mundo moderno.

Em conseqüência, o homem que vive nesses centros urbanos também será um sujeito fragmentado. Essa característica estará tão amalgamada a ele que será praticamente impossível não viver o dia-a-dia em estilhaços, em cacos, como os próprios pedaços da cidade. Impossível que, partindo desse modelo de vida, a narrativa contemporânea também não se torne fragmentada: formada pelos pedaços da vida social, de um eu descentrado em cujas partes são refletidas as cenas que se sobrepõem com eloqüência diante dos seus olhos.

Em *Lorde*, multiplicidades estão juntas em um dos “pedaços” de Londres: “(...) um bairro que eu sabia longínquo, ao norte de Londres, de imigrantes vietnamitas, turcos, já fora das margens da cidade que costumam propagar em *folders* turísticos” (*L*, p. 15). Nessa perspectiva, agrupam-se em uma área fragmentos culturais, o que reforça a idéia de partes. Em *Hotel Atlântico*, fragmentos de cidades são guardados no bolso do narrador-protagonista: “Comprei um postal da ponte de Florianópolis. Eu costumava guardar postais de recordação. Naquelas dias eu levava no bolso de trás da calça dois postais. Já estavam bem amarfanhados. Um deles mostrava a praia de Copacabana à noite. O outro, a barca para Niterói” (*HA*, p. 36). Por fim, esses pedaços desaparecem, como se fundissem a um homem igualmente estilhaçado e registram um simples impulso, para depois ficarem esquecidos, “amarfanhados”. Após a sua menção, os postais são como que esquecidos e, se trazem ao narrador-protagonista alguma recordação, ela não é expressa na narrativa, pois ele próprio afirma, “Eu não guardo nada comigo” (*HA*, p. 48). As imagens tornam-se vazias de significação, são meros cartões amarrotados.

Assim como esse indivíduo separa alguns recortes de cidades e os põe no bolso, pedaços de acontecimentos são narrados e, antes que possuam um desfecho, são abandonados, como o mapa que, porventura, ele encontra no bolso do casaco e deixa no banco da

rodoviária. Alguém o surpreende: “Ei, senhor, o senhor esqueceu alguma coisa ali”, e ele abana a cabeça e diz: “Não é meu” (*HA*, p. 22).

A desmemória do narrador-protagonista resulta em uma narração pautada em fragmentos. Os fatos não se comunicam, os episódios não têm continuidade. Enquanto Proust ia ao extremo com suas reminiscências (BENJAMIN, 1994, p. 37), o protagonista inominado assume sua indiferença e fraqueza perante o mundo: “Esta é a sina dos covardes: ir se desfazendo das marcas de qualquer experiência que não traga em si a sua justificativa amplificada” (*HA*, p. 55).

O trabalho de linguagem exercido por Noll deixa evidente um texto fragmentado, com cenas sobrepostas, em que episódios começam sem qualquer causa aparente e, de igual forma, terminam – ou ficam por terminar: não há qualquer vinculação entre vários dos acontecimentos de *Hotel Atlântico* – vide o relacionamento sexual que o narrador-protagonista teve com a recepcionista do hotel, um ato basicamente domado pelo instinto. Neste romance, desde o início da viagem, mortes acontecem diante dos seus olhos, o que provoca no leitor a expectativa de um clima policial, mas ele continua sua caminhada não se atendo aos fatos que o cercam.

O abandono é recorrente em diversas situações, seja como uma conjectura – “Se eu entrasse naquela tenda branca e visse o meu irmão não sei, eu seria capaz de admitir que o renegaria, viraria a cara para o lado e o deixaria nas mãos do enfermeiro ou de quem estivesse cuidando dele” (*ACA*, p. 609) , seja para esquecer – “Eu teria de escarrar o meu passado inteiro da cabine na sarjeta se começasse agora a relembrar toda a nojeira que ele drenara para cima de mim” (*ACA*, p. 668) , seja para fugir – “Que quando acordasse do efeito anestésico passaria a conviver com outra hipótese de mim mesmo (...). Eles tinham me internado por uma razão que eu desconhecia. Eu a usaria para nascer” (*L*, p. 35), seja para não pensar – “Segurei nos ferros do portão como para me firmar de fato, abandonando qualquer precipitação do pensamento, [...]” (*L*, p. 21).

Como o espaço, o tempo é fragmentado. A descontinuidade das ações transparece devido à intensidade com que o momento presente é narrado. O ritmo da narrativa acompanha o olhar do narrador-protagonista, um olhar vago que nada extrai das coisas que contempla. Embora o tempo verbal utilizado seja o pretérito, é um passado de extrema imediatidade que se narra, rápido como o movimento dos olhos; porém estático, vago de significações:

Era chileno. Convidou-me a subir, disse que me levaria para onde eu pedisse. Sobre o banco havia uma colcha grossa e peluda. Enrolei-me nela e ele me levou. Está bem aqui, falei depois de muitas voltas. Dei minhas moedas ao rapaz. Garoava. Como era bonito esse chileno. Que traços! A vontade que me deu foi beijar-lhe a face. Se o beijo estalasse encostando na orelha, tanto melhor. Sua orelha vinda dos

deuses. Em vez disso beijei-lhe a mão. Se a casa de Hackney continuasse à minha disposição, que tal levá-lo para lá e dividirmos a cama? Não? Havia tanto o que lhe perguntar. Mas um casal de franceses pediu-lhe um passeio. E lá se foram me fazendo engolir mil questões... (L, p. 57).

A força midiática atrelada ao avanço tecnológico e à sociedade de consumo faz com que as imagens influenciem, com preponderância, a literatura contemporânea. Para Francis Wolff (2005) uma das fraquezas da imagem é a sua incapacidade de distinguir o tempo: “A imagem faz reviver os mortos e mostra o tempo passado não como passado, mas como sempre presente”. Pela criação (fabricação, técnica) de imagens ou pela imaginação, o homem “anula a distância espacial ou temporal” (WOLF, 2005, p. 23).

Na contemporaneidade, o momento presente torna-se tão instantâneo devido ao infinito número de estímulos imagéticos aos quais estamos submetidos que o passado fica esquecido, quase imperceptível, praticamente não retomado. Os reflexos dessas imagens na literatura aparecem pela valorização que o ser humano tem feito com relação ao presente. Para ele, o futuro não tem tanta importância e o passado, tempo que dá origem às narrativas, serve apenas como arquivo para que alguns dados sejam incorporados ao texto, mas com as devidas modificações cabíveis ao presente.

Se a efemeridade contemporânea, sobretudo a partir da Revolução Industrial, impulsionou as engrenagens temporais, acelerou mais ainda o modo de viver e fez das recordações e memórias algo irrelevante para a constituição do saber. Com a industrialização, o homem passa a ser escravo do seu próprio modo de vida. A necessidade do trabalho e do incessante objetivo de produzir números cada vez maiores, gerar absurdos lucros e garantir um padrão de vida pré-estabelecido geram “uma alienação que acarretou concentração de poder, perda da democracia e perda da liberdade” (FISCHER, 2002, p. 94). O tempo torna-se escasso e efêmero. O homem é apenas uma máquina a mais, produto da sua própria criação.

A contemporaneidade se vale, desta forma, da desmemória cultural, em que não há espaço para a nostalgia. Entende-se por nostalgia a vivência da ausência afetiva associada à ausência física, ausência da sua pátria, ausência de raízes. Na literatura de Noll, as andanças dos narradores-personagens não lhes agregam conhecimento. As breves referências ao passado servem apenas para contextualizações necessárias para a narrativa.

Em *Harmada*, o narrador-protagonista recupera a tradicional narrativa oral, porém o que narra não é fruto de sua vivência, e sim de uma imaginação bastante fecunda:

Eu, a bem da verdade, jamais preparava as narrativas que desembocavam pela minha boca. O rumo do desenrolar das tramas se dava só ali, no ato de proferir a ação. Aliás, detestava pensar previamente acerca do que teria a contar. Eu me deixava conduzir pela fala, apenas isso, e esta fala nunca me desapontou, ao

contrário, esta fala só soube me levar por inesperados e espantosos episódios (*H*, p. 40).

Sua escrita é um misto de cenas reais e imaginárias, o que muitas vezes não permite que o leitor identifique se sua origem está no que o narrador vê ou no que ele sonha. Alexandre Faria (1998) diz que “essa diluição de fronteiras entre visão e imaginação revela apenas o que sobreviveu na narrativa: a imagem”. O seguinte trecho de *A céu aberto* deixa o leitor em dúvida sobre a autenticidade da ação com relação à garota na areia. Seria apenas imaginação?

Artur sentado numa cadeira sobre as areias da praia... Um dia talvez eu também esteja sentado numa cadeira à beira-mar lambendo as feridas... Vejo uma garota novinha correr pela areia de saia esvoaçante; joga-se de bruços, parece desmaiada... Artur cochila. Vou até a garota que parece desmaiada, pergunto se algo aconteceu. Ela não responde, apenas a respiração... arredo os cabelos alourados do seu rosto, ela não parece passar mal, apenas é bonita e com certeza tira um cochilo como Artur... Deslizo as mãos pelos cabelos da garota, o meu dedo indicador passeia por seus lábios entreabertos... olho o mar bravo, levanto... sento-me aos pés de Artur que cochila com a cabeça tombada sobre o peito... (*ACA*, p. 599)

Desse modo, o caráter dialógico da obra de João Gilberto Noll não se prende tão somente às semelhanças e diferenças entre os narradores-personagens dos romances, mas também se estrutura pelas palavras, no jogo entre seus intertextos, sejam eles explícitos ou convocados por analogia semântica com o contexto, numa complexa estrutura de arquitetura distorcida, dobrada e dilemática de simulacros anamórficos:

Subi num degrau da escada rolante. A escada que descia vinha mais apinhada de gente. Entre a escada que subia e a que descia havia uma larga escada de concreto. Por ela os apressados subiam ou desciam pulando degraus. Naquelas vias por onde se subia ou descia pareciam todos muito imersos naquilo que estavam fazendo. Ter percebido assim me relaxou. Eu também conseguiria: viajar, tomar um ônibus, chegar em algum lugar (*HA*, p. 20).

A narrativa é construída como uma seqüência de imagens, como superposições de fotogramas. A relação de causa entre as cenas, assim como os motivos que levam o narrador a andar não estão presentes. A ligação entre texto e imagem na literatura contemporânea é marcada pela dinâmica da “cultura de imagem” que rege a sociedade atual. Essa relação anamórfica “já não se limita ao encontro singular da obra literária com a obra visual, mas deve ser vista na perspectiva mais ampla dos estudos das visibilidades, da cultura visual e do desenvolvimento tecnológico de novas formas de representação visual” (SCHOLLHAMMER, 2001, p. 31).

Os textos de Noll são exemplos desse dialogismo meio neo-barroco. Fortemente influenciado pelo cinema, as seqüências de imagens descritas pelo escritor, por meio do *zapping* do narrador-protagonista, exploram um mundo para fora dos limites da visão, direcionando o enquadramento das cenas oferecidas ao leitor a um campo acessível apenas pela sua imaginação:

De um simples estalo jorrou uma agitação. De início, em razão dos luminosos vietnamitas, vi tudo como que inundado de sangue. Pensei que tinha estourado a guerra em plena Londres. Quem sabe estivesse soterrado. Quem sabe tudo se adiantara e eu fosse um sobrevivente nas horas finais. Fazia dias vira um quadro na National Gallery em meus passeios fugindo do frio, um quadro de Bruegel de uma agonizante sentada no leito, tendo um travesseiro aos pés com um crucifixo descansando nele. E eu, para onde miraria nessa mesma situação? Não havia um totem onde pousar a vista nesses derradeiros instantes? Tentei imaginar um, na pressa, e nada me aparecia, nada, até que veio se aproximando lá do fundo, devagar, um barco, e nele me botaram e me levaram em águas calmas... (L, p. 65).

Apesar dos detalhes nas descrições, a fragmentação é decorrente da freqüente falta de informação sobre as mesmas, causando uma sensação de sobreposição da cena, da ação ou do objeto descritos. Assim, perde-se a noção de tempo e espaço: “a perda da coerência *histórica* para um sujeito alienado que é, em todo momento, ameaçado enquanto consciência e corporalidade centrada” (SCHOLLHAMMER, 2001, p. 37).

Para Alexandre Faria (1998), o romance de Noll afasta-se do princípio da montagem cinematográfica e se aproxima da imagem televisiva. Pela sobreposição de imagens, como na cena citada anteriormente, o narrador adquire o olhar de um *zappeur*: sempre se deslocando por entre palavras e imagens. Como observa Avelar (2003, p. 217), as cenas de *O quieto animal da esquina* são antiflaneurianas, pois “não restam na cidade marcas históricas; a metrópole vive um perpétuo *day after* trazendo em si as marcas de uma destruição já bloqueada da memória”: “uma ruela fria onde nunca banha o sol de tão estreita, só para pedestres, com um constante cheiro de mijó” (OQAE, p. 9).

O *zappeur* é uma proposta de Renato Cordeiro Gomes (1996, p. 22) ao analisar como seria a representação do *flâneur* na modernidade:

*O antigo flâneur absorvido pela multidão e pela massa não tem mais lugar na cidade da via expressa, na sociedade dominada pelas tecnologias comunicacionais. Talvez tenha cedido lugar para o zappeur que, escolhendo pontos e fragmentos urbanos, pode montar sua imagem da cidade, longe da rua.*

É com esse olhar que o narrador-protagonista de Noll transmite em excesso ao leitor as imagens que vê. Excesso, não pela longa exposição, mas pela superexposição de imagens:

É na superexposição de imagens e das percepções do narrador que o texto obtém, numa espécie de anti-exposição, o tempo suficiente para que o leitor se dê conta da superficialidade em que as imagens se fundam e – no caminho contrário, buscando justamente o que a narrativa não dá a ver – tente recuperar, para além dos instantâneos dispersos da guerra contra o nexó e da frivolidade de fitas já vistas, a visibilidade. Não aquela como a de Dante, mas uma visibilidade seletiva no caleidoscópio precário em que se movimentam as cenas contemporâneas (FARIA, 1998).

A multiplicidade e sobreposição de imagens propiciam a neutralização umas das outras, isto está “intimamente relacionado com os significantes desconexos e com uma realidade totalmente estetizada no qual há uma perda da noção de realidade concreta” (SOARES, 2007).

Sob este prisma, no ensaio “A imagem de Proust”, Walter Benjamin (1994, p. 40) considera a imagem uma realidade frágil e preciosa, o que contrapõe ao modo com que Noll a utiliza em seus textos. Tanto que para Proust dizer “ontem eu mergulhei um bolinho numa xícara de chá, e então me lembrei que tinha morado no campo, quando criança” (BENJAMIN, 1994, p. 39), oitenta páginas são escritas de forma exemplar, além de ainda conseguir criar uma perfeita identificação entre narrador e leitor.

## 2.4 *Lorde*

A escrita contundente de João Gilberto Noll em *Lorde* pode ser lida como a valorização da cultura e do prestígio da nação brasileira no que diz respeito à resistência à dominação econômica e, sobretudo, cultural, engendrada pela mundialização decorrente do capitalismo tardio. Os cenários nacionais desrealizados inscritos no romance são desprovidos de clareza, são referenciados sem profundidade, sem detalhamentos: “Por que de fato teria ele me chamado lá no Brasil, naquela cidade do Sul, Porto Alegre [...]?” (*L*, p. 13).

Embora a obra de Noll já tenha sido julgada como uma “imitação, na forma e nos temas, de uma certa literatura ‘pós-moderna’ européia e norte-americana”, além da “incapacidade de ‘criar uma ambientação que mereça ser narrada’, passando por uma pretensa contradição interna que a tornaria, querendo muito, ‘refém da alegoria’”, Júlio César de Bittencourt Gomes (2003), em tese de doutorado, critica esse “americanismo” e “europeísmo” referente à obra do escritor e ressalta que o localismo na literatura de Noll transparece nas relações do narrador-protagonista com seu entorno social.

Em *Lorde*, o cenário percorrido é londrino. Contudo, mesmo após ter abandonado as bagagens e fazer o leitor tropeçar em termos que o remetem à outra cultura (*folders, scholar, habitat, gentleman, pub, jeans, bus pass, sir, performance, in extremis, rush, ...*), dentro daquele cenário europeu, o narrador-protagonista leva consigo, inconscientemente, traços nacionais que nem toda maquiagem que tentara usar para se modificar pôde ocultar. A realidade dos que vagam pela cidade sem ter um lar – os milhões de sem-teto no Brasil – o acomete neste outro país:

Caminhava atabalhado, a esmo, até dar nas margens do Tamisa que eu encontrava pela primeira vez. Não havia muita gente por suas bordas e o frio doía nos ossos. Eu era aquele homem que almejava ser alguém que um policial poderia surpreender

dormindo enregelado pelas ruas, um homem que ao responder à inquisição da autoridade, não tivesse documentos nem língua nem memória. E que fosse castigado na solitária pelos anos e anos. Ou, ao contrário, fosse perdoado instantaneamente por um policial jovem, totalmente inexperiente, em sua primeira ronda, e que jorrasse dele um raio de simpatia por aquele amontoado de carne, sem nome, destino, moradia (L, p. 33).

O fato de ele ser um homem do terceiro mundo em uma nação do primeiro é uma das marcas que ele não consegue apagar. Assim, o escritor brasileiro que vai à Inglaterra não pode deixar transparecer a inferioridade do seu país de origem, e se sente responsável em estar à altura da cultura que o recebe:

Deste lado eu, que tinha vivido aqueles anos, vamos dizer, nu no Brasil, sem amigos, vivendo aqui e ali dos meus livros, no menor intervalo a escrever mais, passando maus pedaços e todo cheio de piruetas para disfarçar minha precariedade material não sei exatamente para quem, pois quase não via ninguém em Porto alegre. Sim, disfarçara nas entrevistas ao lançar meu derradeiro livro, sim, vou passar uma temporada em Londres, representarei o Brasil, darei o melhor de mim – o quá-quá-quá surfava na minha traquéia sem poder sair, entende? (L, p. 11).

Em Londres, sem conhecer em profundidade os motivos do convite realizado por um inglês, mostra-se arredio, um tanto preocupado com a misteriosa missão que deveria cumprir. Sabia que estava lá por causa de algum aspecto do seu trabalho que ele afirma não entender, porém, se não se engana, trata-se de um “livro que falava de alienígenas” (L, p. 11). Um brasileiro em terras inglesas, como um alienígena numa terra estranha: esse é o primeiro sentimento desse ser que narra transbordando de reminiscências do autor em terras alheias, um verdadeiro alienígena.

Ainda no aeroporto, logo após o desembarque, a insegurança o assolava, perseguindo-o até quando encontra o sujeito que por ele aguardava. Imagina que pode passar por um blefe, pois “há de tudo no mundo, indivíduos de todas as espécies, alguns que se vingam de toda uma nacionalidade, no caso a brasileira” (L, p. 14). De táxi, vão para o prédio em que o inglês trabalha. O narrador-protagonista aguarda na sala ao lado, emprestada por um colega que estava de férias. Enquanto isso, sozinho em meio a paredes cobertas por livros, fortuitamente, pega um em uma das estantes e se assusta com seu título: *Expansionismo*. Um clima de suspense envolve a trama: se era o assunto ou o peso do livro que nele causara um tremor nas mãos, não se sabe. A resistência do narrador-protagonista está no que ainda resta de sua memória, pois seu nome é a sua única garantia: “(...) morar em Hackney e manter o meu nome como garantia de alguma qualidade para uma roda de ingleses a que ainda não tivera acesso...” (L, p. 14).

Cercado por edições portuguesas, o narrador-protagonista começa a ser acometido pelo esquecimento: “(...) a minha mente começava a ficar tão seletiva com nomes, que dava para se

desconfiar de uma séria amnésia que vinha me atacando sorratamente, qual num candidato ao Alzheimer” (*L*, p. 14). Todavia, ele reconhece que ninguém na Inglaterra pode desconfiar que ele fosse um homem que começava a esquecer. A sua desmemória é um dos primeiros sinais de que este país estava por expulsar os resquícios de seus índices reminiscentes. Enquanto consegue, ele tenta resgatá-los, lembrando sua origem: “Preferi mesmo estar em casa em Porto Alegre (...)” (*L*, p. 17). Mas tudo em vão, pois ao se acomodar em seu apartamento londrino ele sente que não tem mais passado, e que agora “parecia só existir aquilo, uma casa desconhecida que teria de ocupar, uma língua nova, a língua velha que tão cedo assim já (...) parecia faltar em sua intimidade” (*L*, p. 19). Sob este prisma, a casa desconhecida é a Inglaterra e, um novo idioma está prestes a dominá-lo.

Um dos elementos que se repete nos romances de Noll é o espelho. Em *Lorde*, esse objeto aparece várias vezes e reflete as várias facetas do narrador-protagonista, acentuando a oscilação de possíveis identidades.

O espelho torna-se uma necessidade após admitir que começasse a se adaptar a uma nova casa e uma nova língua. Esse objeto seria responsável pela firmação do seu próprio eu, um brasileiro, de Porto Alegre. No entanto, ele levava uns três ou quatro dias para conseguir um. Em *Hachney*, os africanos, caribenhos, vietnamitas, turcos e asiáticos que ali residiam já tinham tido suas raízes apagadas, mas ele precisava checar se a mudança de país e de idioma estaria lhe afetando de alguma forma:

Não era por nada, queria me ver depois da viagem, ver se eu ainda era o mesmo, se este que tinha se adonado de uma casa nos subúrbios de Londres tinha remojado com a mudança, trazia a pele oleosa, seca, ou com sérias marcas que lhe facultavam desistir do andamento daquela carruagem (*L*, p. 23).

Ao contrário de muitas andanças realizadas sem a preocupação com o depois, o narrador-protagonista sente-se inseguro por estar em outro país, pois não acredita que ele, “vindo da autenticidade de uma terra ao sul, pudesse conferir aos britânicos uma lealdade sem par, ainda inédita entre outros povos” (*L*, p. 23); e cogita voltar para suas origens, o Brasil.

Aquele ser errante de sempre, porém, prefere aguardar os acontecimentos e, nesse processo, deixa transparecer um sujeito dividido, sem saber se sonharia com o terceiro ou com o primeiro mundo: “Como seria sonhar naquele quarto sem cortina, a me mostrar a árvore sem folhas e os ferros e entulhos do que outrora talvez fosse resultado quase imediato da Revolução Industrial? Sonharia com a natureza esqualida ou com as engrenagens que me trituravam?” (*L*, p. 23).

Ele precisa do espelho para checar se sua identidade fora alterada: “Onde eu estive o dia inteiro? Procurando um espelho, pois preciso constatar que ainda sou o mesmo, que outro não

tomou o meu lugar” (L, p. 24), entretanto se considera “aquele homem pacato (...), feito para não ter vaidades, para desconhecer até suas feições” (L, p. 24).

A estada em Londres, todavia, transformava aquele sujeito. Primeiro, a casa; depois, a língua e mais tarde, a moeda do país: “Quando a tailandesa me deu o troco cheio de moedas as mais variadas de tamanho e forma, sem números à primeira vista que as pudessem quantificar, me dei conta de que eu precisaria me habituar logo àquele país, (...)” (L, p. 24-25). Estes três momentos arraigam cada vez mais este homem a esse novo território. Com o espelho devidamente pendurado na parede da banheira, já não se reconhecia mais e continuava sem saber o que queriam dele: “O que eles queriam com um homem que já podia tão pouco?” (L, p. 25). E ainda: “Ou esperavam de mim a decantada sabedoria do idoso?” (L, p. 25).

“A arte de narrar está em vias de extinção”, afirma Benjamin (1994, p. 197). Pela efemeridade contemporânea e pela velocidade com que as informações atravessam os continentes, o conhecimento que é adquirido por meio das experiências e que é transmitido de gerações a gerações acabou para o homem que vive o hoje como se fosse seu último instante. O narrador-protagonista não tem experiências a transmitir.

Se antes ele se lembrava de Porto Alegre e tencionava retornar tão logo fracassasse, o sujeito andarilho e desmemoriado de sempre começa a se destacar no corpo do escritor porto-alegrense: “eu não tinha saudade do que deixara no Brasil nem de nada em qualquer esfera que sobrevoasse qualquer país” (L, p. 25-26). A decisão de mudar a aparência foi crucial para que ele começasse a se inserir naquele país, a sensação de desmemória contribuiria para que ele continuasse naquela terra: “Sim, eu dependia deles, e alguma voz interna me dizia que não me afastasse dessa dependência” (L, p. 26).

À medida que se transformava com maquiagem, e tinta nos cabelos, passa a evitar os espelhos como se para não ter qualquer referência, qualquer lembrança do tempo em que se dividia entre duas nações. Diluído em sua própria condição de estrangeiridade, almeja tornar-se um *gentleman*. Se pudesse, tomaria a alma do inglês que o convidara para ser o mesmo que ele:

Se não aderisse cegamente àquele inglês que me chamara até Londres, se não o reinventasse dentro de mim e me pusesse perder a mim próprio, sendo doravante ele em outro, neste mesmo que me acostumara a nomear de eu, mas que se mostrara dissolvido ultimamente, pronto para receber a crua substância desse inglês, ora, sem isso não calcularia como prosseguir (L, p. 27-28).

Só após ter vestido uma máscara, volta a se mirar diante do espelho, mas desta vez, para confirmar sua jovialidade que o permitiria continuar sua caminhada “à procura de uma outra identidade que teima em nos escapar” (L, p. 29).

Nesse sentido, o corpo nômade se molda ao espaço que o circunda e a cidade que o acolhe transforma-o e faz dele mais um elemento em um cenário apagado, constituído por corporalidades fragmentadas e centradas em objetivos narcíseos: “Eu era um dândi, agora eu compreendia muito bem, e nenhuma cidade do mundo poderia me constituir tão bem quanto aquela em que por acaso eu vivia naquele instante” (L, p. 29). Desde então, o Brasil “se insinuava em pura abstração” (L, p. 29).

Na necessidade de se distanciar ainda mais de qualquer lembrança que o sujeito de outrora poderia lhe causar pela simples miragem no espelho, decide se artificializar mais e, além da maquiagem para se tornar mais jovem, decide tingir o ralo cabelo. Transforma-se, desse modo, num inglês autêntico, tanto que afirma que:

Se conseguisse ser esse homem que me pulsava ainda mais, tentaria de todas as maneiras me manter em Londres, agora, sim, e escreveria então uma outra história – publicaria em inglês essa minha transformação num alienígena, essa transformação que acabaria mórbida se eu não lhe desse um rumo franco (L, p. 32).

A desmemória é a porta de entrada para a cultura inglesa nesse sujeito, desvinculando-o de qualquer paradigma que ele pudesse ter do outro lado do oceano, em especial, a sua língua. Reminiscências não existem mais. A linguagem acaba por guiar o autor-narrador por entre as ruas londrinas pelas quais seu protagonista percorre em completo anonimato e solidão. Nem o sujeito que o convidara o reconheceria: “O próprio cara que me chamara para vir a Londres não me reconheceria mais e com ele eu perderia todos os laços” (L, p. 33).

Esse homem é um ser em permanente desterritorialização. Na Inglaterra, ainda vivendo sob as lembranças de seu criador, o narrador-protagonista sente saudades de Porto Alegre. Mais tarde, já como um *gentleman*, volta a sua condição andeja na perspectiva inconsciente de se (re)descobrir em território estrangeiro. Este é o laço que amarra os narradores-protagonistas dos romances de João Gilberto Noll: sempre amnésicos e forasteiros, tanto em estradas do seu próprio país, quanto em outras nações.

Por um instante, após ter tido seus cabelos pintados, sente-se parte integrante daquele cenário de inverno londrino. O paradoxo está presente no fato de ele se mostrar um ser territorializado na medida em que se vê livre para exercer sua constante perambulação, nem que para isso tivesse que assimilar outra cultura. Ainda que “enraizado” naquele território, ele precisa vagar para viver. Parar seria o fim para esse sujeito. Para isso, torna-se nômade e livre

dentro da nação que o engolira: “Faria parte daqueles autores imigrados, sem nacionalidade precisa, sem bandeira para desfraldar a cada palestra, conferência” (*L*, p. 33).

A maneira que encontra para tal empreitada é renascer como outro homem, mesmo que este também fosse duvidoso: “quando acordasse do efeito anestésico passaria a conviver com outra hipótese de mim mesmo” (*L*, p. 35). E confirma: “Para mim eu fora sempre de Londres, não havia outra cidade, outro país” (*L*, p. 36).

Após passar por uma internação hospitalar, ao sair, ele ainda sente o efeito de algum medicamento e, mesmo babando, vai a um museu. Espelha-se no Apis, o deus que é touro, e se enche da força que necessitava para prosseguir: “Não precisava mais dos espelhos dos banheiros públicos, nem do meu próprio em casa, eu era Apis, poderia andar a pé por toda Londres se me apetecesse” (*L*, p. 37). Porém, vai a um *pub*, ainda babando, num processo de definhamento. Não se importa.

Os espelhos tornam-se uma ameaça, pois ver sua própria imagem passa a ser como voltar a um tempo que prefere esquecer: “Começava a compreender que eu tinha fugido de uma situação no Brasil. Não sabia ao certo qual – ‘cadê minha memória?’” (*L*, p. 43) e começa a se transformar no nada: “Corri para o banheiro, peguei o espelho e o pendurei ao contrário. Eu não teria mais face, evitaria qualquer reflexo dos meus traços. Cego de mim eu me aliviaria com quem não se importasse com a minha cara” (*L*, p. 44). O narrador-protagonista nega os espelhos e confirma sua escolha pela desmemória. Perambula por Londres sem saber ao certo o que fazer, para aonde ir:

Eu fora feito para aquilo, desde criança eu sabia disso, não para obter magros subsídios de universidades européias. Essa a minha condição, morrer enregelado pelas ruas de Londres, tendo talvez no fim um soluço, uma síncope que fosse feito um gozo até a cúpula do cérebro e que logo voltasse pela boca, ah..., pela boca a sorrir da minha própria condição (*L*, p. 51).

Percorrer o mundo, para esse sujeito, é realizar uma busca, para ele, inconsciente. Em Londres, ele se submeteu ao seu lado obscuro, mas se sente incomodado com aquela situação, e diz que “ser escravo não é nada, mas que se saiba realmente de quem ou do quê” (*L*, p. 68). Sem conseguir se libertar do tormento que a viagem lhe causava, o sexo era o que lhe trazia vida: “Enquanto eu aspirava o odor dos lençóis de cujo teor sexual recente, enquanto tivesse saúde, não me cansaria jamais de me impregnar, como se sentisse nascendo outros dentro de mim” (*L*, p. 70).

Desenraizado em território londrino, ele definha. Sozinho no apartamento, o choque térmico da água da banheira gelada no seu corpo quente era como se estivesse sendo eletrocutado. Ao conseguir sair dela, rasteja até o quarto, mas desmaia no tapete. Ao abrir os

olhos e tocar a boca, percebe restos de vômito. Para ele, este problema de saúde seria o motivo para a sua deportação para o Brasil, e ainda inseguro com relação ao inglês que o convidara, pensa se “não era o caso de fugir e já para o interior do Reino Unido” (L, p. 71). Aquele ser andarilho, quase instintivo e sem memória ressurgem em meio à paranóia e à esquizofrenia que lhe são características, por causa da impossibilidade de esse sujeito unificar a cadeia de significação, quer dizer, por se desvincular da temporalidade e pelo surgimento de diferentes relações de percepção pautado em colagens, sobreposições e fragmentos:

Vou para uma cidadezinha perto de Manchester, vou colher ferro velho, sucata em geral, vendendo para quem possa se interessar: ficarei com as mãos cheias de sulcos escurecidos, nos *pubs* vão me evitar tamanho o meu mau cheiro, dormirei sem tirar minha única roupa na mesma pocilga, vou pagar até o fim por aqui querer ficar, até que uma noite não acordo mais e acabo na vala comum da miséria anglicana (L, p. 71).

Porém, ele não reage. Continua no tapete, de braços, e a pulsão orgânica e involuntária do sexo é a única coisa que lhe dá forças. Londres lhe provocava a dor e simultaneamente a realização, o prazer de ser um nada:

(...) era sim Londres a provocar todo aquele império dos sentidos cujo mistério profundo ali parecia me dar o gozo que vinha vindo naquela situação de extrema fraqueza, inanição. (...) Eu era um réptil que ainda tinha o poder de amar. Se colocassem um outro corpo deitado no tapete do quarto de Hackney, como por exemplo o do garoto que olhava pela janela do trem em movimento, eu copulava com ele e ainda ia querer mais. (...) Eu ainda amava, mas era um réptil, senhores: um ser sem estrutura dorsal para conviver com seus iguais, salvo para foder – deitado (L, p. 72).

A fuga se concretizaria pela morte:

Achei que não agüentaria se gozasse mais uma vez. Então comecei a pensar no garoto que olhava para fora com o trem em movimento inteiro ali comigo, pouco me importando se eu só sabia rastejar – fiquei pensando nisso para ver se botava logo um fim naquela brincadeira toda: uma boa gozada que me fizesse estrebuchar de uma vez por todas, e, depois, que eu fosse encontrado em decomposição, lá quando o exército britânico desse folga ao inglês responsável pelos meus últimos dias de vida em Londres (L, p. 72-73).

A submissão ao país que no momento o abrigava estava completa: o narrador-protagonista é um homem que se rasteja; que bagagens, não têm mais e que continua a recusar os espelhos enquanto definha, enquanto se perde numa nação que o escolhera por engano: “Ele fãlhara, meu velho, ele fãlhara: o homem não era eu” (L, p. 82). Desmemoriado, testemunha o suicídio do inglês que lhe pagaria a próxima parcela de sua subsistência. Sem tê-la recebido, sem qualquer perspectiva, esquece a morte – “Teve?” (L, p. 87) – e continua sua vagueação como “um sobrevivente em flor” (L, p. 87).

Livre do inglês, decide não voltar para o seu “calabouço de Hackney” (L, p. 89). Se já não tinha mais bagagem, o pouco dinheiro que restara acabou e, na perspectiva de um destino

qualquer, pensa em vender seu corpo a um velho hindu, apenas para ter sua biologia restituída “que tantos ocupam feito inquilinos em dívida” (*L*, p. 91).

Em seu estado de degradação, pergunta: “Londres saberia me matar como eu mesmo já fizera?” (*L*, p. 92), e percebe que aquele lugar é tão insignificante quanto ele que se dilui em meio à paisagem com uma vegetação mórbida e terra putrefata:

Elas [folhas secas] aderiam tanto ao solo que se fixavam em mim com a meleca da terra, sem resistência, no rosto e pescoço. Eu estava camuflado e eles não me reconheceriam, eles, os que davam as ordens para o homenzinho inglês que acabara se detonando na ponte e se descolorindo ainda mais e para sempre nas águas do Tâmis (*L*, p. 92).

À porta de entrada de um grande teatro em Londres, se faz de jornalista ao se dirigir ao ator que por ali descansava. Importuna-o. O ator entra no teatro e alguém fecha a porta. Nesse instante, como se Londres quisesse expulsá-lo, ele decide ir para Liverpool. Quer se livrar de qualquer vestígio daquela cidade, tanto que lhe “veio uma golfada totalmente inesperada de um vômito” (*L*, p. 96). Para ter o dinheiro para o trem que o afastaria dali, precisou roubar. Conseguiu uma boa quantia, o suficiente para “ter a alforria daquela situação secreta em Londres” (*L*, p. 98).

O hotel em que se hospedara em Liverpool o fazia lembrar o Hotel Glória, no Rio, mas essa recordação ainda não era o suficiente para que ele resgatasse sua identidade, pois no quarto, ele cobre todos os espelhos com lençóis e fronhas confirmando ser o anônimo que fogira de Londres.

O contato com a língua portuguesa, no entanto, era o que esse sujeito precisava para que, de algum modo, qualquer resquício da origem que ele poderia ter viesse à tona. Pois, se vivia como um escravo (rastejando-se, morando em um calabouço e liberto como por uma alforria), apenas a sua língua natal seria capaz de lhe restituir sua identidade de origem. Foi o que aconteceu ao ter sido convidado para ministrar aulas do seu idioma em uma universidade de Liverpool.

Logo depois, ele conhecera George, o inglês que fora por ele dominado: “Ele se deitou, disse que bebera demais. Eu deitei por cima, de frente” (*L*, p. 107). Sim, agora ele se tornara um lorde. Lorde em território britânico, grafado em língua portuguesa, não necessitando ser submisso a nenhuma nação. E, para provar seu poder, “sonharia o sonho do outro [do inglês George] de quem jurava ter ainda sobras de sêmen nas mãos” (*L*, p. 111).

## 3 Percurso

*Sou alguém que se desloca para me manter fixo?*  
(João Gilberto Noll, *Berkeley em Bellagio*)

### 3.1 Experiências de um narrador pós-moderno

Walter Benjamin (1994) diz que a capacidade de intercambiar experiências é uma faculdade que nos parecia “segura e inalienável”. Ele afirma que “as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo” (BENJAMIN, 1994, p. 198). Suas afirmações são decorrentes da constatação de que os narradores exemplares se valiam da experiência vivenciada ou observada para tecerem suas narrativas, o que era um fator primordial para que a escrita narrativa fosse mais valorizada. O valor, conforme Benjamin (1994), é relacionado à utilidade que o receptor pode obter de uma história. Assim fazia o narrador clássico. Benjamin (1994) também se refere ao narrador do romance e ressalta que este não fala mais de maneira exemplar ao seu leitor. Há ainda o narrador que é jornalista, que apenas transmite a informação narrando o que aconteceu com o outro. Esse último é o mais valorizado na contemporaneidade.

A literatura de João Gilberto Noll é completamente alheia ao objetivo de resgate da narrabilidade da experiência. Idelber Avelar (2003, p. 216) analisa a obra do escritor gaúcho e constata que *O cego e a dançarina* e *A fúria do corpo* “estão mais próximos do desenho do romance”, enquanto que *Bandoleiros*, *Rastros do verão*, *Hotel Atlântico*, *O quieto animal da esquina* e *Harmada* “são narrativas mais curtas, novelas focalizadas em personagens alheios ao drama psicológico do romance burguês clássico”.

Quanto ao comprimento dos textos, Avelar (2003) analisa-o como índice de seu auto-apagamento, de seu impulso ao silêncio. Sua leitura é a de “uma crítica ao *romance*, às maquinarias narrativas cosmogônico-totalizantes que encontraram seu apogeu na *Comédia humana*, de Balzac, modelo privilegiado para as várias sagas realistas, regionalistas ou não, que proliferaram na literatura brasileira moderna” (AVELAR, 2003, p. 216). Além desse aspecto, a concisão dos textos é compatível com o caos da vida atual. Pela compressão do

tempo-espaco, tais romances referidos por Idelber (2003) tornam-se deslocados em meio a uma sociedade que privilegia a exaustão e o silêncio, em oposição ao domínio e aos logotizados no modernismo<sup>22</sup>.

Sob esse aspecto, a literatura de Noll sugere constante movimento pela ininterrupta perambulação do narrador-protagonista. Porém, a intercalação de longos e curtos períodos traduz antes o ritmo de seu pensamento paranóico do que o deslocamento e as ações do sujeito:

Eu estava na frente daquele garoto franzino e sabia que não conseguiria o ímpeto da soldadesca para aliviar no almoço a minha fome... eu era de fora da guerra... talvez me surgisse uma vaga curiosidade de presenciar um almoço numa arena de combates, talvez eu precisasse mesmo comer nem se qualquer coisa depois de ter esquecido do estômago por algum tempo, mas sabe eu disse ao soldado, eu tenho uma saudade de tudo, até do que me fez mal, tudo me dá saudade tudo, não devo abandonar o bosque, é perigoso... quem diz que essa selva em miniatura vai me esperar assim como se apresenta agora, quem diz que não vai adoecer no meu pensamento, quem diz que a guerra não a destruirá, quem diz... pois veja que tenho um amigo chamado Artur e o que tenho a contar sobre ele talvez não tenha nada a ver com o que estou a te falar aqui, isso acontece... escuta só... ele ia semanalmente aparar a barba numa barbearia sem luxo mas com razoável conforto, ar condicionado, revistas da semana, mas não era isso que Artur ia buscar ali, nem o ar condicionado nem as revistas, ele ia ao encontro do rapaz que aparava sua barba, o rapaz se chamava Reis, e isso Artur sabia porque o nome dele estava escrito numa plaquinha como essa que você traz no peito, só que a dele vinha na base do espelho, entre os dois nunca houve troca de palavra alguma, o que havia entre os dois era apenas um roçar leve entre os corpos, um bruxuleio ardente de energias, o rapaz encostava como se distraído seu púbis no braço de Artur, nas costas das mãos pendidas na ponta do braço da cadeira, às vezes um corte nervoso com a navalha sobre o lábio superior, uma fina barra abaixo do bigode que Artur gostava de manter raspada, assim acontecia mas sem uma única sílaba trocada entre os dois, uma paixão ou coisa parecida sendo levada pelos sopros do silêncio (talvez o barbeiro quisesse com aquilo tão-só prender o cliente, não sei), e Artur sentia o hálito morno de Reis e entreabria a boca para recebê-lo, só isso, nada mais, até cego ele ficava na cadeira com aquele pano sobre os olhos para que os pêlos não entrassem por debaixo das pálpebras... (ACA, p. 600-601).

O extenso parágrafo é iniciado com a angústia e o desassossego pela fome. O advérbio de dúvida empregado logo em seguida demonstra a apatia do sujeito perante a possibilidade de almoçar ou não, que se traduz na metonímia de sua inconstância consigo próprio, para logo em seguida iniciar um diálogo com um soldado. Porém, se tal conversa realmente aconteceu ou se foi feita apenas em sua imaginação, não sabemos. As digressões do narrador-protagonista se valem do modo com que a linguagem cresce no texto de Noll. Do mesmo modo que o pensamento é uma infinita e aparentemente desconexa sobreposição de falas, imagens, odores e sensações, as impressões que o sujeito narra vêm permeadas de fragmentos que afloram em seu imaginário.

<sup>22</sup> Harvey (op. cit.) utiliza uma tabela de diferenças esquemáticas entre modernismo e pós-modernismo, elaborada por Hassan, como ponto de partida para pensar na verdadeira “estrutura do sentimento” desses períodos.

Por outro lado, as descrições dos atos e da paisagem são secas, não fluem como suas impressões acerca do entorno, do outro e do seu desejo: “Fugi da sombra. Sentei-me no chão. O sol agora quase a pino fazia de mim uma silhueta adelgada na terra vermelha” (*ACA*, p. 603). A *secura* que abrevia as orações a ponto de aproximá-las às imagens filmicas, transmuta-se em liquidez, em excrementos que são exalados pelos poros, pelo corpo, formando o que Tania Nunes (2008) chama de literatura líquida. Por meio da liquidez do corpo e da *secura* das palavras, João Gilberto Noll inscreve seu protagonista como narrador pós-moderno, em circunstância da falência das experiências, conforme observação de Silviano Santiago (2002).

O exercício de se constituir uma narrativa pautada em experiências vem se tornando mais raro desde o século passado. Uma das justificativas para este fato é “a destruição do passado – ou melhor, dos mecanismos sociais que vinculam nossa experiência pessoal à das gerações passadas”, segundo as palavras de Eric Hobsbawm (1995, p. 13), que julga ser este “um dos fenômenos mais característicos e lúgubres do final do século XX” (HOBSBAWM, 1995, p. 13).

Na literatura de João Gilberto Noll, a não-ligação dos atos do narrador-personagem às experiências que o próprio faz questão de esquecer – “era preciso só isso para que eu enfim deixasse aquilo tudo e pudesse esquecer para sempre aquele homem manco, dissolvê-lo no meu pensamento” (*H*, p. 15) – comprova que a fugacidade do presente elimina os vestígios do passado. A “dissolução no pensamento” é o deperecimento que nega qualquer possibilidade de eternidade. Walter Benjamin (1994) acredita que, nesse sentido, a morte sempre foi a fonte mais rica da idéia da eternidade. Contudo, devido à desvalorização contemporânea da transcendência, em função da imanência (HARVEY, 2007, p. 48), a morte assume outro aspecto, fazendo com que essa transformação seja “a mesma que reduziu a comunicabilidade da experiência à medida que a arte de narrar se extinguiu” (BENJAMIN, 1994, p. 207).

Contudo, enquanto para Benjamin (1994, p. 208) “a morte é a sanção de tudo que o narrador pode contar”, em Noll, ela é a ausência do passado narrável, de uma vida marcada pelo crescimento baseado em experiências. Em seus romances, não há o herói épico, a narrativa de uma saga, mas sim um sujeito em liquidez, mutante e desgovernado. Um sujeito sem voracidade e valentia; alheio de qualquer fato histórico, que nunca será o narrador ou o protagonista de feitos maravilhosos como os heróis tão recorrentes na Literatura de outrora, pois o que o autor quer “realmente fazer é um afresco do tempo em que estamos vivendo. As longas peregrinações dos heróis balzaquianos ou flaubertianos do século 19 são impossíveis hoje” (NOLL, 1996).

Como a importância da narração para a constituição do sujeito, lembra-nos Jeanne Marie Gagnebin (2004, p. 3), “sempre foi reconhecida como a da rememoração, da retomada salvadora pela palavra de um passado que, sem isso, desapareceria no silêncio e no esquecimento”, e resgatando do pensamento grego, a tarefa do poeta e do historiador, Gagnebin (2004) nos remete à preferência de Aquiles pela morte gloriosa – a que será lembrada pelas gerações futuras –, “à vida sem brilho, sinônimo de morte pois ninguém lembrar-se-á dela” (GAGNEBIN, 2004, p. 3), a vida do narrador-protagonista de Noll – vazia e desajustada, fosca e anônima – tanto em *Berkeley em Bellagio* como em *Lorde* – são obras em que as reminiscências do autor constituem um ponto de partida para as deambulações do narrador-personagem. Entretanto, essa atividade de rememorar é ausente na vida desse sujeito fictício. De qualquer modo, como demonstrado no capítulo anterior, as reminiscências nos romances citados não acontecem como meio de reviver, de resgatar o passado para que ele não caia no esquecimento, mas para dar início a uma jornada.

Portanto, se rememorar é uma atividade essencial para que o sujeito, enfim, seja resguardado do esquecimento, e tenha seu “eu” plenamente constituído, ajustado devido ao conhecimento do seu passado, e que seja reafirmado pela sua constante recordação, como se forma um ser cujo passado é substituído pelo constante movimento, pelo presente contínuo que se sobrepõe instante a instante, impossibilitando qualquer chance de resgatar, de rememorar?

A narrativa de Noll, pela falta de reminiscências do narrador-protagonista, de recordações que permitam que ele amadureça seus conhecimentos adquiridos por suas infindáveis experiências, comprova que o presente fugaz é mais significativo que o passado. Sua subjetividade é marcada pela não ligação dos seus atos a experiências que o próprio faz questão de esquecer:

[...] e eu fiquei ali ajoelhado no barro apalpando a minha mente moída de onde não era mais eliminado o que chamam de pensamento mas só um líquido sujo com o cheiro embutido do arrote... ai, cansei, eu disse vomitando: eu quero é voltar para o lugar de onde nunca deveria ter saído, eu quero é me apagar (*ACA*, p. 606).

A constante dissolução dos fatos que com ele ocorrem ou que o circundam impossibilita a construção de um passado como um tempo de memórias e sua trajetória passa, assim, a ser delineada pela efemeridade do presente, afastando-se da narração da concepção clássica, tal qual exalta Walter Benjamin (1994).

Buscando respostas para a narrativa que se distancia dos princípios da exemplaridade, Silviano Santiago (2002, p. 44) aborda o dilema do narrador pós-moderno partindo da seguinte questão: “Quem narra uma história é quem a experimenta, ou quem a vê?”. No

primeiro caso, a narrativa seria decorrência das experiências de um narrador-protagonista, o que garantiria maior autenticidade por terem sido vivenciadas por quem as conta. No segundo, as ações narradas seriam conhecimentos adquiridos pela observação do outro, o que põe em xeque a autenticidade. O crítico exemplifica com os contos de Edilberto Coutinho e discute sobre a narrativa pós-moderna em função da privação das experiências, que são, para Walter Benjamin (1994), imprescindíveis para a tessitura da narrativa exemplar: por meio da experimentação, os conhecimentos adquiridos se transformam em matéria-prima, reverenciam o passado e são, de alguma forma, úteis ao receptor que tem a oportunidade de refletir sobre eles e solidificar algum conhecimento em formação. A narrativa gerada a partir dessa vivência é mais autêntica do que a que se baseia unicamente na observação, como acredita Silviano Santiago (2002).

Nos romances de Noll, não há transmissão de informação. Ele narra (ou revela, descreve, evidencia...) o que vive, sente e imagina. A narrativa de João Gilberto Noll se mostra anti-benjaminiana, pois a repetição substitui o conhecimento derivado da experiência. Assim como a produção automática e seriada dos tempos modernos, o homem se viu privado de exercer suas experiências. Tornou-se um mero repetidor desprovido de memória, visto que para exercer uma determinada função não é necessário qualquer conhecimento prévio (basta apenas repetir o seu trabalho: como em uma produção em escala, precisa-se somente conhecer o seu procedimento, e não todas as partes do processo).

Por outro lado, a observação também pode acarretar experiências múltiplas por possibilitar que o observador tenha uma visão diferenciada, por estar fora do conflito. Neste caso, porém, como ressalta Santiago (2002), a credibilidade da narrativa é menor. Em ambos os casos, seja por observação ou vivência, o passado é evocado para a constituição da trama.

Os narradores-protagonistas dos romances do escritor gaúcho não são observadores. Não há neles qualquer perspectiva de observar para narrar experiências, pois os fatos narrados são frutos de um olhar incessante, atrelado a um imaginário em processo permanente. O prazer pela contemplação é a finalidade desse olhar. O próprio escritor confirma: os narradores-protagonistas “são seres que preferem a contemplação à ação, não se ajustam por isso à administração normal dos dias e das horas, toda voltada à produção e ao lucro” (NOLL, 2002).

A crise da transmissibilidade da experiência, há tempos, propiciou o surgimento do *flâneur*, que tem seu caráter como figura moderna ligado a sua cumplicidade e, ao mesmo tempo, desprezo na sua relação com as massas das metrópoles, como nota Avelar (2003). O *flâneur* é parte das massas, mas também se distancia delas: seja como uma representação do

ócio num estágio moderno e incompleto na evolução do capital; seja como “uma espécie própria ao momento do capital em que ainda se pode manter algum ponto ideal, arquimediano, ao qual se confere uma visão privilegiada da totalidade” (AVELAR, 2003, p. 219). Ressalta o pesquisador que a viagem é tropo fundamental para o encontro com a alteridade e conclui que “o *flâneur* seria então um viajante que faz de seu explorar a própria cidade uma excursão ao desconhecido” (AVELAR, 2003, p. 220).

O narrador-protagonista de Noll é um viajante incessante. Comparando a sua passagem por Boston, em *Bandoleiros*, com algumas narrativas de viagem na América contemporânea de Wim Wenders e Baudrillard, Avelar (2003) constata que nestes existe a possibilidade de conhecimento, a oportunidade de contar histórias e escrever narrativas, enquanto

os narradores de Noll não reconhecem na cultura de massas nenhum relato da experiência já vivida, mas contemplam uma experiência coisificada e saturada de clichês condenada a repetir, ad infinitum, os giros lingüísticos de algum filme B ou comédia de televisão (AVELAR, 2003, p. 222).

As viagens nos romances de Noll não se aproximam da vertente benjaminiana do exemplo do marinheiro comerciante, como o ser que conhece todos os mares e todas as terras, que vivencia culturas distintas e aporta com a bagagem repleta de sabedoria. Ao contrário, em *A céu aberto*, o período em que o narrador-protagonista passa nos oceanos a bordo de uma embarcação, a cabine do navio da qual raramente saía era como um aprisionamento:

Às vezes quase me enlouquecia a sensação de estar preso dentro daquela cabine, de depender dele [do capitão] para tudo literalmente. Clandestino, clandestino, a minha cabeça martelava esta canção naquele vasto ócio. Só um cupincha dele (aliás, que nunca cheguei a encontrar) sabia naquele navio da minha existência. Nas fugidas a bares portuários era armado com esse cúmplice invisível um esquema todo especial para que eu não fosse descoberto (*ACA*, p. 661).

O camponês sedentário, figura do homem que conhece as histórias e tradições do seu país, tanto quanto o homem do mar, tampouco se aplica a esse sujeito, pois a transmissão do que sabe – ou viria a saber – não é uma característica que lhe apraz:

Vi que o sereno surgia, abracei meu próprio corpo averiguando se dava para me aquecer se mais tarde precisasse. Um riacho corria por perto, e o seu barulho se revelava em certos instantes inoportuno, como se ferisse a minha solidão e o sono dos demais (...). Eu gostava sim de estar desperto enquanto os outros dormiam. Se acontecesse alguma coisa no mundo àquela hora eu seria o único a saber. Esconderia de todos a novidade, a levaria em segredo até o momento em que não pudesse mais escondê-la e então sim, então chegaria à beira do penhasco e desfraldaria a minha dádiva secreta a gritar a berrar e a me arrebeitar sem medo lá no fosso ao encontro do silêncio completo e triunfante enfim, aqui... (*ACA*, p. 624).

Silviano Santiago (2002) trabalha com duas hipóteses a fim de investigar o narrador pós-moderno de Edilberto Coutinho. Seguiremos com ele algumas pistas para compreendermos o protagonista de João Gilberto Noll. A primeira:

O narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si a ação narrada em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da platéia, da arquibancada, ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante (SANTIAGO, 2002, p. 45).

Essa conjectura não procede para a personagem em questão. Se a ficção de Edilberto, como bem considera Silviano (2002), trabalha com o narrador que olha para se informar, a de Noll se posiciona justamente no olhar “que narra mergulhado na própria existência” (SANTIAGO, 2002, p. 45). Em entrevista, o gaúcho confirma sua visão existencialista com relação à literatura: “Acho que é a existência do eu – parece uma coisa mais anônima – que vai gerar o espírito daquele romance, daquele conto”; “Aquela coisa do olhar (...) vai acompanhando o autor, o que ele tem para narrar. Assim, na minha forma de ver as coisas, a literatura é existencialista” (NOLL, 1990).

Nesta vertente, a ficção contemporânea vai ao encontro do que pensa Walter Benjamin (1994, p. 54) ao afirmar que

a matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos e que não sabe dar conselhos a ninguém. Escrever um romance significa descrever a existência humana, levando o incomensurável ao paroxismo.

Vale ressaltar que o romance é, para Benjamin (1994, p. 201), o primeiro sinal da evolução que tem como auge o fim da narrativa clássica. A invenção da imprensa contribuiu para a sua disseminação, e a tradição oral começa a decair: “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas às experiências dos seus ouvintes. O romancista segrega-se” (BENJAMIN, 1994, p. 201).

Na segunda hipótese, Santiago (2002, p. 46) supõe que

o narrador pós-moderno é o que transmite uma “sabedoria” que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência. Nesse sentido ele é o puro ficcionista, pois tem de dar “autenticidade” a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança, que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o “real” e o “autêntico” são construções de linguagem.

Enquanto no conto “Azeitona e vinho”, de Edilberto Coutinho, a história “é basicamente a experiência do olhar lançado ao outro” (SANTIAGO, 2002, p. 51), em *A céu aberto*, o olhar que narra não só se direciona ao outro, como também se funde ao seu espaço: “(...) tudo o mais anoitecia e eu caía num buraco escuro cujo fim era estrelado como um céu de ponta cabeça (...)” (ACA, p. 617).

Todavia, em oposição ao contista, no romance de Noll, o narrador não se subtrai da ação narrada. Ele faz parte dela, embora algumas vezes se afaste para dar ênfase a algum fato de que ele não tivesse participado. Nesse romance, por vezes, o olhar soma-se à tecnologia, ao zoom cinematográfico: “As duas sentinelas olham firmes para o horizonte; uma delas, claro, sou eu, e a segunda já não sei se ainda é a mesma ou se já foi substituída por outro elemento da guarda – pois agora vou olhar bem perto para ver quem é...” (*ACA*, p. 606). No entanto, em ambos os casos, não há o olhar introspectivo que busca experiências passadas.

Santiago (2002, p. 51) frisa que, no caso de Edilberto Coutinho, o leitor e o narrador se identificam por serem igualmente privados da exposição da própria experiência na ficção e também por serem observadores atentos da experiência alheia; e destaca a importância da personagem na ficção pós-moderna pautada na *pobreza experiencial* dos dois, pois “narrador e leitor se definem como espectadores de uma ação alheia que os empolga, emociona, seduz etc” (SANTIAGO, 2002, p. 51).

Em Noll, a privação da experiência constituinte da sabedoria empurra o narrador-personagem para suas deambulações. Não que ele tenha o objetivo de viajar para conhecer, mas a desvalorização do passado por meio do desfalecimento da arte de narrar impede que o sujeito projete o roteiro de sua caminhada. Mesmo quando existe algum ponto a chegar, como o campo de batalha em que o pai se encontra em *A céu aberto*, ele se perde ao longo do romance, desvencilhando-se de qualquer possibilidade de arraigamento:

(...), eu ia fazer agora o que já pensara desde o início e me inclinei um pouco até chegar a três palmos da cara do meu pai que estava bem velho bem enrugado bem acabado e expulsei uma cusparada que foi justo no seu olho esquerdo que não sabia se abria ou fechava naquele cuspe encardido querendo colar na sua íris azulada de tão negra... (*ACA*, p. 614).

A experiência pós-moderna é decorrente do olhar e não mais do saber do viajante, do camponês ou do idoso: “Olhei para Kurt, mas eu não tinha mais nada para ler no seu rosto além do cansaço” (*OQAE*, p. 60). Então, com relação ao mais e ao menos experiente, Silviano Santiago (2002, p. 54) diz que

As ações do homem não são diferentes em si de uma geração para outra, muda-se o modo de encará-las, de olhá-las. O que está em jogo não é o surgimento de um novo tipo de ação, inteiramente original, mas a maneira diferente de encarar. Pode-se encará-la com a sabedoria da experiência ou com a sabedoria da ingenuidade.

Os narradores-protagonistas de Noll se aproximam do último tipo de sabedoria, como se fosse uma ingenuidade que impedisse que seu raciocínio acompanhasse as mudanças sociais, políticas e econômicas no mundo, deixando-o alheio, em completa desterritorialização. A ingenuidade é, portanto, apenas uma máscara, um disfarce para um

sujeito sem memórias, visto que para que elas fossem resgatadas e usadas para a constituição desse ser, visitar o passado seria imprescindível.

Uma nostálgica recordação é descrita nas primeiras linhas de *A céu aberto*:

À beira desse caminho de terra, lá adiante, fica uma casa com a inscrição ‘Escola do Divino’. Hoje quem sabe invisível, coberta de húmus. Naquele tempo, ao lado dessa casa já descascada e cercada por um endemoninhado matagal, reluzia entre pedras um córrego onde no recreio banhávamos os pés (*ACA*, p. 583).

O que poderia vir a ser a narrativa de um tempo remoto, repentinamente se transforma em aflição, pesadelo. Sim. Fora um pesadelo que o narrador-protagonista tivera sobre a sua escola, sobre a professora ruiva encaracolada, sobre o córrego em que banhavam os pés. O passado é um período que incomoda um sujeito desterritorializado no tempo – “Sacudi o meu irmão na cama ao lado e perguntei se ele ouvira as badaladas do sino ao meio-dia... ao meio-dia de ontem ou de hoje?, eu mesmo perguntei distraído” (*ACA*, p. 583).

Com relação ao espaço, o título do romance, de igual modo, se traduz em completo desenraizamento. *A céu aberto* é um local sem paradigmas, um léu, um vazio pelo qual vagam “crianças avulsas e incógnitas” (*ACA*, p. 584), seres que, ao contrário de estruturar um futuro fundado em vivências do passado, deixam-se levar pela efemeridade do presente. O labirinto em que se perdem é inevitável, pois como diz André Bueno (2002, p. 28) “quem não entende o passado, (...) está condenado a repetir seus erros. Quem não entende o presente, por sua vez, está condenado à cegueira, sem chance de projetar um futuro que não seja apenas a reprodução do existente”.

Em *A céu aberto*, o narrador-protagonista inicia sua caminhada com seu irmão doente em direção a um campo de batalha à procura do pai em busca de dinheiro e ajuda para o enfermo. Empreende uma viagem, consciente de que o objetivo talvez não fosse alcançado – “então quem sabe seja uma viagem inútil” (*ACA*, p. 584). E, mesmo assim, vai à procura do pai, um homem que vive a experiência de uma guerra (da qual não conhecemos os motivos nem os inimigos). Viagem e guerra. Dois temas que, na contemporaneidade, nos levam de encontro à indagação de Idelber Avelar (2003, p. 213), “Quem ainda aprende com os relatos e viagens?”.

A crença popular diz que “quem viaja tem muito a contar”, e, por consequência, o narrador seria alguém que viesse de longe (BENJAMIN, 1994, p. 198). O narrador-protagonista de Noll é um sujeito que viaja muito. No entanto, o que ele tem a contar? Ele mesmo confirma seu descaso com o futuro: “E a noite estará mais uma vez escura como esta na idéia agora, você sabe, existe sempre o que se sonhar com estrelas lua o diabo sideral. Mas

eu no fundo não, pouco ligo para o que alguns gostam de chamar de abóbada celeste (...).” (*ACA*, p. 585). Assim, o sonho se relaciona com um ideal a ser alcançado, mas não há ideais para alguém que desmerece o brilho, a luz que faz brotar o desejo de retomar um estigma que outrora pudesse estar ofuscado em algum lugar no arquivo das vivências, das memorações. “Essa luz prestigiosa e mágica”, diz Arrigucci Jr. (1987, p. 86), é o que poderia fazer “renascer a casa do fundo da memória, do tempo; das distâncias das associações, da lembrança”.

Mas, de que forma um homem desenraizado no tempo e no espaço teria, na memória, conhecimentos acerca de uma vida pautada em viagens? A falta de paradigmas acaba por reforçar a indistinção dos caminhos a serem percorridos, além da perspectiva de um retorno. Em *A céu aberto*, a figura materna não é mencionada, e o pai estava em uma batalha por um tempo que desconhecemos. “A gente não tinha mais ninguém”, diz o narrador-protagonista (*ACA*, p. 584); e, além disso, ele e seu irmão viviam em um “pardieiro” que encontraram “vazio fazia tempo” (*ACA*, p. 584).

### 3.2

#### A (des)memória do agora

O mundo dos simulacros é uma característica fundamental da pós-modernidade. As imagens de massa e a cultura da imagem atravessam toda a vida cotidiana acompanhada de uma expansão da esfera cultural para toda a vida social; o simulacro delineia o perfil de toda a cultura pós-moderna (MENEZES, 1994, p. 183).

Na ficção de Noll, a opacidade causada pelo capitalismo, gerada pela totalidade dos simulacros, tende a ocultar o passado, a anulá-lo como o instante que precede presente e futuro na tradicional linha do tempo, como descrito pelas palavras de Deleuze (2006, p. 125) ao analisar “a memória, o passado puro e a representação dos presentes”: “o atual presente não é tratado como o objeto futuro de uma lembrança, mas como o que se reflete ao mesmo tempo em que forma a lembrança do antigo presente”. A linearidade é substituída pela fragmentação temporal em que passado, presente e futuro transfiguram-se em presentes cujos movimentos são determinados pelos presentes, e assim por diante. A concepção do presente na contemporaneidade se aproxima da noção de uma explosão do “agora”, não como um vazio

do “tempo do agora”, mas “como uma necessidade de redirecionamento do que está sendo vivido e sentido”, como ressalta Alexandre Moraes (2002, p. 16).

O narrador-protagonista de *Acenos e Afagos* (NOLL, 2008) inicia seu relato com memórias de sua infância: “Crianças, trabalhávamos no avesso, para que as verdadeiras intenções não fossem nem sequer sugeridas” (AA, p. 7) <sup>23</sup>. A experiência homoerótica dessa personagem se inicia em uma brincadeira com um colega, num corredor de um consultório dentário, em que ambos rolam e se abraçam numa luta de faz-de-conta: “Foi assim que lançávamos nossos ferrões de forma branca, para amaldiçoar aquelas sensações que não teríamos mais como revalidar pelo resto de nossas biografias” (AA, p. 8-9). A sensação, que a cumplicidade daquela amizade jurava guardar em segredo, deveria ficar como uma imagem “esfarelada, sem que soubéssemos reaver os fragmentos” (AA, p. 11). No entanto, anos mais tarde, após fumar um cigarro no fim do dia, depois de seu expediente como massagista, volta-lhe à mente, por um “aceno de uma imagem quase invisível” (AA, p. 11), esse acontecimento do passado. Esse passado, porém, apenas se configura como “agora” pelo contato de suas mãos no corpo de seu novo cliente: “Aquele corpo entregue às minhas mãos lembrava a prosa intestinal do corredor escuro” (AA, p. 11).

A desorganização temporal é entendida por Fredric Jameson (2007) sob a luz da exposição lacaniana acerca da esquizofrenia. Ele ressalta, porém, que o termo não deve ser tomado pela concepção clínica, mas pela ruptura da cadeia de significação:

Sua concepção [de Lacan] da cadeia da significação pressupõe, essencialmente, um dos princípios básicos [...] do estruturalismo saussuriano, a saber, a proposição de que o significado não é uma relação unívoca entre o significante e o significado, entre a materialidade da língua, entre uma palavra ou um nome, e seu referente ou conceito. O significado, nessa nova visão, é gerado no movimento do significante ao significado. O que geralmente chamamos de significado – o sentido ou o conteúdo conceitual de uma enunciação – é agora visto como um efeito-de-significado, como a miragem objetiva da significação gerada e projetada pela relação interna dos significantes. Quando essa relação se rompe, quando se quebram as cadeias da significação, então temos a esquizofrenia sob forma de um amontoado de significantes distintos e não relacionados. A conexão entre esse tipo de disfunção lingüística e a psique do esquizofrênico pode ser entendida por meio de uma proposição de dois níveis: primeiro, a identidade pessoal é, em si mesma, efeito de uma certa unificação temporal entre o presente, o passado e o futuro da pessoa; em segundo lugar, essa própria unificação temporal ativa é uma função da linguagem, ou melhor, da sentença, na medida em que esta se move no tempo, ao redor do seu círculo hermenêutico (JAMESON, 2007, p. 53).

A conclusão de Jameson (2007, p. 53) é que, pela nossa incapacidade de unificar passado, presente e futuro da sentença, somos, de igual modo, “incapazes de unificar o passado, o presente e o futuro de nossa própria experiência biográfica, ou de nossa vida

---

<sup>23</sup> A partir desse momento, o romance *Acenos e afagos* (NOLL, 2008) será referido pela sigla AA.

psíquica”. Assim, o presente é o instante perpétuo na pós-modernidade; pela ruptura da cadeia de significação, a experiência do esquizofrênico se desvincula da temporalidade, e uma nova maneira de percepção é capaz de emergir entre diferentes relações, “algo que a palavra *collage* é uma designação ainda muito fraca” (JAMESON, 2007, p. 57).

Com base neste pensamento, David Harvey (2007, p. 58) afirma que “rejeitando a idéia de progresso, o pós-modernismo abandona todo sentido de continuidade e memória histórica, enquanto desenvolve uma incrível capacidade de pilhar a história e absorver tudo o que nela classifica como aspecto do presente”. Já Philadelpho Menezes (1994, p. 180) vê a perda do sentido de história como uma “perda do eixo da contigüidade que afetaria a linguagem e a mentalidade atuais”; e continua:

Na incapacidade ou na rejeição de juntar seqüencialmente os eventos da história aparece a pós-história – assim como na afasia do eixo da contigüidade o doente está impossibilitado de justapor seguidamente as partes do discurso. A indisposição, voluntária ou involuntária, de organizar seqüencialmente o discurso da história é a indisposição, então, de se proceder a qualquer formulação discursiva (MENEZES, 1994, p. 180).

Se Fredric Jameson (2007, p. 57) considera insuficiente que o conceito de colagem seja atribuído à relação entre as diferenças – visto que o “texto” formado pela mixagem do que antes se chamaria de obra de arte, e que, no momento, pressupõe uma leitura feita por diferenciação em vez de por unificação –, é pelo viés da narrativa esquizofrênica que a temporalidade se (des)organiza:

Tudo me confunde já: custo a unir o que veio antes ao que aconteceu depois, e quando canto começo de uma canção e termino estando em outra. De mim é tudo tão incerto que chega um ponto do dia como agora em que resolvo me sentar, crisar as mãos nos braços da poltrona e dar um gemido que ninguém mais ouve (ACA, p. 624).

Walter Benjamin (1994, p. 198) diz que a faculdade de intercambiar experiências é uma faculdade que nos parecia “segura e inalienável”. Ele acredita que “as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo” (BENJAMIN, 1994, p. 198). Suas afirmações são decorrentes da constatação de que os narradores se valem da experiência para tecerem suas narrativas, como acontecia desde a antigüidade. A personagem de Noll, porém, parece agir por instinto:

De repente me dei conta de que eu estava tão perto da guria cantando que eu quase podia sentir o hálito dela, eu não sentia nada, ela parou de cantar, notei que havia um paredão cheio de pontas a nos tapar do prédio, fulminei um beijo, ela caiu comigo na terra úmida, a minha língua entrava por um rumor surdo na boca da guria, na certa um grito se eu retirasse a minha boca – e agora já era tarde demais, eu precisava sufocar aquele grito, quando o meu pau entrou gozei, e o rumor surdo, o grito que eu sufocava esmagando a minha boca contra a dela cessou, e eu me levantei (OQAE, p. 14).

Sendo instintivo, o sujeito se demonstra livre. Seus atos não se limitam a considerações para com o outro. São momentos de busca de realização própria, de completa solidão, apesar de estar inserido em uma sociedade.

Em *Hotel Atlântico*, o narrador chega à rodoviária, olha um mapa que tinha comprado há dois dias, resolve comprar uma passagem para Minas, mas ao ver um nome luminoso num guichê, muda de idéia e segue para Florianópolis. Guiado por sua intuição, ele cria seu próprio caminho, traçando seus próprios parâmetros. O fato de ter que cumprir algo estabelecido previamente gera, nessa personagem, uma dúvida, um sentimento de angústia:

Não, não podia encobrir que ia conhecer minha filha logo mais, um dia, em breve. Não podia esquecer isso: eu tivera um passado onde tinha gerado uma criança com uma mulher que eu não sabia ao certo se ainda vivia – aliás, sabia ao certo poucas coisas, quase nada: precisava então sentar, olhar o fio de minha vida, adicionar isto a isto, não esmorecer até reconstituir o dia em que gerara a jovem que estava a ponto de conhecer. Conseguiria tal proeza? (*CM*, p. 14).

Essa angústia que alguma obrigação lhe confere, retira dele a autonomia que tanto preza e pratica, como em *Harmada*, no momento em que entra em uma fila apenas porque vê que ela está sendo formada. Mesmo após saber que nesta permanecem os que aguardam a sopa, destinada aos pobres, ele também espera pela sua vez, ainda que não necessite: “E ainda não sei se tenho fome – eu disse, e fui me postar no rabo da fila” (*H*, p. 27).

Em contraposição à narrativa exaltada por Benjamin, as andanças das personagens de Noll não lhes agregam conhecimento. As breves referências ao passado servem apenas para contextualizações necessárias para a narrativa. Desse modo, torna-se impossível historiografar, como se pode perceber no romance *A céu aberto*, pelo constante processo de decomposição da memória das personagens. Ao passo que a memória dos mais velhos é imprescindível para a tecitura das narrativas (na concepção benjaminiana do termo), em Noll, embora existam possibilidades de resgate de um passado constituinte de experiências, elas são anuladas pela esquizofrenia, pela disjunção temporal característica da pós-modernidade. Em *A céu aberto*, Artur – amigo de infância do pai do narrador-protagonista, um homem com uns cinquenta anos – poderia ser, para este sujeito, um elo entre o passado e o presente, visto que, pela profissão (pianista da noite), seria conhecedor de muitas histórias, tal como o camponês sedentário de Benjamin. Por trabalhar em um bar, convive com uma infinidade de tipos que, certamente, muito lhe ensinariam; a começar pela cantora que o acompanha, “uma alemã que veio para cá com um russo aventureiro” (*ACA*, p. 592). Nesse ínterim, sua memória se restringe ao resgate da jovialidade que ele já tivera, como se o tempo tivesse parado nesse presente, embora seu corpo não pudesse ocultar tais marcas. Sua proximidade com o narrador-protagonista se restringe ao desejo de se reafirmar como o jovem que fora, apagando sua

imagem de um velho com a “boca cheia de próteses dentárias alcoolizadas” (ACA, p. 593). Ele julga ainda existir seu antigo rosto, pois o espelho lhe mostra sua verdadeira face: “embora confesse que ao me olhar no espelho não veja tanta diferença assim do que já fui, certo, papada, bolsas sob os olhos, tudo bem, mas este que sou hoje longe está de ter o ar inerte de um velho, eu é que já não acho muita graça no corpo de ninguém” (ACA, p. 593).

Artur não tem como narrar sua vivência, como compartilhar suas experiências, pois o passado é um tempo vazio para ele que desconfia “seriamente estar entrando numa carreira de pederasta” (ACA, p. 593). Ter o corpo de um jovem é como afirmar-se jovem, como se o passado não tivesse existido, como se o tempo fosse apenas o instante em que se vive, nem que para isso, fosse necessário comprá-lo: “mas eu continuo querendo o garotão lá no fim das minhas madrugadas e pago ao garotão que de outra maneira não me procuraria nem espetaria sua barba por fazer no meu pescoço como peço” (ACA, p. 593).

O caráter esquizofrênico toma a escrita pós-moderna e a destitui de chances de narrar um passado memorável, digno de ser inesquecido. Vale ressaltar, porém, que enquanto o esquecimento sugere o descuido, o acidente, o obscurecer casual de reminiscências do passado, “a desmemória implica o apagamento voluntário ou consentido de segmentos do vivido, o desconhecimento, ou o desinteresse, por áreas do passado consideradas irrelevantes”, como observa Rui Bebiano (2006), em artigo sobre nostalgia e imaginação, ao abordar o dinamismo destes fatores no mundo global. O historiador alerta para o fato que o interesse contemporâneo pelo passado – museus, comemorações, monumentos, antigas áreas urbanas, tradições (autênticas ou fabricadas), biografias, filmes e romances de temática histórica, ressurreição dos antigos ícones – é um forte aliado ao avanço da desmemória:

A informação sobre o vivido é sempre filtrada, parcial, e decorre em regra de leituras hegemônicas, desenvolvidas tanto ao nível da chamada divulgação histórica, centrada na actividade dos meios de comunicação social, como nos programas escolares e na própria produção académica, que também desenvolve módulos dominantes de leitura. Esvaziados, sem qualquer possibilidade de defesa, da parte “irrelevante” do que nos foi legado, desmemoriados, reconhecemos então como passado, ilusoriamente, apenas aquilo que nos é transmitido através de uma informação profundamente selectiva. No fim de contas, será “aquilo” o passado (“aquilo” que escolheram não omitir, o que deciframos por nós e para nós, a chave de leitura que é proposta), ao mesmo tempo que “isto” (“isto” que vivemos, o que os testemunhos colaterais também relatam, o que podemos inquirir ou por nós próprios perceber) é apresentado, muitas das vezes, como um conjunto de equívocos ou alguma coisa de somenos importância (BEBIANO, 2006).

O narrador-protagonista assume seu esquecimento, muitas vezes reforçado pelo seu próprio desejo, ao longo de todos os romances do escritor gaúcho: em *A fúria do corpo* (p. 13): “[...] nesse momento que percebo que lembrar é assegurar de alguma forma a vida, embora não deva, não queira, lembrar não, [...]”; [...]”; em *Rastros do verão* (p. 56):

“Respondi que eu andara sonhando, e agora teria de resolver o que eu estava fazendo em Porto Alegre”; em *O quieto animal da esquina* (p. 9-10): “Entreí sozinho, carregando apenas uma caixa de ferramentas, uma caixa que eu costumava levar, não sei porquê, em situações delicadas como aquela”; em *Harmada* (p. 15): “[...] era preciso só isso para que eu enfim deixasse aquilo tudo para trás e pudesse esquecer para sempre aquele homem manco, dissolvê-lo no meu pensamento”; em *Canoas e marolas* (p. 14): “[...] poderia ter deixado para a minha filha o sentimento antepassado, uma ou outra cena exemplar mas não, sofri de uma espécie de calma, e nela fui esquecendo esquecendo, [...]”; em *Lorde* (p. 34): “era desse material difuso da multidão que eu construía o meu novo rosto, uma nova memória”.

O movimento de vaivém entre passado e presente é particularmente estimulante, na opinião de Rui Bebiano (2006), e marcado por uma relação entre nostalgia e imaginação, que é conflituosa e, ao mesmo tempo, complementar. A nostalgia foi analisada por Bebiano (2006) sob vários aspectos:

Durante muito tempo a interpretação da atitude nostálgica – “*el mal de corazón*”, como a designavam alguns tratadistas militares do século XVI – permaneceu limitada à expressão melancólica de uma forma de sofrimento suscitada pelo afastamento prolongado do lar ou da pátria, ou pela recordação insistente de um passado considerado perdido. Para não recuarmos muito, o recente Dicionário Houaiss associa-a ainda a formas de “*melancolia profunda causada pelo afastamento da terra natal*”, ou a “*distúrbios comportamentais e/ou sintomas somáticos*”, se bem que, de forma talvez mais branda, a reconheça também como “*estado de tristeza sem causa aparente*”. A psicanálise define-a mesmo como “*manifestação regressiva intimamente relacionada com estados de perda, de dor, de luto não completado e, finalmente, de depressão*” (Castelnuovo-Tedesco). Algo, pois, de uma natureza inequivocamente patológica, socialmente negativa, e que deve ser objecto de diagnóstico e de tratamento.

No entanto, é ao mesmo tempo possível encontrar uma leitura bastante mais positiva, a qual tem vindo a prosperar nas últimas décadas, e que aceita então a nostalgia – distinta, como sublinhou Jankélévitch, “do *spleen*, da angústia ou do aborrecimento”, com os quais é por vezes confundida – enquanto expressão ou momento de deleite, ou ainda, mais dinamicamente, como veículo de esperança. O *New Oxford Dictionary of English* considera-a assim um “*anseio de natureza sentimental ou ávida atracção pelo passado, tipicamente por um período ou um lugar com o qual se torna possível estabelecer associações agradáveis*”. A russa-americana Svetlana Boym, que tem estudado o tema, atribui à atitude nostálgica um significado particularmente positivo e criador, de uma natureza não necessariamente retrógrada ou doentia, se bem que distinga o que chama designa por “*nostalgia reconstitutiva*” (“*restorative nostalgia*”), preocupada com a recuperação ou a “reconstituição” do passado, de uma outra “*nostalgia reflexiva*” (“*reflective nostalgia*”), que procura ultrapassar o limiar da história, emergindo, voluntária ou involuntariamente, como instrumento gerador da utopia, ancorado (são palavras da autora) “*nos sonhos de um outro lugar e de um outro tempo*”. A britânica Pam Cook considera por sua vez, em livro recente sobre a relação entre história, nostalgia e cinema, que “*não sendo progressiva em si mesmo*”, a nostalgia “*pode integrar a transição para o progresso e a modernidade*”, através de um processo que designa por “*let’s pretend*”: os eventos do passado são manipulados e “reconstituídos” perante uma audiência do presente, estabelecendo-se desta forma uma conexão dinâmica entre ambos os tempos, o ali representado e aquele no qual a representação é concebida.

O passado proveniente desta nostalgia é atualizado, e não uma tentativa de réplica, o que justifica o argumento de Bebiano (2006) de que todo presente é recordação; e o passado funciona como “instrumento de uma constante reinvenção do presente, integrando todas as representações do vivido, servindo-se delas como pistas, naturalmente sujeitas a operações de natureza crítica, para um mais completo reconhecimento do mundo” (BEBIANO, 2006). Em *Berkeley em Bellagio*, pode-se notar o movimento do momento passado para o presente em uma das reminiscências do narrador-protagonista: “Que importância teria a decifração do mundo para quem já queria só voltar para casa, de onde talvez nem precisasse ter saído? Que importância teria a semântica da prosa mais esclarecida a quem só ansiava se abraçar em seu quintal?” (BB, p. 32).

Desse modo, o passado se constitui como tempo presente e não restaura a linha temporal que seria construída também pelo futuro, como fora expresso pela não importância da “decifração do mundo”. É um passado recente, presentificado, que contribui de forma significativa para o desenvolvimento da desmemória, como exemplificado pelas palavras de Rui Bebiano (2006) acima.

É evidente a presença da desmemória como elemento constitutivo da obra de João Gilberto Noll. Os poucos resgates do passado feitos pelo narrador-protagonista se inserem nesse contexto, de passado-presente. Não retomam um tempo mais distante, não recuperam experiências fervorosas em conhecimento, não geram saberes. Pela fragmentação oriunda da modernidade, assim como pela desestruturação temporal, pelo excesso de informações e de imagens, pela vida movida por simulacros, torna-se difícil reter na memória informações de um tempo “perdido no espaço”. O resgate da memória deixa de ser um objetivo, mesmo porque objetivar pressupõe pretender, desejar. Sendo o desejo uma ambição voltada para o futuro, vive-se o eterno momento presente.

Sobre *O quieto animal da esquina*, Luiz Fernando Medeiros de Carvalho (2002) faz uma leitura sobre a dissimulação e o apagamento de marcas de pressupostos que orientam a conduta do indivíduo no mundo. Ele explica:

Porque a literatura não mostra nada sem dissimular o que mostra e aquilo que nela é mostrado. Ou seja, ela não é uma imagem representativa do mundo com seus traços passíveis de transportar o vínculo com a experiência. A literatura é o lugar da experiência de um mostrar estranho, de um tornar estranho o familiar, de indeterminar aquilo que parecia mais assimilável. A literatura é o lugar desse cruzamento de indeterminações (CARVALHO, 2002, p. 54).

Idelber Avelar (2003) analisa o projeto literário de Noll cujos textos são completamente alheios à restauração da narrabilidade da experiência:

Mesmo num país supostamente tão diversificado como o Brasil, uma banal mesmice pós-moderna cobre todo o território. Passando por experiências desprovidas de qualquer marco temporal além da sucessão esquizofrênica, não causal dos fatos, os narradores-protagonistas de Noll obtêm e perdem empregos, são presos ou levados a algum hospital psiquiátrico, escapam, são atacados pela polícia, encontram gente que não parece ir a nenhum lugar tampouco, e que invariavelmente desaparece sem deixar rastros. Depois de umas poucas páginas, o texto desemboca numa coda anti-climática e aparentemente arbitrária, deixando ao leitor uma incômoda sensação de incompletude. Noll toma, então, essa seqüência banal de acontecimentos e a converte numa reflexão sobre a crise da narrabilidade da experiência (AVELAR, 2003, p. 217).

Ressaltando a cena que considera mais importante de *O quieto animal da esquina*, no que diz respeito ao surgimento do poema que dá título ao livro, Carvalho (2002, p. 58) destaca que o narrador-protagonista rejeita a possibilidade de recordar. Gerda, mulher do alemão Kurt, seu tutor, está internada em um hospital e, apesar de doente, de súbito manifesta a *aletheia* e fala ao narrador-protagonista de situações até então desconhecidas por ele. Ela recorda sua volta ao Brasil, a terra onde Kurt e ela construíram e se casaram, “mas não vieram os filhos, e o que ela tinha dentro de si começou a doer, como um país cultivado em pensamento, mas para todo o sempre desconhecido” (*OQAE*, p. 57). Porém, o passado é incômodo a esse sujeito. “Ele interage com essa produção [metafórica vinda de Gerda] atuando e lendo na deriva esse país referido na metáfora a seu modo, trazendo a pátria para o foyer de um contato íntimo por força da estrutura interativa da linguagem” (CARVALHO, 2002, p. 59):

Não, eu disse, país para todo o sempre desconhecido não, contestei como um modo de fazer com que Gerda não sucumbisse dentro da memória que parecia cada vez mais se exacerbar, pois foi só naquele instante em que ela falava do país para todo o sempre desconhecido que percebi, quando no meio ela deu uma parada extensa e arquejou, foi só ali que a coisa começou a me cheirar de fato muito grave, se bem que ela já tivesse retomado o fio e continuasse a segurar com pleno domínio e força a minha mão, sim, que eu fosse então puxado, arrancado de mim, e que eu deitasse sobre o corpo dela como fazia nesse instante e que eu a devorasse, e quando ela disse meu Deus, um espasmo, como um clarão o seu corpo arrefeceu, murchou, paralisou, mas o meu não, o meu ainda vinha vindo e feito o ápice de um soluço, até se esvanecer sobre aquela mulher que já não reagia, pedra (*OQAE*, p. 57-58).

Sobre essa passagem, Luiz Fernando (2002) ressalta a falência fálica, a partir da transformação do corpo de Gerda em lápide: a consecução sexual fora apagada e o falo cede lugar à escrita, acarretando na excelência do texto literário.

Em *Canoas e marolas*, o protagonista chega a uma ilha cujo nome não é revelado, à procura de uma filha que ele tivera com uma mulher que não sabe se está viva ou morta. Sua (des)memória não permite que ele esteja confiante sobre seus objetivos naquele lugar. Primeiro: “Eu estava naquela cidade por um motivo especial.” (*CM*, p. 10) e já na página seguinte: “Enfim, o que eu estava fazendo naquela ilha, hein?” (*CM*, p. 11).

David Harvey (2007, p. 189-190) explica o significado da relação entre tempo e espaço na vida social para esclarecer vínculos materiais entre processos político-econômicos e processos culturais:

Como o capitalismo foi (e continua a ser) um modo de produção revolucionário em que as práticas e processos materiais de reprodução social se encontram em permanente mudança, segue-se que tanto as qualidades objetivas como os significados do tempo e do espaço também se modificam. Por outro lado, se o avanço do conhecimento (científico, técnico, administrativo, burocrático e racional) é vital para o progresso da produção e do consumo capitalistas, as mudanças do nosso aparato conceitual (incluindo representações do espaço e do tempo) podem ter conseqüências materiais para a organização da vida diária.

O narrador-personagem não se ajusta ao mundo capitalista. Ele precisa divagar para não se inserir nesse contexto. Parar, ou fincar raízes, seria como se aceitasse a condição desse mundo. Nas andanças, sem parâmetros a seguir e sem memória, ele consegue (sobre)viver.

Levando em consideração a concepção de Benjamin (1994, p. 32), duas simples frases seriam o começo da investida contra a desmemória: “*Sim, eu me lembro. Não, eu não me esqueci*”. No entanto, essa possibilidade não procede para um sujeito esquizofrênico, em constante inadaptação. Pelo contrário, ele diz: “Existem dias sim em que me canso de ser gente. Penso algumas vezes no gato, ali na sua indolência programada desde sempre. Sim, quando me canso muito penso no estado mineral, repouso sem morrer” (ACA, p. 651-652).

### 3.3 O pai

Encontrar o pai era o motivo da jornada em *A céu aberto*. Porém, mesmo diante do seu progenitor, seu passado não é resgatado. Em “Alguma coisa urgentemente” (NOLL, 1997, p. 683), a distância entre pai e filho se configura pela incomunicabilidade dos dois: “[...] eu tinha pena do meu pai deitado ali no sofá, dormindo de tão fraco. Mas eu precisava me comunicar com alguém [...]” (NOLL, 1997, p. 687). É um desvínculo, o que acarreta a degradação existencial do sujeito:

Comecei a faltar às aulas e ficava andando pela praia, pensando o que fazer com meu pai, que ficava em casa dormindo, feio e velho. Eu não tinha arranjado mais um puto centavo. Ainda bem que tinha um amigo vendedor daquelas carrocinhas da General que me quebrava o galho com um cachorro-quente. [...] Mas eu não conseguia contar para ele o que estava acontecendo comigo. Eu apenas comentava com ele a bunda das mulheres ou alguma cicatriz na barriga (NOLL, 1997, p. 687).

O narrador-protagonista de *A céu aberto* se esforça em mostrar ao irmão quem ele realmente é. Para isso, mete-o na frente de uma lasca de espelho e diz:

te olha bem, depois você sabe que não encontrará outro espelho por muito tempo, no caminho só uma ou outra superfície de algum lago quem sabe um rio, no campo de batalha não há espelhos, salvo talvez para os generais espelhos miúdos escondidos dentro da tenda do acampamento de guerra, talvez embaixo da cama, talvez no peito, mas no bolso interno do lado inverso das insígnias, é... quem sabe um lençol fino de cachoeira a derramar-se refletindo imagens em pleno acampamento militar, hein? (*ACA*, p. 585).

A falta de espelhos durante o percurso e dentro do acampamento militar nos leva a crer que, apesar do “pardieiro” em que habitam, mesmo sem a presença dos pais, a casa, de algum modo, é um local que lhes agrega traços identitários, tanto que há uma referência familiar: o irmão.

No romance em questão, o pai, figura que, por tradição, transmitiria aos filhos o aprendizado que obtivera durante a sua vivência, a fim de contribuir para a formação dos conhecimentos desses indivíduos, para que, por conseguinte, eles os fundissem a suas próprias experiências, é nulo. É apenas um homem que vive uma guerra. Esse é um fator fundamental, de acordo com Walter Benjamin (1994, p. 198), para que as experiências se tornem vazias de significação. Ele afirma que, “no final da guerra [2ª guerra mundial], observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim pobres em experiência comunicável” (BENJAMIN, 1994, p. 198); e explica que “nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes” (BENJAMIN, 1994, p. 198). Ao retornar de suas viagens, o pai poderia ter muito que contar a seus filhos, mas não era o que acontecia:

o meu pai chegava de suas viagens das mais idiotas missões militares com aquele ar de rei, desabotoava o colarinho e contava que o mundo todo estava em pé de guerra a miséria e a violência campeavam pelas esquinas as mulheres pecavam em hotéis de terceira por um perfume barato uma meia para um filho um agasalho para o marido gangrenado preso a um leito, então eu precisaria me acostumar à idéia de permanecer naquelas terras mesmo e agora como um desertor já viu? mais essa, um desertor... (*ACA*, p. 615).

O narrador-protagonista parece saber que o pai, especialmente por honrar a farda roxa que usa, não representa traços de origem para seus filhos. Por isso, a necessidade de fazer com que o irmão se olhe no espelho, dentro da própria casa: estando fora dela, a caminho de um campo de batalha, os parâmetros que porventura existiam, diluir-se-iam ao longo do percurso.

A guerra, desde o seu período de execução, camufla a identidade dos que dela fazem parte. A memória desses homens é ocultada pelo espocar das bombas. Os estouros

determinam que esses militares tenham resposta imediata à situação que enfrentam. “No campo de batalha não há espelhos” (*ACA*, p. 585). Todos lutam por um mesmo ideal, estão condicionados a serem os mesmos: fardas iguais em prol de um único objetivo. A identidade escondida pela metáfora da imagem do rosto refletida no espelho não pode se mostrar, pois se atada ao elo da memória, constituiria uma trama coesa entre passado, presente e futuro. Uma relação temporal dispensável para os que, a qualquer momento, podem se deparar com o fim de suas vidas. Se no conto “Alguma coisa urgentemente” (NOLL, 1997, p. 683), o pai não estabelece vínculos com o filho, também não há comunicação do filho com relação aos outros (como com seus amigos, que nada sabem de seus problemas). O silêncio perdura na impossibilidade do auto-reconhecimento, diante dos reflexos de um momento que apagam qualquer chance que esses sujeitos teriam de construir sua memória.

Nesse contexto, as lembranças do narrador-protagonista são vagas e duvidosas. Não contribuem para a idealização do amanhã, para uma perspectiva promissora, como se pode notar na lembrança evocada por uma canção:

Perguntei à moça que canção ela acabara de cantar, contei que se não me enganava já ouvira essa canção na voz de um soldado antes da guerra, era no boteco onde eu estava a beber minha primeira aguardente, não esqueço de que todos em volta do balcão riram soltos daquele soldado cantando uma letra que mostrava claramente uma mulher se dirigindo ao amado perdido no campo de batalha (*ACA*, p. 587-588).

Essa recordação confirma que o campo de batalha tende a unificar os homens fardados que, para desempenharem seu papel como soldados, precisam abolir toda e qualquer memória, deixando-os perdidos, sem paradigmas, a não ser a luta que têm de encarar.

A diluição progressiva do narrador-personagem em função de sua viagem faz com que ele acredite que “era feito de pequenas necessidades quase sempre contrariadas” (*ACA*, p. 588), o que se justifica pela efemeridade do seu viver. Para Otsuka (2001, p. 10-11), “o tempo que o narrador conhece limita-se ao presente; ou melhor, ao instante atual, que não é apreendido propriamente como um presente situado entre o passado e o futuro, mas apenas como momento efêmero que flutua como que fora da história”.

Entretanto, por se ver responsável pelo irmão doente, à procura do pai, este ser “planeja” a futura jornada e também guarda traços recalcados de conhecimentos adquiridos por experiências passadas que, sutilmente, transparecem no texto: “temos que chegar na presença do nosso pai até o fim do dia, precisamos lhe pedir uns trocados para a tua recuperação, é disso que somos feitos, de precisar, precisar, não ouviu essa história ainda não?!” (*ACA*, p. 588). Em geral, nos textos de Noll, a família não é importante. Raras são as referências a ela e, quando ocorrem, são apenas individualidade e acaso. A subjetividade pós-

moderna substituiu o diálogo pela assimilação televisiva, midiática e persuasiva: “(...) desde que meu pai sumira, ela [a mãe] ali, sem mais nada a fazer que me esperar, vendo enquanto esperava uma televisão em preto e branco que não pegava todos os canais.” (*OQAE*, p. 10).

A aproximação das histórias orais às escritas é fundamental, na opinião de Benjamin (1994, p. 198), para que a narrativa seja valorosa. O narrador-protagonista de Noll, como no trecho citado em que reforça as intenções da viagem, alude a uma inútil tentativa de resgate de algo que lhe fora transmitido oralmente – “não ouviu essa história ainda não?!” – mas de imediato aborta qualquer possibilidade de transmissão do aprendizado que tivera, sobrepondo à sua própria fala a narração sobre o comportamento do irmão: “O meu irmão às vezes gemia descaradamente (...). Pois o meu irmão estava naquele momento ali gemendo gemendo alto, que bom que já estávamos outra vez andando na estrada (...)” (*ACA*, p. 588).

Se o velho era signo de sabedoria por excelência, em *A céu aberto*, essa possibilidade fora extinta simbolicamente pela língua cortada de um homem cujos conhecimentos iam além da sua própria história; tornando impossível a transmissão dos seus conhecimentos, rompendo os laços entre passado e presente:

(...) mais tarde escutei de algumas bocas que lá existia uma espécie de totem em cuja base estava enterrado aquele que nos primórdios ferira mortalmente a honra do inimigo cortando a língua de um velho guerreiro deles que não morria por não conseguir parar de falar, ele falava o tempo todo, não dormia, não enunciava uma única vez o nome da morte, não dava um segundo para que ela sequer se insinuasse, e assim, o homem ia envelhecendo sentado numa rocha coberta de pêlos de animais, sem parar de falar, ele contava o nascimento, a jornada pelo tempo adentro, ele contava as vitórias da raça do nosso inimigo seu povo, e veio então o herói de dentro de nossas fileiras ao término de uma sangrenta batalha quando nos tornamos esse vasto país, pois veio o herói cujo nome ninguém sabe dizer exatamente, sabemos que era um general na altura reformado, que tinha voltado à ativa apenas para esta batalha, e que como golpe de misericórdia, sei lá, digamos dessa maneira, ele veio e cortou a língua do tal velho do povo inimigo que não parava de contar as glórias de sua pátria e que não morria jamais tamanho o tropel de grandes feitos nacionais que rolava incessantemente de sua garganta, (...) (*ACA*, p. 590).

Destacando o envelhecimento do escritor Pedro Nava como fator primordial para a excelente produção de *Memórias*, Davi Arrigucci Jr. (1987, p. 67) afirma que Nava “foi acumulando aos poucos uma ampla e profunda experiência, amadurecida depois, sem pressa, pacientemente, puxando pela memória raízes distantes, da infância, de outrora, para só então começar a narrar”. Arrigucci descreve nesse trecho como se faz uma narrativa sob o ponto de vista de Walter Benjamin (1994). A memória está intrinsecamente ligada às experiências adquiridas ao longo da vida, fazendo do passado a fonte das narrativas.

Arrigucci (1987, p. 101) destaca um trecho de *Baú de ossos*, de Pedro Nava, para mostrar o espelhamento de alguns aspectos dessa obra com as *Memórias*, do mesmo autor.

Ele ressalta que “o método de composição; o modo de ser do estilo; a função do Narrador” são comuns às duas obras. Em oposição ao velho que tivera a língua cortada em *A céu aberto*, Nava destaca o conhecimento daquele como imprescindível para a constituição do saber, tal qual como propõe Benjamin (1994). Vale citar o trecho escolhido por Arrigucci (1987, p. 101) em que Nava explica a importância da figura do velho:

A memória dos que envelhecem (e que transmite aos filhos, aos sobrinhos, aos netos a lembrança dos pequenos fatos que tecem a vida de cada indivíduo e do grupo com que ele estabelece contatos, correlações, aproximações, antagonismos, repulsas e ódios) é o elemento básico na constituição da tradição familiar. Esse folclore jorra e vai vivendo do contato do moço com o velho – porque só este sabe que existiu em determinada ocasião o indivíduo cujo conhecimento pessoal não valia nada, mas cuja evocação é uma esmagadora oportunidade poética. Só o velho sabe daquele vizinho de sua avó, há muita coisa mineral dos cemitérios, sem lembrança nos outros e sem rastro na terra – mas que ele pode suscitar de repente (como o mágico que abre a caixa dos mistérios) na cor dos bigodes, no corte do paletó, na morrinha do fumo, no ranger das botinas de elástico, no andar, no pigarro, no jeito – para o menino que está escutando e vai prolongar por mais cinquenta, mais sessenta anos a lembrança que lhe chega, não como coisa morta, mas viva qual flor toda olorosa e colorida, límpida e nítida e flagrante como um fato presente.

No romance de Noll, apenas um totem marca que houve uma batalha no passado, mas não evoca lembranças provenientes dos conhecimentos do ancião. Estes foram calados para sempre, pois o velho cuja língua fora cortada é “inimigo” da pós-modernidade, como reforça o narrador-protagonista: “(...) o homem que hoje dá com seu esqueleto a sustentação para o totem lá no ponto culminante do monte, esse homem chegou ao fim da batalha e cortou com um facão a língua do outro, do nosso inimigo” (*ACA*, p. 591).

Ao contrário da narrativa de Pedro Nava, em que a expansão ou o desvio do pensamento surge em crescimento *arbóreo*, na obra de Noll ocorre um definhamento, seu conhecimento é atrofiado até chegar ao nada, ao vazio. O narrador-personagem é a própria alegoria do niilismo: o passado desaparece em função do efêmero; a subjetividade precede o coletivo, o familiar; ao invés de crescer, definha, e a memória, por motivos como esses, não existe. Sob esse aspecto, a presença de figuras na narrativa como o velho Nicolau, pai do narrador-protagonista, e Artur, seu amigo de infância, são como espasmos numa vida que em nada fora baseado em ensinamentos que aqueles dois, porventura, poderiam ter lhe oferecido. Pelo contrário, Artur conhecia o desejo de Nicolau de que as guerras nunca cessassem, “que todos os países fossem varridos da face do planeta e que do planeta só sobrasse uma superfície amnésica e letárgica” (*ACA*, p. 594).

Páginas adiante, após o relato de sua convivência com Artur, o protagonista retoma a narrativa do campo de batalha, de onde poderia se “incorporar de vez à natureza em volta” (*ACA*, p. 600). Enquanto em *Lorde* o sujeito se funde ao cenário urbano, tamanha a

fragmentação da cidade contemporânea visto que a repercussão nos que nela trafegam é indissociável, em *A céu aberto* é uma paisagem desconhecida que camufla esse indivíduo<sup>24</sup>; tanto que ninguém parecia notar a sua presença extraviada ali (*ACA*, p. 603).

Assim como em seu viver, fora por casualidade que o narrador-protagonista resolvera entrar para o exército. Uma decisão contraditória, pois ele mesmo se pergunta:

Que exército iria querer incluir em suas fileiras um homem como eu?, alguém que não sabia bem a idade e que dava atenção a poucas coisas [...], sem planos para o futuro, às vezes acentuada amnésia, em certas ocasiões com vontade de morrer, em outras com uma alegria tão insana a ponto de chorar de dor, então... sendo um homem escandalosamente desimpedido das urgências do mundo, quem iria me convocar para a guerra onde cada um deve dissolver seu andamento próprio em nome da faina de vencer... (*ACA*, p. 604).

O paradoxo está na relação entre a guerra e sua personalidade. A guerra é fruto de acontecimentos passados e a luta se realiza em prol de algum objetivo; por conseguinte, os resultados visam ao futuro e afetam-no significativamente. Mas esse sujeito desvencilhado “das urgências do mundo” não tem memória, não tem planos, portanto, não tem motivos para lutar. Tampouco conhecia o motivo da guerra. Mesmo assim, torna-se soldado e assume essa empreitada ciente do que poderia acontecer:

[...] quem sabe o meu silêncio pedisse para aderir de coração aquela espera enfadonha da batalha, depois de me subjugar à luta encarniçada, me ferir, virar herói de guerra, mesmo que me faltando um braço, uma perna, a mente arrasada por inomináveis recordações – e no fim um mimo feito de dentes alvos e peito farto, é... uma mulher toda apetitosa debruçada sobre o meu tronco despedaçado e coberto de medalhas em cima do leito de uma enfermaria eterna... (*ACA*, p. 605).

Essa imagem ilustra com exatidão a crise da narrabilidade da experiência – tal como proposta por Avelar (2003) – conforme a reflexão de Benjamin (1994) ao afirmar que na volta da guerra os combatentes voltam mudos, pobres em experiência comunicável. Ainda assim, o sujeito ressalta ter “calos na memória” (*ACA*, p. 606) por já ter vivido mais que seu irmão. Uma vivência, entretanto, vazia de significação, pois ele apalpa sua “mente moída de onde não era mais eliminado o que chamam de pensamento” (*ACA*, p. 606).

---

<sup>24</sup> Esses não-lugares presentes na obra do escritor gaúcho, assim como a sugestão de desterritorialização encontrada em alguns títulos de romances, é um tema que será retomado no próximo capítulo.

### 3.4 O irmão

O irmão é uma figura marcante em *A céu aberto*. Sua busca configura algum sentido para a existência do narrador-protagonista, tanto que se faz presente em vários momentos da narrativa, influenciando diretamente na trajetória deste:

Recuei, pus-me a correr tonto com a fumaceira tóxica em volta, à procura do que já nem sabia, à procura do meu irmão eu reconheço, eu reconheço, de um sinal que me conduzisse até o seu paradeiro para que eu pudesse salvá-lo sei lá de sua própria existência e assim pudesse salvar a mim mesmo recuperando a minha honra, se bem que até ali nada indicava com firmeza que eu perdera alguma coisa como a honra [...] (*ACA*, p. 611).

Primeiro, ele fora o impulso para a peregrinação à procura do pai. Por várias vezes, ele imagina como seria a iniciação sexual daquele que protege, como se, por ser mais velho, fosse o próprio pai, pois sabia que “talvez ele viesse a chorar ao meu contato porque é assim que as verdadeiras crianças reagem quando sentem na pele a segurança de um abrigo adulto” (*ACA*, p. 586).

Um tempo sem saber de seu paradeiro e a fase infantil daquele que ele levava nos braços até os cuidados de uma enfermaria do exército fora se extinguindo a ponto de não mais reconhecer o seu “irmão pequeno e como era quente aquele pequeno” (*ACA*, p. 613). Ainda era difícil pensar que o seu “irmão poderia estar agora se quisesse botando o negócio dele no entrecoxas da garota, aquele bichinho que só sabia chorar quando com fome ou tosse...” (*ACA*, p. 613).

No entanto, diferentemente de um pai que leva sua filha ao altar, conduzindo-a ao matrimônio, a uma nova fase da sua vida, o narrador-protagonista se assusta ao se deparar com o irmão saindo de uma tenda vestido de noiva, como se estivesse contrariando a tradicional pureza que faz parte daquele sacramento:

[...] os oficiais do exército ladeavam o seu corpo franzino e eles iam todos ao encontro de um homem loiro com uma reluzente e estranha farda postado na outra margem do acampamento: trazia a aparência ardorosamente expectante e a sua farda reluzia ao sol, e ele deu alguns passos em direção aos passos do meu irmão nessas alturas com a barra da saia toda cheia de lama, não, o meu pai eu não via no meio daquele grupo, e eu era um desertor, não podia esquecer, não podia chegar lá no acampamento e perguntar o sentido daquilo ali, quem sabe devesse ir atrás do meu pai, dar-lhe uma cusparada na cara, perguntar-lhe como fora possível que eu viesse para pedir algum trocado pensando tratar da saúde do meu irmão agora vestido de fêmea caminhando em direção daquele homem loiro engalanado [...] sim, pois era o que eu temia, o homem loiro pega a mão do meu irmão como se fosse uma noiva e o conduz ao interior de uma tenda, e quando o homem loiro afastou um pouco da lona para que os dois entrassem eu ainda pude ver lá dentro a chama de um lampião... (*ACA*, p. 613-614).

O rito de passagem do irmão fora, para o protagonista, o fim de uma etapa e o início de uma nova perambulação: “[...] eu decididamente não tinha mais nada a ver com aquela merda toda de exército de guerra de pai de irmão vestido de noiva ou com roupa de macho” (*ACA*, p. 614), pois a partir daí decide desertar o exército e afasta “o olhar de cima do velho para sempre” (*ACA*, p. 614). Contudo, o irmão não é esquecido e é o estímulo para sua caminhada, para a garantia de “uma vida fora do espelho” (*ACA*, p. 616), mas há surpresa ao reencontrá-lo:

[...] pois o meu irmão está aqui neste instante a me olhar e não é mais essa criança que acabei de descrever vazando lágrimas não, e também não está mais na pele daquele que vivia a estranha cerimônia no acampamento militar pois já tirou o vestido de noiva e me olha parado porque já faz tempo que não me vê, mas continua de saia o danado, [...] (*ACA*, p. 616).

Agora como coroinha, o irmão – que “não tirava a vestimenta de sacristão, pelo jeito estava gostando de andar de saia” (*ACA*, p. 617) – já causava certo estranhamento ao narrador-protagonista que percebia que ele poderia estar se transformando em sua irmã. As transformações são justificadas pela liquidez com que a relação familiar se desenvolveu ao longo da vida dos dois irmãos; desprovidos do conhecimento que os constituiria como sujeito e das experiências que lhes foram negadas, não há parâmetros a serem seguidos, não há acolhimento:

o meu pai chegava de suas viagens das mais idiotas missões militares com aquele ar de rei, desabotoava o colarinho e contava que o mundo todo estava em pé de guerra miséria e a violência campeavam pelas esquinas as mulheres pecavam em hotéis de terceira por um perfume barato e uma meia para um filho um agasalho para o marido gangrenado preso a um leito, [...] (*ACA*, p. 615).

Não há o que contar, não há o que aprender com relatos como esse. A morte valorizada por Benjamin (1994), como a imanência de eternidade da sabedoria daquele que realmente conhecia histórias narráveis, também não existe mais. O padre, figura sábia por tradição, “morreu de verdade” (*ACA*, p. 619) e tivera sua memória esquecida, pois os pés são “os órgãos humanos que realmente valem a pena” (*ACA*, p. 619). O enterro do sacerdote fora mais um momento, juntamente com a língua cortada do velho, em que a memória fora apagada. Em meio aos simulacros anamórficos que nos dominam hoje, não há mais espaço para seres desse tipo:

O corpo escondido naquele caixão de terceira pensara astuta e arrogantemente que arquitetava sua própria eternidade com as palavras mais faustosas que conseguira encontrar. Com isso granjeou um vivo interesse nos miolos e no sangue do meu irmão que parecia lhe dedicar total devotamento. Com a morte sua imagem se sentaria ao lado do trono de Deus como conhecedor que era agora do coração do mistério. Sua memória ficaria então assegurada, uma outra forma de viver, e o meu irmão passaria a ser seu fiel propagador. Quando peguei a pá e a enchi com a terra vermelha típica da região pensei que eu estava projetando o meu gesto mais salutar:

o de dar encerramento a um aspirante de uma culminância tão oca quanto um santo de gesso (ACA, p. 619-620).

Mais tarde, o narrador-protagonista encontra, nas coisas do padre, fotos do irmão nu, e a partir deste momento, ao olhar para ele, chega a “pensar que ele poderia ser a mulher com quem eu sempre sonhara” (ACA, p. 620). Numa prosa esquizofrênica e paranóica, o irmão se metamorfoseia em mulher; passa a ser a sua mulher.

Se o sujeito da pós-modernidade não se reconhece perante as suas múltiplas facetas – o que impossibilita que ele constitua sua identidade como a afirmação do seu próprio “Eu”, pois se perdera em meio às imagens, às ilusões do mercado, ao capitalismo, anulando-se diante de si mesmo – é pela tragédia do falocentrismo que as personagens de Noll se configuram. Azevedo Filho (2007, p. 75-76) ressalta a maneira com que Hilda Hilst, em *Contos D’Escárnio- Textos Grotescos*, despotencializa o pênis pelo uso de expressões como “tubo de tinta amarelo”, “vermes”, “pêras”, atestando a sua humilhação “enquanto membro viril; na verdade, ele é mostrado agonizante (*“falus agonicius”*)”.

Em *A céu aberto*, como em toda a obra de Noll, a desvirilidade, a falência fâlica, é fortemente presente. No romance em questão, a androginia transparece não só na transformação do irmão em sua mulher, como também no desejo do narrador-protagonista em dominá-lo: “O cabelo escorrido para o lado tapando-lhe o olho... vontade de chegar ali, trazer o cabelo para trás com a minha mão” (ACA, p. 620). Todo o texto é tomado por relações polimorfos: masculino e feminino se confundem; o corpo se mescla à paisagem: “[...] a névoa desceria, nos esconderia do resto, do próprio fantasma de Artur [...]” (ACA, p. 638); paranóia ou imaginação?

No convés vejo uma mulher coberta por um véu. Me pergunto se é árabe, odalisca. Se bem que o véu não desce da altura da boca mas um véu que cobre a cabeça toda, entreaberto na parte frontal do rosto, me pergunto se tem algum marido por perto, algum amante, pretendente, deixo cair meu próprio lenço, pergunto se é dela numa língua que invento na hora, ela claro que entende porque me viu tenho certeza pegar o lenço do chão e agora me vê exibindo o exíguo pano branco para ela, ela abana a cabeça, não diz nada, o filho de Artur colocou o pano de prato na cabeça e cobre a cara deixando apenas um olho de fora, é ela, é a mulher do convés, [...], afasto delicadamente o pano de prato no outro olho do garoto, os lábios também agora estão à mostra, penso se devo beijá-los [...] (ACA, p. 640).

A presença do filho de Artur, por vezes dissimula o interesse pela mulher, pois ele pensa: “Tento então esquecer minha mulher e volto a olhar com intensidade a face do rapaz” (ACA, p. 640). Os três constituem uma pseudofamília, pensam em um filho:

nos caminhamos no meio das risadas para o quarto com cama de casal, o meu e dela, deixamos assim escuro, nos deitamos, minha mulher perguntou qual de nós iria gerar ali naquele instante um filho nela, [...], eu e ele nos olhamos, suávamos muito como pugilistas no último round, ele foi nela até o fim, então fui eu dentro dela também até o fim (ACA, p. 641).

Para ela, não importava saber quem seria o pai, “com isso a criança terá dois pais pelo resto da vida” (*ACA*, p. 641). De qualquer modo, o irmão continua em seu pensamento: “pensei onde tinha se metido meu irmão, torci no íntimo para que meu pai tivesse sido mesmo assassinado” (*ACA*, p. 642). A gravidez acontece, e aos poucos o narrador-protagonista se acostuma em dividir a paternidade, embora se sentisse incomodado pelo “outro homem ser aquele cara que eu pretendia comer mais vezes” (*ACA*, p. 643). A criança lhe suscitava dúvidas: “Seria o meu irmão redivivo ou quem sabe o irmão do meu irmão? Em ambos os casos – se tivera sido meu o sêmen a fertilizá-la – esse embrião além de filho seria meu irmão” (*ACA*, p. 648). E a mulher segue com o filho de Artur para Estocolmo.

No parágrafo seguinte, a mulher (agora ex-mulher) já está de volta após ter permanecido fora por anos. A criança morrera após o parto. A passagem do tempo na narrativa é tão frenética quanto a velocidade a que estamos submetidos na atualidade, o que gera um contraste com relação a este ser marcado pela lentidão:

Mas, para dizer a verdade, não me pesaram tanto assim esses anos de vasta solidão. Não sei, acho que tinha aprendido a cultivar um bem estar que boiava continuamente na superfície dos acontecimentos. Perdão, falar de acontecimentos talvez não seja o tom exato para descrever o andar da carruagem naqueles últimos anos. O fio que conduzia minha vida ia indo quase por debaixo do solo, às vezes uma erosão aqui outra ali, mas nada que não se pudesse aplainar com o tempo (*ACA*, p. 650).

Os dois voltam a se relacionar, passam a noite no paiol em que ele trabalha como vigia noturno, e pela manhã, “nós dois continuávamos sobre o feno tocando-nos como dois irmãos pequenos que se encontram pela primeira vez” (*ACA*, p. 651). A vida desse sujeito só faz algum sentido – se é que podemos falar em sentido em uma escrita esquizofrênica, paranóica, pautada em sonhos, delírios, imaginação – quando o irmão se presentifica, mesmo que seja na sua forma andrógina; tanto que em seguida, o narrador-protagonista relata sua rotina com a casa, a comida, o sono, o entardecer e o tédio divididos: “Quereria sorrir para o mundo, [...] dizer que estamos todos bem, que hoje à noite talvez possam todos ir ao lago das Almas e imaginar os peixes dormindo lá embaixo, imersos no sono num brando balançar...” (*ACA*, p. 651).

A mulher (o irmão) é como que uma calmaria em uma vida sem parâmetros. Mas ele reconhece que isso não é eterno:

Vejo esta pedra no chão. Me ajoelho. Toco nela. A pedra tem uma grata aspereza. Sou cego, não enxergo mais. Enquanto apalpo a aspereza da pedra não tenho nada para olhar. Um dia serei uma delas, jazendo quem sabe no topo de um monte ou talvez no escuro do abrigo antiaéreo que tem na ponta sul do lago, intacto! (*ACA*, p. 651).

Confirmando sua hipótese, logo ele descobre que o exército está à procura de desertores, o que seria motivo suficiente para que ele retomasse a estrada, pois se decidisse ficar, “precisava ser um homem cordato, satisfeito em seu estado de simplesmente não pensar além do seu instinto. Um pouco mais talvez que um animal doméstico, um pouco menos quem sabe: uma planta [...]. Mas ser esse pobre homem me doía no peito estômago vísceras” (ACA, p. 653).

Rouba dinheiro da bolsa da mulher e foge. De repente, decide voltar para buscar duas ou três coisas portáteis que tinha, e ao se deparar com a mulher na cama, em sua camisola transparente, não deixa de possuí-la; mas num ímpeto de parar, pensa: “sou o mesmo homem ou tenho duas personalidades, do amante e do ladrão?” (ACA, p. 567). No entanto, vai até o fim; e apesar de ter ali todo conforto, precisava ir. Antes, porém, estrangula a mulher com as próprias mãos.

### 3.5

#### ***A céu aberto***

Fora em um navio que conseguira exílio. Em uma cabine no porão com as paredes tomadas por fotos de mulher pelada, o narrador-protagonista passa boa parte do tempo. Torna-se, além de clandestino, prisioneiro do capitão e, por vezes, possesso por permanecer confinado por tanto tempo. É um prisioneiro a céu aberto. Com a guerra ainda acontecendo, sair daquele navio poderia ser um passo em direção ao fuzilamento; sem documentos, não era possível ir à tona sobre a terra.

Do bolso tirava a fotografia da mulher e, pela sua esquizofrenia, pela sua incapacidade de historiografar, pela sua paranóia, diz: “praticamente me esquecera de me sentir envolvido no assassinato dela. E será que estava mesmo?, eu ainda era o mesmo homem?” (ACA, p. 662). Sua desmemória é tão intensa que não permite que ele se constitua enquanto sujeito consciente e responsável pelos seus atos. Para Philadelpho Menezes (1994, p. 182), “a perda da temporalidade na linguagem (que se reflete na perda da temporalidade na experiência vivida) reflete a cisão interna da linguagem e desta com a realidade”. E conclui que “é pela cisão com a realidade da qual nasce que a linguagem pós-moderna se marca, como se a própria realidade agora se separasse de seus elementos constituintes” (MENEZES, 1994, p. 183).

A janela do navio funcionava para esse indivíduo como um aparelho de televisão propagador de simulacros, com a função alienante que congela o tempo daqueles que se submetem ao seu poder. A janela-tv era seu portal com o mundo, mas com um mundo velado que se via por meio de imagens congeladas, frias. Sua janela-tv o hipnotizava enquanto a guerra tomava uma realidade acelerada e indigesta: “Dias e dias ficou essa paisagem diante da janela. O sol não saía do meio dos blocos de gelo. Dias assim... Sem que me lembre se no decorrer deles cheguei a dormir. Não precisava, aquilo valia por um sono.” (*ACA*, p. 662). Tão distante estava da realidade por digerir por tanto tempo as imagens que ocupavam a sua janela, que começava a acreditar nelas, e essa credibilidade substituíam o conhecimento prévio que porventura possuía. Porém, seu referencial também é de origem midiática: “O sol tão espantado e circular feito uma gema de ovo. Como num desenho infantil. Talvez tudo me pareça maior quando me lembro. Mas ali não, ali não passavam de dois blocos baixos de gelo ladeando um pobre sol com ar de brinquedo.” (*ACA*, p. 662).

Paradoxalmente, esse narrador é um sujeito que vive e morre a céu aberto. Ele é acometido por uma falsa liberdade cujas algemas são suas próprias amarras. Cansado de ser prisioneiro do capitão, decide fugir do navio tão logo tivesse uma oportunidade. Ele confirma:

Mas agora eu começava a me sentir como o mais escravo dos escravos e a sonhar com um novo estado de coisas cuja atração não era propriamente a vida em terra firme mas o impulso que viria daí para me reativar acreditava eu... sim, eu precisava ver que bicho dava eu de novo na condição autônoma, se bem que, confesso, não tinha nenhuma certeza de já ter sido autônomo um dia (*ACA*, p. 665).

É um indivíduo que por um curtíssimo instante se sente territorializado, para logo se desenraizar. Ao fugir do navio em um país qualquer, não se sente estrangeiro entre os nativos: “eu estava mais em casa do que no próprio lar que durante tanto tempo fora a cabine do navio” (*ACA*, p. 667-668). Essa felicidade perdura até que ele cai em si: “Sentei-me no chão e comecei a chorar. Me deu um cagaço de tudo, considerei que sozinho como estava em pouquíssimo tempo eu começaria a definhar. E que só me restaria assistir impassível à minha própria agonia.” (*ACA*, p. 670).

Desenraizado, sem saber mais como conviver em uma cidade, recomeça a caminhar sem qualquer parâmetro: “Eu parecia estar dando os passos finais na direção do abismo, concordo, mas era preciso esquecer qualquer outra coisa que não a minha nova liberdade” (*ACA*, p. 670). Sem conhecer aquela língua, ele olha para o mar “como se dele emanasse alguma sabedoria” (*ACA*, p. 671), consegue um quarto num hotel – mesmo sem os documentos – e à noite é intimado pela polícia. Faz-se de mudo, e é liberado desde que não se afaste da cidade. Encontra uma prostituta e leva-a para seu quarto. Um cartaz na parede

mostrava à população um retrato de um perigoso terrorista que estava sendo procurado. Intrigado, pensava que aquele podia ser o seu retrato tamanha a semelhança, mas em meio a esse dilema, o sexo lhe devolve a vida, e mesmo ouvindo os passos ríspidos pelo corredor, vendo o reflexo das chamas do Comissário de Polícia no cartaz, apenas lhe restava “rir, dar uma boa gargalhada como se estivesse a céu aberto, logo ali, perto do mar” (ACA, p. 673).

*A céu aberto* constitui um dos espaços que Marc Augé (1994, p. 73) chama de não-lugar<sup>25</sup>. *A céu aberto* sugere trânsito constante, desenraizamento, desamparo. As casas, os lares que neste romance foram referenciados, são lugares desprovidos de memória, de arraigamento, de identificação. Logo no início, a casa era tratada como um “pardieiro que encontráramos vazio fazia tempo” (ACA, p. 584). Adiante, a casa de Artur é a casa do sujeito que narra (enquanto o irmão está flagelado no salão paroquial), que ele guardara para que o amigo saísse de férias com a família. Quando, enfim, teria a oportunidade de constituir um lar, morando “num amplo e simpático chalé” (ACA, p. 652) com a mulher que retornara da Suécia, precisa fugir. A fuga pela deserção é uma metáfora para a fuga dos aprisionamentos a que ele estaria submetido. Um sujeito aparentemente livre, porém preso às suas próprias amarras, não consegue se estabelecer em algum lugar que o direcione para objetivos eminentemente vinculados à rotina; seja na guerra, seja em um lar. Prefere ser ele mesmo seu comandante e seu soldado.

---

<sup>25</sup> Este tema será retomado no próximo capítulo.

## 4 Chegada

*Senti uma fisgada a cortar a tarde pelo meio, a tarde agora em completo desalinho, sem face definida, ora me deixando como que solto do quadro, ora me integrando tanto a tudo que eu me lançava em instintivas braçadas, tentando uma evasão (João Gilberto Noll, *Mínimos, múltiplos, comuns*).*

### 4.1 Desterritorialização

A desterritorialização, estimulada pela inexatidão nos circuitos do dinheiro, da informação, da comunicação e da vida, é uma das características da sociedade atual, segundo Holgonsi Soares (1997). Não se tem mais um ponto de referência exato. Tem-se apenas uma certeza: a incerteza. Tudo é uma questão de espaço. O ser humano encontra-se agora exposto, no dizer de Fredric Jameson (2007, p. 408), a “uma barreira de imediatividade da qual todas as camadas protetoras e mediações intervenientes foram removidas”. Por não conhecer mais o seu lugar no mundo, o homem torna-se desarticulado.

A relação do sujeito com o tempo e com o espaço se esvazia. A compressão de distâncias e de escalas temporais está entre os aspectos mais importantes, de acordo com Stuart Hall (2006, p. 68), a ter efeito sobre as identidades culturais. No que concerne à mundialização, o tempo e o espaço passam a ser elementos básicos de todos os sistemas de representação (HALL, 2006, p. 70), e com isso, influenciam de modo incisivo na concepção das identidades subjetivas.

A fragmentação na prosa de Noll constitui o que Idelber Avelar (2003, p. 221) chama de esquizo-narrativa, em que o tempo não é baralhado, mas sim suspenso ou rasurado. O narrador-protagonista de *Bandoleiros* não percebe a passagem do tempo:

Me encostei no balcão e perguntei que dia da semana, aquele. Ficava constrangido de perguntar ao rapaz, porque pelo pouco movimento das ruas desconfiava seriamente ser domingo. E é muito estranho alguém desconhecer que se está numa manhã de domingo. Qualquer outro dia pode. Mas se você não sabe que está dentro de um domingo e confessa sua ignorância, você parece que bebeu, pirou – um

perigoso vagabundo. É um dia em que todos não trabalham além da porta fica impossível não vê-lo (B, p. 215).

Os espaços são, de igual modo, descaracterizados. Em *Canoas e marolas*, a história se passa em uma ilha sem nome ou localização geográfica; em *Harmada*, não sabemos onde acontece a guerra. Mesmo quando os relatos ocorrem em paisagens desrealizadas ficcionalmente, como em Londres, na Califórnia (em Berkeley), na Itália (em Bellagio), no Rio de Janeiro, em Porto Alegre, como em outras cidades brasileiras ou estrangeiras, o espaço narrativo não dispõe de marcas identitárias capazes de interferir diretamente na trama. Qualquer cidade ou qualquer estrada ou território podem ser pano de fundo para o narrador-protagonista.

A cultura é essencial, pelo ponto de vista de Tzvetan Todorov (1999, p. 134), para a constituição do sujeito:

O ser humano não se contenta em vir ao mundo físico como os animais; seu nascimento é necessariamente duplo: para a vida biológica e para a existência social. Ao mesmo tempo em que ele chega ao mundo, ele entra em uma sociedade da qual adquire as regras do jogo, o código de acesso, que chamamos de “cultura”: as tradições, uma língua, as regras de conduta. A cultura tem dupla função: “cognitiva”, por ela nos propor uma pré-organização do mundo a nossa volta, um meio de nos orientarmos dentro do caos de informações que recebemos a todo o instante e avançarmos à procura do verdadeiro (a cultura é como o mapa ou a maquete do país que vamos explorar); e “afetiva”, por permitir percebermo-nos como membro de um grupo específico e retirarmos dele uma confirmação de nossa existência.

Porém, é pelo olhar do outro que temos a confirmação do que somos; quer dizer, minha imagem em minha consciência é construída sob influência do que vêem em mim e do que a mim transmitem, não só na infância, mas também na vida social em geral. Ele exemplifica: “a criança descobre a própria existência captando o olhar da mãe: eu sou aquilo que ela vê”, e “sou um aluno, um muçulmano, um francês: logo existo” (TODOROV, 1999, p. 135).

Nesse âmbito, é evidenciada a decadência experiencial do narrador-protagonista de João Gilberto Noll. Benjamin (1994, p. 118) atribui essa pobreza de experiência ao desejo do ser humano de libertar-se de toda experiência; não que todos sejam “ignorantes” ou “inexperientes”, como ressalta o filósofo, mas sim pelo fato de devorarem tudo o que abarca o mundo contemporâneo. No final, este excesso não é o suficiente para “concentrarem todos os seus pensamentos num plano totalmente simples mas absolutamente grandioso” (BENJAMIN, 1994, p. 118). Assim, continua Benjamin (1994, p. 119), “surge uma existência que se basta a si mesma, em cada episódio, do modo mais simples e mais cômodo”.

Renato Cordeiro Gomes (1999, p. 227) analisa a cidade e a nação na narrativa brasileira contemporânea partindo de um ensaio de 1942, “E uma saga do Rio de Janeiro em termos de

provincia-nação”, de Álvaro Lins, e destaca que, para que a universalidade literária fosse atestada, era necessária a proximidade às origens. A verdadeira literatura deveria ser autêntica, pura e apegada ao nacional. Ainda seguindo a linha de pensamento de Lins, cuja base é a territorialização, Gomes (1999, p. 228) põe em pauta o desgaste da memória nacional, a descentralização da cena cultural e a democratização do saber e da cultura, além da noção de identidades culturais, nacionais e regionais frente à lógica do mercado atual.

Se os cenários da literatura brasileira contemporânea são formados por colagens de imagens, como fragmentos sobrepostos que desatestam qualquer compromisso com o local e com a identidade nacional, na literatura de Noll, além desse aspecto, a língua – em especial, a materna, que remete o indivíduo a uma determinada cultura – é mais um caso a ser discutido.

Nos romances do escritor gaúcho, os sentimentos de territorialização e de desterritorialização se alternam pela diluição das fronteiras, pela velocidade concernente à tecnologia contemporânea, engendrando personagens esquizofrênicas, incapacitadas de se submeterem à ancoragem lingüística.

Sob este prisma, *Berkeley em Bellagio* aborda a língua não só como fator de territorialização, mas também como de desenraizamento ao passo que o sujeito tende a esquecê-la à medida que vai sendo acolhido por outras culturas. O contato direto com uma nova língua assusta: “todos queriam sair do abrigo da língua portuguesa, menos ele, escritor, que temia se extraviar de sua própria língua sem ter por consequência o que contar” (*BB*, p. 20-21). Na Califórnia, o narrador-protagonista sabe que aquela cultura apenas o abraçaria a partir do momento em que ele estivesse dominado pelo idioma local: “Ele caminhava entre esquilos pelo *campus* de Berkeley e pensou que não adiantava se lembrar de quase nada; precisava mesmo era ir à ação, falar inglês, testemunhar nessa língua a todos que pudessem se interessar por sua vida” (*BB*, p. 11).

Em *Bellagio*, o inglês era o idioma falado na fundação em que se encontrava. Ao se encaminhar para o piso térreo da *villa* italiana onde encontraria os hóspedes da Fundação americana:

Ele sabia, sofrendo assim de mutismo feito o mais total disléxico em língua inglesa ou em qualquer outra, apenas se embebedaria daqueles sons sem semântica, não se comprometeria com nenhum assunto, em pensamento continuaria disposto tão-só para aquele parágrafo do livro *in progress* que teimava em não avançar, temendo talvez que o autor tivesse de dizer ao fim e ao cabo o que nunca conseguira revelar antes nem nos livros nem na vida: sua oralidade, mesmo em sua própria língua, não vinha de uma necessidade genuína: ao falar, expressava não bem a forma daquilo que pensava ou sentia, e sim parecia interpretar uma voz além das proporções, que assim o representava limpo, estruturado, já muito, muito longe do caos a que pretendia aludir: esse mesmo – o seu (*BB*, p. 25).

O sujeito é acometido pela condição de desterritorialização tanto na Califórnia, quanto na Itália. No entanto, o desconforto de não conseguir expressar, mesmo em sua língua materna, as representações do seu próprio eu, demonstra que aquela condição lhe é peculiar até em sua pátria mãe.

O entrecruzamento cultural reforça no indivíduo a sua condição de cidadão do mundo, participante do processo de “desinvenção da nação”, como expressa Vera Follain de Figueiredo (1999, p. 244), tanto que, em Bellagio, com os *scholars* da Fundação americana,

para ajudar de alguma forma no prosseguimento daquela roda de assuntos, eu me concentrei todo numa região do cérebro que imaginei ser o centro de todas as línguas, um ponto que, se dominado, me dava a fluência necessária para andar pelo inglês, francês, italiano, russo, finlandês, chinês, esperanto... (BB, p. 26).

Ultrapassar as fronteiras contemporâneas quer dizer ir além do território de significações de um idioma, visto que outros códigos se estabelecem na atualidade e são capazes de engendrar relações vitais para o funcionamento das engrenagens globalizantes (vide economia e tecnologia).

Em *Lorde*, sem saber que destino teria sob a tutela do inglês que o convidara, o narrador-protagonista acredita que “ninguém saberia das verdadeiras razões que faziam um francês residir na Escandinávia ou um russo sonhar com as vinhas do Chile” (L, p. 16). Sua reflexão funciona como um meio, inconsciente, de iniciar um processo de enraizamento no país em que acabara de chegar, por tentar buscar nele próprio alguma explicação para tal estada na Inglaterra. Como dito anteriormente, os sentimentos de territorialização e desterritorialização oscilam: primeiro há um estranhamento com relação à viagem; depois, o convívio com a nova língua faz com que ele esqueça o Brasil e queira se firmar em território londrino; mais tarde, o entranhamento deste idioma causa-lhe a sensação de desterritorialização.

No último caso, tal sensação o acomete em Londres do mesmo modo que o faz em território nacional. Ainda que de posse da língua pertencente a uma nação, não é este elemento cultural que lhe traz as ancoragens subjetivas necessárias para a formação de uma identidade local que se transfigure em identidade subjetiva.

## 4.2 Territorialização

Ao contrário do sujeito cartesiano, cujo corpo e identidade se integram, Terry Eagleton (1998, p. 72) sugere atenção especial ao corpo na atualidade, por ter se tornado uma das preocupações mais recorrentes do pensamento pós-moderno. Este corpo, que representava a fusão entre Natureza e Cultura, passa a ser fetichizado pela sexualidade que se expandia pelo mundo a partir dos anos 60. Destarte, “a época do pós-modernismo se caracterizou simultaneamente por um afastamento da Natureza e um forte impulso em direção a ela” (EAGLETON, 1998, p. 73). Ao mesmo tempo em que “tudo é cultural”, a natureza danificada pela soberba da população precisa ser redimida. Eagleton (1998, p. 73) pensa que apesar da aparente oposição há uma harmonia entre esses fatos: “se a ecologia repudia a soberania do humano, o culturalismo a relativiza”.

Em meio à condição pós-moderna, a imprevisibilidade alcança um lugar-comum pelo fato de que o corpo humano se distingue pela capacidade de “transformar a si próprio durante o processo de transformar os corpos materiais a sua volta” (EAGLETON, 1998, p. 75). No entanto, o pós-modernismo, afirma Eagleton (1998, p. 75), tende a ver-nos como criaturas “culturais” em vez de “naturais”, enquanto devemos nos ver como seres culturais em virtude da nossa natureza. A linguagem permitiu nossa entrada para a civilização, e nos deixou a insegurança de uma vida pautada no significado.

Se o pós-modernismo reduz o ser humano a criaturas culturais, a sua natureza instintiva aflora em circunstâncias que o aproximam do barbarismo, de atrocidades geradas pelo individualismo, pelo prazer subjetivo, pelo instante. Como diz Alexandre Jairo Marinho Moraes (2002), o sujeito é multifacetado, inserido em sociedades cujos códigos perdem efetividade e ganham novas direções de sentido. O narrador-protagonista de *Hotel Atlântico* se depara com corpos mortos: no hotel, “lá dentro [do ‘banheirão de carregar cadáver’] havia um corpo coberto por um lençol estampado” (HA, p. 9); no ônibus a caminho de Florianópolis, “não havia dúvida: Susan havia morrido” (HA, p. 31); vestido de padre, dá a extrema-unção, “a velha então suspirou, e morreu” (HA, p. 67).

Tzvetan Todorov (1999, p. 186) explica:

Em uma palavra, a “miséria de viver” moderna me parece vir menos da ausência de livros do que da perda da própria sensação de vida, efeito da desumanização dos seres. O modelo instrumental invade as relações humanas, e a preocupação com a eficácia o leva à alegria experimental diante de pessoas singulares. O conformismo social, a monotonia das imagens difundidas pela mídia nos privam de liberdade e,

portanto, de nossa própria identidade. Alternamos os gestos funcionais e os momentos de evasão ou de lazer, mas o espanto diante do próximo e a alegria de existir estão também ausentes tanto aqui como lá. Seres sociais, vivemos mal a nossa sociabilidade: aí reside, para mim, a fonte do mal que nos invade.

O protagonista de Noll é indiferente diante do outro como ser social, tanto que ao se deparar com tais situações, sua reação se resume a uma “imprevista gargalhada” (HA, p. 10); ou pensa como poderia se tornar invisível (HA, p. 31); ou sente-se fortalecido por ter forjado uma união por se deparar com a terceira morte do seu percurso.

O sujeito se dilui em prol de uma realização plena e subjetiva. Seu corpo torna-se nômade, sempre em busca do que melhor lhe convier, rompendo, portanto, fronteiras territoriais, culturais e sociais. Por isso, ele tem, não só a cidade, como acredita Alexandre Moares (2002, p. 24), mas todo o espaço mundano “como local em que a *argumentação* poderia se espalhar ao dar-se como nutriente de um exercício de poder”, seu corpo é “tido como embalagem para uma subjetividade civicamente domada e destinada” (MORAES, 2002, p. 24).

O corpo, na literatura de Noll, é o oposto do corpo narcísico pela beleza física, que transpira nas academias de ginástica, nas saunas ou nos calçadões. Conforme Silviano Santiago (2002), o escritor substitui a previsibilidade dos rituais de culto ao corpo por outra ginástica. Ao invés de transpirar pelo apelo escultural, “ele sua como dois corpos em orgia noite adentro: o coletivo entra pelos buracos misteriosos dos corpos em desafio e não passa pelo ritmo de cor e salteado dos exercícios em aula” (SANTIAGO, 2002, p. 74).

Se o corpo é local de abrigo, é também a instância maior que comanda os impulsos. No corpo e pelo corpo, o sujeito vive e se satisfaz. Em *Hotel Atlântico*, é um ex-ator que vivencia e narra suas perambulações pelas estradas brasileiras. Sem paradigmas em sua trajetória que estimulem, neste sujeito, algum tipo de ancoragem profissional ou social, resta-lhe incorporar a opinião de Eva (HA, p. 14): “Um desocupado, é disso que te chamam – eu costumava dizer sozinho me olhando no espelho”.

Seu nomadismo por entre o processo de colagens entre os espaços pelos quais vaga confirma o desenraizamento e a desterritorialização vividos por ele. As características desses espaços se ocultam no fato que o sujeito é mais relevante na narrativa contemporânea do que seu entorno. Luiz Fernando Medeiros de Carvalho (2004, p. 30) fala sobre o predomínio da lógica do deslocamento em Derrida:

Um pensamento que desloca continuamente o desejo de sedentariedade em favor de um nomadismo que coabita com a experiência de que a propriedade é a última pulsão. Essa paixão pela propriedade é que orienta a construção identitária, mas que precisa mover-se na direção da hospitalidade como o risco da perda total. Um lance de risco que vale à pena ser jogado. No Derrida mais recente propõe-se o seguinte

axioma: a hospitalidade precede a propriedade. A hospitalidade é a condição de abertura para o encontro dos contrários, ou para a saída de casa, para o pensamento do paradoxo, no qual os conceitos, até mesmo os antagonísticos podem se encontrar, ou alcançar um ponto de intersecção.

De acordo com Marc Augé (2007, p. 73), “se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar”; então, por serem privados da organização espaço-temporal, os espaços pelos quais percorre o narrador-protagonista constituem estes não-lugares.

Em suas constantes andanças, os lugares de passagem da pós-modernidade, como os hotéis, têm uma grande frequência nos textos: “Subi as escadas de um pequeno hotel na Nossa Senhora de Copacabana” (*HA*, p. 9); “(...) vá para sua casa se conseguir encontrá-la; se não, vá para um hotelzinho barato na Voluntários, (...)” (*BB*, p. 84). No entanto, outros locais se alternam com estes: “Que fosse para dentro de um **pub** então, não para me alcoolizar ou comer alguma coisa, que havia dias não botava nada pela boca, salvo um copo d’água ou outro para manter o touro de pé, (...) poderia vir o garçom, eu diria Quero apenas descansar(...)” (*L*, p. 37); “O uso que eu fazia da vida no **asilo** seria intragavelmente tedioso,(...)” (*H*, p. 42); “Havia cinco presos na **cela** onde me enfiaram.” (*OQAE*, p. 16).

Diante de um cenário em que as novas tecnologias tendem a fornecer “modelos culturais que não são inicialmente enraizados no contexto local, mas que se formam tendo imediatamente em vista a maior difusão na superfície do globo”, afirma Lyotard (1997, p. 70), “surge um meio notável para ultrapassar o obstáculo criado pela cultura tradicional à apreensão, ao trânsito e à comunicação das informações”. Sob este prisma, qualquer rua e qualquer beco podem abrigar o narrador-protagonista. Estes espaços acabam por abarcá-lo e, conseqüentemente, influenciar na formação da sua identidade: “Um cego pedia na esquina. O mormaço se esvaía. Um vento esquisito, parecia que de chuva, se insinuava na saia de alguma dama, no topete de um amigo irreal, guardado nas trevas memórias. O vento, ah, o vento, sempre o vento na mente buliçosa.” (*CM*, p. 10).

Os não-lugares se opõem ao lar. Em Noll, a paixão pela propriedade é desvalidada pela incógnita da sua própria identidade, em função da sua desterritorialização. Em território nacional, desenraizamento, desapego, completa solidão e individualismo movem-no incessantemente em direção aos mais variados caminhos. Fora do país, inicialmente o não conhecimento do idioma da outra nação é a causa de sua sensação de desterritorialização. No entanto, quando a língua é por ele assimilada, o sujeito não demonstra qualquer possibilidade de ancoragem cultural. Enquanto Todorov (1999, p. 16) admite deixar de ser estrangeiro após

ter tido a segunda língua “instalada” no lugar da primeira, a condição de estrangeiridade do narrador-protagonista é uma constante. A identidade nacional não contribui para a formação da sua identidade subjetiva.

Paul Claval (2004, p. 67) afirma que “os signos de que as paisagens são portadoras transmitem mensagens intencionais, geralmente muito fáceis de serem decifradas pelas pessoas familiarizadas com a cultura local”. A possibilidade de organizar espaço e tempo é um dos dispositivos de memorização da informação utilizados por etnoculturas, e, como pensa Lyotard (1997, p. 70), “estes dispositivos culturais, os quais constituem formas de memória relativamente vastas, permanecem estreitamente ligados ao contexto histórico e geográfico no qual operam”. Na prosa de Noll, as mensagens referidas por Claval (2004) não são decodificadas do modo divulgado durante a segunda fase do modernismo, modo em que a expressão da realidade nacional objetivava um desejo coletivo, de apropriação da totalidade da nação.

O narrador-protagonista de *Hotel Atlântico* carrega consigo alguns postais:

Comprei um postal da ponte de Florianópolis. Eu costumava guardar postais de recordação. Naqueles dias eu levava no bolso de trás da calça dois postais. Já estavam bem amarfanhados. Um deles mostrava a praia de Copacabana à noite. O outro, a barca para Niterói. Agora aquele postal da ponte de Florianópolis atravessando um mar escandalosamente artificial, aquele postal faria companhia aos outros (*HA*, p. 36).

Ao mesmo tempo em que o escritor gaúcho poderia sugerir uma perspectiva de regionalismo por mencionar a ponte de Florianópolis, ele aborta essa possibilidade por juntar esse cartão aos outros dois que já estavam em seu bolso. Os outros cartões são referentes a outras paisagens nacionais, e mostram, de algum modo, a cor local do país. No entanto, tais imagens estão estampadas em cartões postais, cartões destinados ao trânsito das correspondências, cartões destinados a levar e propagar a cor local para seja qual for o lugar do mundo. Porém, eles estão “bem amarfanhados”, e o de Florianópolis se juntaria a esses, “no bolso de trás da calça”, para depois serem esquecidos...

O historiador Daniel Faria (2007), ao analisar o sentido político do modernismo, recorre a uma imagem de Tristão de Athayde de três círculos concêntricos: o americanismo, o brasileiro e o regionalismo.

O primeiro teria emergido com a simples noção do continente americano, do novo hemisfério, sua flora, sua fauna, seus indígenas. O brasileiro, por sua vez, surgira como a consciência da nação incipiente, querendo (a nação) emancipar-se intelectualmente, como o fizera politicamente, e criando com isso o romance brasileiro, o poema brasileiro. E teríamos finalmente a inserção na realidade local e, portanto, no realismo regional, na expressão da fala provinciana, do tipo sertanejo, "do meio acanhado em sua originalidade delimitada geograficamente".

Faria (2007) ressalta a importância da noção de realidade aplicada à literatura por críticos como Rosário Fusco e Tristão de Athayde, por fundirem à noção de real, conotações sociais e políticas. O historiador acredita que a revolução política de 1930 foi fundamental para que a literatura nacional ressonasse em condições necessárias para a visão adequada da realidade nacional, tornando o modernismo mais construtivo na segunda fase do que antes, quando havia uma defasagem entre a literatura e a política.

Se a primeira fase modernista fora ruptura e academicismo, uma fase de experimentação estética em busca de uma nova linguagem e uma nova forma, possibilitou à geração de 30 o encontro com a então formada linguagem poética modernista, que fora aprimorada, extraindo-se dela novas variações, explorando outras temáticas, trazendo um tom universalista ao nosso modernismo.

Mais atentos aos dramas do mundo, os modernistas de 30 possuíam uma visão mais aguçada, estavam atentos ao destino do homem diante do patético desconcerto do capitalismo. Mesmo com romances consagrados na vertente do regionalismo, por explorar os tipos e as paisagens do nordeste, assim como os problemas locais, Graciliano Ramos também mostra, em sua literatura, um perfil psicológico e sócio-político que vai ao encontro dos rumos que a sociedade moderna toma, fazendo com que o regionalismo abarque o universal.

Nessa vertente, Graciliano Ramos relata em *Memórias do Cárcere* suas lembranças do tempo em que estivera preso por denunciar o autoritarismo pregado pelo Estado Novo. Esse período de repressão deixa uma cicatriz no Brasil em todos os aspectos por abalar toda a população nacional. Ao levar esse tema para a ficção<sup>26</sup>, Graciliano escapa do regionalismo propagado pelas idéias modernistas. Em função disso, Antonio Candido (2000, p. 289) acredita que “os leitores estrangeiros aceitam muito melhor *Jubiabá*, de Jorge Amado, que lhes traz uma Bahia colorida e vibrante, que *Angústia*, de Graciliano Ramos, onde vão encontrar problemas longamente versados pelos seus próprios escritores”.

Em análise ao hipotexto de Noll, Luiz Gonzaga Marchezan (2006, p. 231) toma como objeto de estudo o conto *Bispo da madrugada*, escrito por João Gilberto Noll, inicialmente para um projeto editorial da *Folha de São Paulo*, e que, mais tarde, somou-se aos outros do escritor, que semanalmente eram publicados na coluna *Ilustrada* do referido jornal, dando corpo à coletânea *Mínimos, múltiplos, comuns* (Noll, 2003).

---

<sup>26</sup> Por mais que *Memórias do Cárcere* seja uma autobiografia, Alfredo Bossi (1995) alerta que por Graciliano ser um dos três ou quatro maiores prosadores da nossa literatura, não podemos ler suas lembranças de preso desconsiderando os padrões narrativos e estilísticos que as enfermaram.

Marchezan (2006) retoma um fragmento de uma entrevista de Noll à *Folha*, na ocasião de sua estréia como colunista, em que o escritor declara querer “ter o direito também de fazer pequenas liturgias, pequenos momentos de elevação a partir do barro da história”. Com base nessas palavras, o pesquisador salienta o significado do vocábulo liturgia, no grego, que quer dizer função pública. Diz ele: “Essa função pública na ficção de João Gilberto Noll está nos valores que o escritor reitera, presentes, visíveis, agora no projeto gráfico de *Mínimos, múltiplos, comuns*, [...]” (MARCHEZAN, 2006, p. 231). As narrativas, que segundo o autor trilham valores bíblicos, foram divididas “em cinco grandes conjuntos que pressupõem uma cronologia da Criação: Gênese, Os elementos, As criaturas, O mundo e O retorno” (NOLL, 2003, p. 23).

Tal crítica ao regionalismo já era feita por Machado de Assis, como explica Analice de Oliveira Martins (2004, p. 93), ao analisar a *ética da deriva* em *Berkeley em Bellagio*, utilizando, em seus argumentos, os depoimentos do próprio João Gilberto Noll<sup>27</sup>. O fato de Noll se afirmar, não como um escritor gaúcho, mas como alguém que precisa dar conta do Brasil a partir do seu espaço de destino e eleição, permite à pesquisadora o entendimento de que “a discussão sobre tais configurações [nacionais] não mais pode recair exclusivamente em localismos e regionalismos, sob pena de estar condenada a uma marginalização sectária” (MARTINS, 2004, p. 95).

Se Machado tinha a percepção de que a nacionalidade de uma literatura não deve ser restrita a sua geografia, nesse sentido, Tristão e Rosário complementam este pensamento pela tentativa de inserir na pauta literária do seu tempo a expressão e a compreensão da verdade constitutiva da subjetividade, visto que “formularam imagens para os encontros e desencontros entre realidade e consciência, visando ao estabelecimento de um sentido político e social para a literatura produzida no Brasil” (FARIA, 2007).

O debate investido por Analice (2004, p. 97) aponta para novas estratégias de pertencimento frente à literatura nacional. Embora *Berkeley em Bellagio* traga em seu título o estrangeirismo, são as escolhas dos destinos e do retorno pelo narrador-protagonista que indicam o localismo neste romance de Noll. Atrelado a essas possibilidades, o sujeito “tece uma rede de imagens produtora de uma identidade que, talvez, nem ele mesmo, tenha jamais conhecido” (MARTINS, 2004, p. 97-98). Essas imagens são construídas pelas escolhas feitas para seus cursos ministrados no exterior: filmes nacionais, música popular brasileira, literatura do seu país.

---

<sup>27</sup> Disponível em: <<http://www.joaogilbertonoll.com.br>>.

Em território estrangeiro, pelo resgate cultural do seu país de origem, o narrador-protagonista tateia alguma ancoragem em meio “aos esquilos saltitantes naquele bosque apertado dos pesados prédios da Universidade” (*BB*, p. 14) ou “junto ao lago di Como, rodeado de montanhas por picos nevados” (*BB*, p. 21), pela lembrança da “sua Porto Alegre, nessa cidade por onde a cada caminhada costumava descobrir, por entre as ruas de história ainda incipiente, novos focos de resistência da memória, fosse como fosse a sua” (*BB*, p. 22).

Mesmo em *Berkeley em Bellagio*, romance que marca uma nova perspectiva na literatura de João Gilberto Noll, justamente pela possibilidade do retorno à sua Porto Alegre, a desterritorialização persegue o narrador-protagonista durante seu percurso enquanto professor em território estrangeiro. O retorno feliz, que lhe retira dessa condição, se inicia pelas palavras de Sarita, filha de Léo – o companheiro que por ele aguardava – com uma norueguesa; no entanto, a retomada de sua memória acontece antes pelo corpo do que pela língua:

[...] sou eu que sinto a mão passando pelos meus cabelos, é a mão de Léo, conheço-a de cor ainda, não, não a esqueci como não esqueci de fato o português, tudo me volta nessa escuridão aqui do meu quarto em Porto Alegre [...]. A minha memória parece mesmo que retorna aos poucos, aos frangalhos, como um soldado deve vir da guerra, espionando o que ficou do tempo, se é que ficou alguma coisa, não há problema, todos se traíram e a vida recomeça a partir de agora, será mesmo isso? (*BB*, p. 88-89).

Em *Lorde*, deixar que o novo idioma tomasse sua mente fora um dos motivos que o levaram a esquecer sua origem, o Brasil. Se durante o período de assimilação cultural o narrador-protagonista estava desenraizado, propenso a fugir do inglês que o convidara e da situação pela qual deveria passar em Londres, o entranhamento da nova língua influencia na sua identidade, fazendo com que ele continue sem ancoragens naquela nação, mas desta vez, pela sua desmemória, a mesma que o acomete em território brasileiro.

Em Londres, um novo homem em aparência: maquiagem, cabelos tingidos; um novo homem em seu interior: falante de um outro idioma, pertencente à outra cultura. Contudo, o mesmo homem que esquece o passado e define: “Morri o tempo em que fiquei sedado” (*L*, p. 35); que vai ao fundo do poço para renascer: “Pulei um muro de pedras em ruínas, andei, andei me desvencilhando dos galhos espinhentos. Como se de repente numa floresta encantada, às vésperas da primavera, eu fosse ter o meu lugar” (*L*, p. 111).

Seu renascimento se inicia pela recordação da sua língua materna, ao ter sido convidado por uma professora com pronúncia lusitana para ministrar aulas de língua portuguesa na Universidade da Cidade de Liverpool:

Eu, que quando em silêncio falo português o tempo todo, poderia tentar, respondi baixinho. Aos poucos comecei a me excitar, a citar gramáticos e gramáticos que me

vinham à cabeça, a ponderar sobre suas considerações a respeito de vários temas da língua portuguesa [...]. Eu aceito me candidatar, falei firme, E ela respondeu que eu era o homem, não havia outro. Lembrei que eu tinha começado a vida como professor de português, que a sintaxe era a minha área preferida, e por fim suspirei dobrado com os bons ventos que traziam o convite dessa moça inglesa (L, p. 103).

O resgate da memória, contudo, não lhe traz a sensação de pertencimento a uma nação: “Brinquei com o que seria de mim diante dos larvos, eu, que trocara um porto em decadência, ao sul do Brasil, por outro em quase idênticas condições, ao noroeste da Inglaterra [...]” (L, p. 104). Uma troca que não seria a segurança de sua territorialização: “Eu, pronto para ser professor de língua portuguesa numa universidade estrangeira, era tomado por uma sede imensa de não ser nada. Que corresse então ao encontro dos *pubs* da cidade, que voltasse a beber, nem que um pouquinho só, que desfizesse sim o meu trato com os anjos” (L, p. 104).

Nessa perspectiva, Luiz Gonzaga Marchezan (2006, p. 232) defende que o corpo, na literatura de Noll, “mostra-se como lugar de resistência do sujeito, que não cede e defende sua emoção. O corpo [...] constitui-se numa macrofigura – a figura maior que se envolve com um conjunto de situações que motivam a narrativa. [...]”.

A partir desses levantamentos, podemos dizer que o corpo do outro é o que o faz sentir-se territorializado: “Vem, George, repeti sem saber se chamava por alguém ainda desorientado no ato de me traduzir com seu próprio corpo” (L, p. 110). Na literatura de Noll, a hospitalidade dos lugares providos de marcas identitárias é substituída pela hospitalidade do corpo do outro. É no corpo do outro que esse sujeito se realiza e se materializa, é no corpo do outro que ele encontra seu território, o prazer e o sentido pela vida.

### **4.3 Identidade**

A esquizofrenia concernente à contemporaneidade, cujas evidências são significativas no narrador-protagonista, retira do sujeito as possibilidades de ele se definir enquanto um ser social interagente. Os espelhamentos presentes na obra do escritor gaúcho tanto na ordem cognitiva – os atos de escrita e leitura – quanto sobre as influências do cotidiano para a tecitura do texto foram abordados anteriormente para uma possível compreensão do projeto literário de João Gilberto Noll. Por acinte, o espelho, objeto bastante recorrente em seus textos (assim como a imagem do seu protagonista vista por ele em superfícies reflexivas), teve sua

análise convenientemente alocada para este capítulo por se tratar de uma metáfora intrinsecamente relacionada a questões de identidade e origem.

Se me constituo enquanto sujeito pelo olhar do outro, além das influências da socialização e da assimilação do contexto cultural circundante, é nesse sentido que Jeanne Marie Gagnebin (2004, p. 75) retoma o pensamento de Walter Benjamin sobre o estatuto da tradição – em particular das suas condições de possibilidades históricas e narrativas – visando a sua influência para a concepção da identidade pessoal.

Como um sujeito praticamente misantropo poderia constituir sua identidade a partir do olhar do outro? Quem é o outro? Para este ser niilista, não existe o olhar que apreende e repreende. É como se os sistemas simbólicos fora dele não tivessem sido formados, é como se ele não tivesse tido “o momento da sua entrada nos vários sistemas de representação simbólica – incluindo a língua, a cultura e a diferença sexual” (HALL, 2006, p. 36).

Stuart Hall (2006) acredita que a construção da identidade é um processo inconsciente que vai se formando ao longo da trajetória de cada um. Ele afirma que “psicanaliticamente, nós continuamos buscando a ‘identidade’ e construindo biografias que tecem as diferentes partes de nossos eus divididos numa unidade porque procuramos recapturar esse prazer fantasiado da plenitude” (HALL, 2006, p. 39). O narrador-protagonista se divide em vários eus. Apesar de presente em todos os romances, a cada um deles, esses eus se dividem mais ainda, de acordo com os momentos e circunstâncias com as quais se depara durante sua imprevisível jornada.

Objetivando compreender a relação entre matéria e tempo, Lyotard (1997, p. 45) utiliza exemplos de transformações de elementos (como a do urânio 238 em netúnio). No entanto, como ele ressalta, esses “corpos” são perceptíveis à observação humana, como o conceito da matéria cartesiana: “tudo o que dela vem pelos sentidos é retirado como aparência” (LYOTARD, 1997, p. 46). Afirmando que não há matéria no pensamento cartesiano, Lyotard (1997, p. 47) afirma que “a infância, o inconsciente, o tempo, o antigo, são a matéria que o entendimento pretende resolver no ato e na atualidade da intuição instantânea”. Quer dizer, pelo enigma da união entre alma e corpo – “a alma só se une a si própria, por meio dos seus transformadores próprios, as idéias originais, as categorias”; e “o corpo é um locutor confuso: diz ‘mole’, ‘morno’, ‘azul’, ‘pesado’, em vez de falar de linhas, curvas, choques e relações” (LYOTARD, 1997, p. 47) –, o pensamento torna-se uma confusão enigmática.

A matéria do pensamento é confusa, ela é o que o entendimento pretende resolver no ato e na atualidade da intuição instantânea. Lyotard (1997) analisa a “percepção pura” imaginada por Bérson em *Matéria e Memória*: “o corpo vivo é um agente de transformação

das coisas, qualquer percepção conduz a uma ação”; e explica que “à medida que se sobe a escala dos seres organizados, observamos que a reação imediata é atrasada, ‘impedida’ e que essa inibição explica a indeterminação, o imprevisível, a liberdade crescente que esses seres podem levar a cabo” (LYOTARD, 1997, p. 50).

O pensamento de Lyotard (1997, p. 50) guia-nos para a compreensão da identidade cambiante do narrador-protagonista em função de suas constantes miradas em sua própria imagem em superfícies reflexivas, assim como sua recusa em olhá-la. “O ‘espelho’ complexifica-se, o influxo pode ser filtrado por muitas vias”, diz Lyotard (1997, p. 50-51), que continua:

Passará apenas por uma via, e esta será a ação real. Mas muitas outras ações eram possíveis e ficarão inscritas no seu estado virtual. É assim que a percepção deixa de ser “pura” ou seja, instantânea, e que a consciência representativa pode nascer dessa reflexão (no sentido óptico), desse “eco”, do influxo sobre o conjunto das outras vias possíveis, e ignoradas atualmente, que formam a memória.

O espelho, nos romances de Noll, reflete a oscilação identitária do narrador-protagonista. Se o que o sujeito vê, porém, é a duplicação daquele que ele mal conhece, a busca contínua pela sua imagem confirma sua insegurança referente à própria identidade. A cada vez que ele se depara com o seu reflexo, ele vê uma de suas múltiplas facetas, o desconhecimento do seu passado não permite que sua memória seja plena para que lhe garanta uma identidade constante.

*Lorde* se inicia sob as reminiscências de Noll. O narrador-protagonista se olha no espelho pela primeira vez em Londres depois de se alojar em Hackney e caminhar pelo bairro. Ao conferir se ainda é o mesmo, vê que “agora já não me reconhecia, de tantos anos passados” (*L*, p. 25). Diante de outros espelhos, ele muda sua imagem: “Ninguém mais me reconheceria, já que tinha feito uma reforma em cima de alguém que eu mesmo começava seriamente a estranhar” (*L*, p. 27). Os espelhos mostram, a cada imagem refletida do narrador-protagonista, um sujeito distinto do outro. Seu reflexo, embora revelasse que ele não se “mostrava tão velho” (*L*, p. 28), confirma sua inconstância consigo próprio:

O que sentia por mim me olhando no espelho não era o que se costuma sentir por si mesmo: não havia algo especial pela figura, talvez alguma simpatia longínqua como por um parente que não se vê há muito mas com quem se trocou alguma intimidade na infância. Alguém com quem podemos conviver por alguns minutos sem peso ou infortúnio, mas que logo podemos deixar de lado à procura de uma outra identidade que nos teima em escapar.

Em *A céu aberto*, o seu olhar sobre o irmão afeta de modo incisivo a sua personalidade. O irmão é, nesse momento, seu reflexo. O corpo pequeno e frágil que ele mete em frente a uma lasca de espelho precisa de cuidados, então ele assume ser seu protetor, aquele que

buscará os meios para a sua convalescença. Porém, o pai seria o que dispunha de recursos para tal recuperação. Diante da figura do progenitor, o irmão encolhe, “era pouco mais que uma clara de ovo, tão branco ele estava descansando no chão” (ACA, p. 589). Enquanto o irmão estava sob os cuidados da enfermaria do exército, o narrador-protagonista vaga pelo campo, sem saber se aquele seria

sarado, se um dia receberia alta da frente de batalha e viria novo mais uma vez a me pedir colo quando cansasse das caminhadas, a querer jogar comigo a bola toda de retalhos coloridos, a me pedir histórias em cujo final alguém dominasse a *fera da arcada*, era como ele chamava aquele animal misto de muitos que ele próprio inventara numa noite de tormenta tropical em que acabamos flagelados no salão da paróquia da Trindade, pois bem, ao chegarmos ao salão da paróquia ele já tinha a *fera da arcada* todinha na mente sei lá, cabeça de leão, dorso enorme, prateado, frio e liso como o de um peixe à luz da lua sereníssima como ele mesmo dizia, lua sereníssima, e se estirava então para o meu colo, [...] (ACA, p. 591).

Ter o irmão sob a sua tutela é a garantia de alguma memória, mesmo que formada por espasmos. A figura paterna não lhe oferece essa possibilidade. O irmão, contudo, sofre do mesmo desalinho com relação a sua identidade, por ser pequeno e encolhido e por não ter tal referência como origem. Se na última vez que ele se olhara no espelho via-se “com a cara menor do que tinha realmente” (ACA, p. 585), pelo afastamento de quem com ele se preocupava, pelo rompimento do laço que lhe conferia algum pertencimento familiar, ele torna-se outro.

O desejo que o narrador-protagonista sentia de se diluir, de se “apagar do mapa” (ACA, p. 616) confirma a sua desterritorialização, sentimento afirmado pela imagem especular: “uma vez ou outra chegava perto de um espelho e analisava que no outro lado além de mim não havia mais ninguém e eu possuía contornos me resguardando das formas que pareciam se desmanchar em volta” (ACA, p. 616). Sua imagem é a prova de sua solidão, pois a sua volta tudo se desfaz. Essa desorientação o faz pensar na necessidade de “uma vida fora do espelho” (ACA, p. 616).

O irmão, também sem referências de origem que pudessem constituir sua identidade, veste-se de noiva, mais tarde, de coroinha e, depois, torna-se a mulher do narrador-protagonista, que conclui que ele “não é mais essa criança que acabei de descrever vazando lágrimas não” (ACA, p. 617). Sob esse aspecto andrógino, o texto nos leva a acreditar que a falta de memória de um passado formador da sua identidade faz com que o narrador-protagonista enxergue o irmão nos corpos com os quais se depara, nos corpos que, inconscientemente, trazem-lhe uma vaga lembrança dos momentos em que ele se oferecera como um guardião que se debatia entre seus próprios impulsos e limites:

[...] aquela massa menor que eu mas não muito se enrodilhando em meu peito e barriga, tantas vezes sentado sobre as minhas pernas, outras tantas sentado sobre o

meu próprio pau como se ele não soubesse, em certas ocasiões eu sutilmente tentando defender a minha área pubiana, afastando como se distraído uma de suas pernas, a coxa, nádega, afastando com algum disfarce a mão pousada na região fronteira, mas mesmo assim podia ficar boiando em mim a sobrevida de uma pulsação perigosa, eu então depressa indo até o colchão dele, despejando-o sobre os lençóis encardidos, depois trepando na cadeira para ver melhor lá fora, a noite esfregando a cara na vidraça, eu bebendo aguardente, o esperma escorrendo no vidro iluminado pelo poste, mais atrás a lua cheia, em primeiro plano o esperma escorrendo parecia que entre uma estrela e outra, e se o cão latisse eu contaria amanhã de manhã para o meu irmão que o cão latira de madrugada porque um homem tentou forçar a nossa porta e só não conseguiu arrombe-la porque fui acordado pelo cão raivoso latindo, e fui até a porta e dei três pontapés nela para o homem ouvir quem estava aqui (ACA, p. 592).

O irmão, que agora era a mulher que o narrador-protagonista divide com outro homem, o filho de Artur, engravida. A dúvida sobre a paternidade o incomoda: “Tudo se embaçava em volta de mim”. Por isso, pensa em adoecer, mas não quer deixar de ir ao trabalho no paiol durante a noite. Então, com o dinheiro que roubara do rapaz, vai a um parque de diversões e entra na cabine do espelho mágico. Ver sua imagem toda torta não foi das sensações mais agradáveis. Parecia o prenúncio de uma péssima noite de trabalho, a noite em que “preferia não estar ali, mas também não me apetecia estar em casa àquela hora” (ACA, p. 642). O que o transtornava, não era só a divisão da paternidade, mas a vontade de ter aquele outro homem, “aquele cara que eu pretendia comer mais vezes” (ACA, p. 643).

Embora sua mulher tenha ido para a Suécia com o filho de Artur, em seu retorno, volta para sujeito que ainda é o vigia do paiol. O ex-marido ficara no exterior e dera continuidade à carreira de teatrólogo. O narrador-protagonista pega uma foto do filho de Artur: “Eu me fechei no banheiro com a foto dele. Mostrei a foto para o espelho, ele ficou lá do outro lado me olhando num tom quase sarcástico. Cuspi no espelho, do ângulo que eu estava via a baba espumosa escorrendo sobre os lábios dele” (ACA, p. 653). A imagem da foto refletida no espelho lhe atesta que sua mulher o tinha deixado para seguir seu caminho com outro homem. Não havia como negar: embora a efemeridade do reflexo, a imagem especular mostra a verdade daquele instante.

Como um desertor de um exército do qual nunca se alistara, vê sua imagem trêmula refletida na superfície da água da piscina e nota que é um outro homem, “mais magro, ossudo até – confesso, um homem que naquele instante não me dava vergonha de ser” (ACA, p. 654). A água da piscina mostra-lhe a oscilação e a incerteza da sua vida:

A minha ínfima glória estava estampada nas águas ondulantes da piscina e tudo me pareceu ali como que expirado, a vida que me fora dada, meus precários gozos, meus afluentes de infortúnio, tudo me levava a crer que o prazo de cada coisa que teimava em conviver comigo andava vencendo, *c'est fini*, tchau-tchau (ACA, p. 655).

O tremor da água lhe confere força, e desta imagem ele se assume como em “estado de beligerância” (*ACA*, p. 655). Neste estado, rouba a bolsa da mulher, possui-a pela última vez e a mata. Acende-lhe, então, uma dúvida ao recordar o irmão: “Não pude deixar de rir quando lembrei dele: uma farsa montada por mim? Ou esse irmão havia de fato existido com sua própria face, tornando-se de repente apenas uma imagem turva para que a face de minha mulher pudesse reinar...” (*ACA*, p. 657).

Encarcerado na cabine do navio, sem espelhos, diante da janelinha que lhe mostrava partes do mundo, ele via a fotografia da sua “mulher banhada da luz do sol” (*ACA*, p. 661). O tempo parece congelado quando o sujeito permanece preso nos mares gélidos sob o céu nublado. A foto não o deixa esquecer que estivera envolvido no assassinato dela, embora ele reconheça seu desprezo pelo acontecimento: “praticamente me esquecera de me sentir envolvido no assassinato dela. E será que estava mesmo?” (*ACA*, p. 662).

O navio é mais um espaço, um não-lugar em que o narrador-protagonista se anula perante o mundo, fracassa enquanto ser humano e se entrega às falências fálicas, ao mesmo tempo que busca esquecer sua condição de desertor sem bandeira de nacionalidade com a qual se esquentar:

Eu me acostumara a ser um homem cheio de desejos furtivos e tudo em volta de mim parecia de um ímpeto nunca ter estado tão exposto, pesado, como se o mundo de fora tivesse vivido até ali amontoando massas, volumes, formas monumentais feito as daquele navio, embora tudo nele viesse se deteriorando a olhos vistos, o próprio cinqüentão desdentado estava ruindo desavergonhosamente diante de mim: os músculos quase pendurados no corpo, sua pele tão ressequida que escamas grossas verdadeiras cascas se desprendiam no lençol e travesseiro, e ele chegava à noite na cabine dizendo que não sabia mais sentir frio, que ele era só calor, e ia tirando a roupa e mostrando sua pele em certas regiões só ferida de tanto que lhe coçava a aspereza da epiderme que ia se desmoronando aos poucos (*ACA*, p. 666).

Em uma lanchonete, após ter fugido do navio, lembra-se de se olhar no espelho. A imagem que vê, portanto, não é a do sujeito que levava o irmão até o pai e que se casara com uma misteriosa mulher. Desta vez, ao se posicionar diante da superfície reflexiva, ele se vê “quase igual ao próprio comandante desdentado” (*ACA*, p. 668), e sabia que sem “papéis, documentos de nenhuma espécie, seria difícil conseguir trabalho sem ser o que chamam de cidadão” (*ACA*, p. 669). Sem a convicção de sua identidade, ele acaba por ser uma duplicação do outro; assim, ele é reflexo do capitão: sua identidade cambiante é formada pela absorção do que o circunda naquele instante. Tampouco há revolta em admitir seu “novo” ser: “Um tempo que se revelara em mim no espelho, hoje me fazendo ficar bastante diferente do que eu poderia imaginar: um cinqüentão um tanto desleixado, mas ainda um homem a evidenciar nos olhos uma enigmática capacitação...” (*ACA*, p. 671). Porém, sem a memória que o proveria de seu verdadeiro eu, aquela imagem é apagada de sua mente e subitamente é substituída pela de

um perigoso terrorista internacional cujo retrato estava estampado em um cartaz afixado na parede.

Em *Hotel Atlântico*, o espelho mostra um sujeito que definha: “Na frente do espelho olhei as minhas olheiras fundas, a pele toda escamada, os lábios ressequidos, enfiei a língua pela cárie inflamada de um dente, pensei que não adiantava nada eu permanecer aqui, contabilizando sinais de que o meu corpo estava se deteriorando” (*HA*, p. 16). Ao se deparar com a mulher da portaria, ela nota que ele havia ficado com o olhar envelhecido, mas ele tampouco sabe explicar o porquê: “De fato – respondi –, não posso disfarçar que de uns minutos para cá qualquer coisa aconteceu para me deixar assim” (*HA*, p. 16).

Ainda neste romance, num quarto de hotel, o narrador-protagonista dá de cara com seu corpo branco no espelho, como se não o conhecesse (*HA*, p. 37). Já no saguão, diante de outro espelho, ele “parecia de uma terra remota, obrigado a enfrentar diariamente as maiores intempéries” (*HA*, p. 37-38). Como que assumindo esta imagem, ela sai na noite fria, sob o vento gelado que lhe tirava o ar: “várias vezes parei, me segurava num poste, pensava em voltar para o hotel” (*HA*, p. 38).

Sem ver o seu reflexo, a postura que ele assume é voltada para as circunstâncias do momento. Assim, ao conseguir abrigo na casa de uma igreja, usa uma velha batina de um padre que havia falecido, enquanto sua roupa seria lavada e seca e, com essa vestimenta, ele ouvia de Antônio, seu anfitrião, a história de quando ele, em Roma, mantinha relações sexuais com uma freira que, em troca, dava-lhe biscoitos, frutas, doces, “coisas que na época para mim se igualavam a iguarias” (*HA*, p. 64). Ao contrário de sentir aquela pulsão carnal que na grande maioria das vezes o acomete, ouvir esse fato estando vestido com a batina foi uma experiência um tanto diferente para o sujeito: “Ouvir, dentro de uma batina, a história de uma freira voraz me deixava num incômodo que eu esperava desmanchar caminhando lá fora” (*HA*, p. 64).

A batina serve-lhe como uma máscara: “Para alguns talvez eu fosse um homem em constante contato com esferas sagradas, eu não via o mundo visível” (*HA*, p. 64); mas seu corpo instintivo grita mais alto, e ao entrar na casa da igreja pelo pátio, vê a mulher que fazia os serviços domésticos estendendo um lençol. “Era corpulenta, os seios volumosos, a saia molhada colada às coxas” (*HA*, p. 67). Ele, ainda vestido como um religioso, pára diante dela:

Percebi que nós dois estávamos como que escondidos entre lençóis pendurados. Larguei o bordão. Ela me olhava, agora com uma bacia cheia de espuma acomodada entre a cintura e o braço. Avancei e lhe beijei o pescoço. Ouvi a bacia cair. Eu abri os botões da sua blusa e lhe beijava os seios. Levantei a saia molhada e lhe apertei as coxas – ela não usava calcinha (*HA*, p. 67-68).

Para David Treece, no prefácio de *Romances e contos reunidos* (NOLL, 1997, p. 8-9), “o encarceramento e o exílio são as duas imagens de espelho entre as quais os protagonistas de Noll se debatem na luta para reconhecer a si mesmos”. O espelho mostra uma via, quer dizer, o instante em que se mira. O reflexo é instantâneo; a virtualidade – as outras possibilidades que se manteriam na memória – não tem como ser mostrada por ele. A imagem que se vê é a do momento presente e se apaga ao se sair da frente do espelho, por isso a (des)necessidade deste objeto.

Se, por um lado, a identificação consiste em “designar e nomear qualquer coisa ou qualquer um, e depois caracterizar sua singularidade”, afirma Mathias Le Bossé (2004, p. 161), por outro, “a identidade consiste em se assemelhar a qualquer coisa ou a qualquer um e se traduz [...] por um sentimento de pertencimento comum, de partilha e de coesão sociais”. O protagonista de Noll, na maioria dos romances, não tem nome. Idelber Avelar (2003, p. 225) relaciona a falta de rosto e o anonimato das personagens de Noll ao vazio mneumônico e experiencial de seus textos. Quando o narrador-protagonista tem nome, chama-se João. O fato de ser nomeado não garante que esse sujeito tenha plena consciência de sua identidade, pois João também remete à “qualquer um”, a um “nada”, um “joão-ninguém”, entretanto, alheio à sociedade.

A recusa, ou exclusão, aproxima a identidade daquilo que ela negligencia (BOSSÉ, 2004). A recusa do narrador-protagonista de se identificar com a sociedade, mesmo como “qualquer um”, caso se juntasse à massa, é indício de uma identificação negativa. “Na medida em que o sentido psicológico da identidade significa consciência e singularidade, é preciso admitir que o ‘próprio’ [o *soi*, o *self*] se apreende e se reconhece em uma troca diferencial e dialética com aquilo que é entendido como o ‘outro’” (BOSSÉ, 2004, p. 161).

Estudando a tendência performática dos narradores da ficção contemporânea, Silvia Regina Pinto (2003, p. 90) nota que por meio da “encenação irônica de sua falta de identidade como sujeito – que resulta numa incapacidade de compreenderem a si próprios – [eles] tentam descobrir caminhos para a compreensão do mundo atual”. Nessa perspectiva, a busca, mesmo que inconsciente, da sua identidade, do seu nome próprio, induz-nos a uma leitura da angústia do ser humano em meio a uma sociedade abarcada pelo capitalismo tardio. Diz Jameson (2007, p. 362):

A existência de tantas pessoas começa a cancelar minha própria existência com seu peso ontológico; minha vida pessoal – a única forma de propriedade privada que me resta – torna-se pálida e esmaecida como os fantasmas homéricos, ou como um terreno cujo valor foi reduzido a um monte de notas promissórias amassadas e sem valor.

Terry Eagleton (1998, p. 88) retoma a noção do sujeito liberal clássico e o compara ao sujeito pós-moderno. O primeiro era o que lutava para preservar sua identidade e autonomia junto com a sua pluralidade, enquanto o segundo, o atual, “vê-se compelido a sacrificar sua verdade e identidade em nome da pluralidade, a que passam a chamar ilusoriamente de liberdade”.

A “falsa” liberdade do narrador-protagonista é revelada pelos seus impulsos ao agir, mostrando-se completamente incosequente. A não preocupação com o que seus atos podem gerar é uma afirmação de sua condição subjetiva e niilista. Para Terry Eagleton (1998, p. 49) esse fato é consequência da falta de alicerces no mundo, o que o torna “arbitrário, contingente e aleatório”. O sujeito é fundamentado pela própria falta de fundamento: “a liberdade do sujeito não decorre de sua indeterminação, mas precisamente porque ele se define por um processo de indeterminação” (EAGLETON, 1998, p. 49).

Em *O quieto animal da esquina*, o sujeito deixa-se levar pelas situações com as quais se depara, em prol de sua “liberdade” perante o mundo:

De repente me dei conta de que eu estava tão perto da guria cantando que eu quase podia sentir o hálito dela, eu não sentia nada, ela parou de cantar, notei que havia um paredão cheio de pontas a nos tapar do prédio, fulminei um beijo, ela caiu comigo na terra úmida, a minha língua entrava por um rumor surdo na boca da guria, na certa um grito se eu retirasse a minha boca – e agora já era tarde demais, eu precisava sufocar aquele grito, quando o meu pau entrou gozei, e o rumor surdo, o grito que eu sufocava esmagando a minha boca contra a dela cessou, e eu me levantei (*OQAE*, p. 14).

Sendo incosequente, o indivíduo se afirma indiscutivelmente livre. Seus atos, então, não se limitam a considerações para com o outro. São momentos de busca de realização própria, de completa solidão, apesar de estar inserido em uma sociedade. O fato de ter que cumprir algo estabelecido previamente gera nele uma dúvida, um sentimento de angústia:

Não, não podia encobrir que ia conhecer minha filha logo mais, um dia, em breve. Não podia esquecer isso: eu tivera um passado onde tinha gerado uma criança com uma mulher que eu não sabia ao certo se ainda vivia – aliás, sabia ao certo poucas coisas, quase nada: precisava então sentar, olhar o fio de minha vida, adicionar isto a isto, não esmorecer até reconstituir o dia em que gerara a jovem que estava a ponto de conhecer. Conseguiria tal proeza? (*CM*, p. 14).

A angústia que alguma obrigação lhe confere, retira-lhe a autonomia que tanto preza e pratica, como em *Harmada*, no momento em que entra em uma fila apenas porque vê que ela está sendo formada. Mesmo após saber que nesta permanecem os que aguardam a sopa destinada aos pobres, ele também espera pela sua vez, ainda que não necessite: “E ainda não sei se tenho fome – eu disse, e fui me postar no rabo da fila” (*H*, p. 27).

A noção de liberdade do sujeito pós-moderno era concebida como negativa pelo sujeito liberal clássico que, em vez de viver livre de limitações externas, prezava a autodeterminação

(EAGLETON, 1998). Um dos paradoxos do sujeito pós-moderno é o fato de ele ser, ao mesmo tempo, “livre” e determinado:

“livre” *porque* constituído até a alma por um conjunto difuso de forças. Nesse sentido, ele é simultaneamente mais e menos livre que o sujeito autônomo que o precedeu. Por outro lado, a tendência culturalista do pós-modernismo pode levar a um autêntico determinismo: o poder, o desejo, as convenções ou as comunidades interpretativas nos moldam, sem que possamos evitá-lo, a comportamentos e crenças específicas (EAGLETON, 1998: 89).

Pela sua integração a sistemas múltiplos e conflitantes em vez de monolíticos, o sujeito torna-se carente de identidade fixa. Para Eagleton (1998), esta carência pode vir a confundir-se com a liberdade. O determinismo relativo ao sujeito pós-moderno é um “tipo de versão parodiada da liberdade negativa do eu liberal” (Eagleton, 1998, p. 90).

Sobre a literatura de Noll, Edu Otsuka (2001) nota que o vazio ressaltado pelos signos da subjetividade representa a emergência de um tipo de sujeito habitante de um mundo em que as possibilidades de vida interior são bastante reduzidas; o que vai ao encontro do pensamento de Eagleton (1998, p. 123) ao dizer que “a identidade constitui um dos maiores bichos-papões do pensamento pós-moderno, numa época em que muitíssimas pessoas definham por falta dela”.

Otsuka (2001, p. 136), com relação à indefinição da identidade do protagonista de Noll, correlaciona a incapacidade desse sujeito de superar a sua alienação – neste caso, referente à falta de projetos de vida, o que o impulsiona às caminhadas sem destino – com o enfraquecimento da imaginação utópica – para ele, um dos sintomas da degradação da vida sob o capitalismo avançado. Desse modo, ao errante narrador resta apenas continuar suas andanças, pois a desmemória que anulava seu passado impede que sua identidade seja solidificada.

Stuart Hall (2006, p. 10-13) distingue três concepções de identidade a fim de entender sua constituição e formação no contexto atualmente chamado de pós-modernidade. Essas concepções são as do sujeito do Iluminismo, do sujeito sociológico e do sujeito pós-moderno. A primeira é baseada na concepção individualista do sujeito e da sua identidade. A segunda parte da interação entre o homem e o meio, por se tratar de um ser social. Na terceira, as identidades oscilam de acordo com os momentos, de acordo com as circunstâncias, derivando o que Hall chama de “celebração móvel”.

Para mostrar como o sujeito cartesiano de identidade fixa e estável foi descentrado, Hall (2006) aponta cinco momentos significativos de rupturas nos discursos do conhecimento moderno (as tradições do pensamento marxista; a descoberta do inconsciente por Freud; a constatação de Saussure de que o significado é inerentemente instável; a “genealogia do

sujeito moderno”, por Foucault; o impacto do feminismo) e chega ao que hoje conhecemos como o sujeito pós-moderno, cuja identidade é aberta, contraditória, inacabada e fragmentada. Para ele, as identidades nacionais são formadas e transformadas no espaço da representação. As identidades são construídas a partir de um sistema de representação cultural. Desse modo, a idéia de nação não envolve apenas política, mas também uma cultura nacional.

Se antes a identidade subjetiva era associada à identidade nacional, hoje, com a diluição das fronteiras, surgem identidades variadas, oscilantes, mutantes:

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as *identidades* se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem “flutuar livremente” (HALL, 2006, p. 75).

Hall (2006) acredita na possibilidade de escolhermos nossa identidade diante das infinitas facetas que nos são apresentadas por causa da difusão do consumismo, e afirma que as diferenças e as distinções culturais, que a definiam, “ficam reduzidas a uma espécie de língua franca internacional ou de moeda global, em termos das quais todas as tradições específicas e todas as diferenças de identidades podem ser traduzidas” (HALL, 2006, p. 75).

A oscilação desse mundo induz que os indivíduos procurem comportamentos seguros, ou melhor, faz com que os sujeitos cambiem sua identidade constantemente, o que ocorre de modo inconsciente, em busca de um reconhecimento coletivo ou pessoal. É um movimento com “ênfase na efemeridade, na colagem, na fragmentação e na dispersão no pensamento filosófico e social, que mimetiza as condições da acumulação flexível”, alega Harvey (2007, p. 272).

A sociedade que eclode a imprevisibilidade estimula a formação de identidades igualmente imprevisíveis. Identidades que se vestem de corpos nômades, de corpos que se decompõem, assim como a própria engrenagem social. O narrador-protagonista de *Hotel Atlântico* é um homem desocupado. Sem ocupação regular, conviver – na mais pura acepção da palavra – não faz sentido.

A imprevisibilidade das identidades desprové o sujeito da segurança do seu passado. A velocidade contemporânea propõe a efemeridade das relações sociais, que são influenciadas pela lógica do mercado. Alexandre Moraes (2002) analisa o conto “Anjos das marquises”, de Rubem Fonseca, e ressalta a desterritorialização da personagem Paiva ao se aposentar e perder o vínculo com os colegas de trabalho, e a esposa, por uma morte súbita. Seu tempo era ocupado pelo trabalho e pelos colegas que antes julgava que eram seus amigos, mas que não fazia questão de vê-los após a aposentadoria; além do convívio com a esposa.

Neste aspecto, a relação tempo e trabalho é determinante para a formação da identidade da personagem, tanto que, ao se aposentar, “Paiva vai se transformar em um *outro* de si mesmo, isto é, aquele outro de si sem um sujeito efetivado no tempo e no trabalho. Esta a luta de Paiva: inserir-se novamente nos mecanismos de produtividade tanto subjetiva quanto material” (MORAES, 2002, p. 30).

Ao contrário da personagem fonssequiana, o narrador-protagonista de *Hotel Atlântico* não deixa rastros de uma vida material efetivamente construída com o seu suor para depois lastimar sua falta. Sua semelhança com o aposentado é a sua permanente condição de “aposentadoria”, ou melhor, da falta de algo que lhe traga sentido à vida, da rotina, da labuta diária, do corpo já conhecido da mulher com quem dorme todas as noites, da preocupação com os filhos.

A sugestão de construção da imagem efetivada na narrativa de Noll, assim como o modo que o mercado atual a utiliza para estabelecer a sua identidade mercadológica, reforça a noção de que a identidade individual torna-se um simulacro. As identidades individuais são constituídas pelo estímulo visual a que estamos submetidos hoje, fragmentando-nos e tornando-nos consumidores das múltiplas identidades que formarão as nossas múltiplas facetas.

Alexandre de Amorim Oliveira (2006) considera que, mais importante que a identidade do narrador-protagonista, são as imagens de sua fragmentação: pelo esquecimento de sua identidade – como ocorre em *Hotel Atlântico*, ao receber do enfermeiro Sebastião a sua carteira de identidade que havia perdido: “Eu nem lembrava mais dela.” (HA, p. 77) – o sujeito não vive a falta de sua identidade, mas a sua nulidade. Por ser fragmentada, sua identidade é infinita. Por isso, o narrador-protagonista não cria uma nova, “mas simula-se a si próprio, representando-se em um absoluto vazio” (OLIVEIRA, 2006).

Pelo fato de o narrador-protagonista ser um simulacro de si mesmo, conhecer a sua origem é uma tarefa impossível. Se o simulacro tem papel significativo com relação à construção, visto que prédios antigos podem ser reproduzidos com exatidão devido à modernidade dos materiais empregados hoje, tornando duvidosas a autenticidade ou a origem (HARVEY, 2007), e se a identidade pessoal ou coletiva é concebida por referentes do passado, a incerteza do mundo contemporâneo, com suas infinitas imagens simulatórias, retira do sujeito a certeza do autoconhecimento.

#### 4.4 *Hotel Atlântico*

“Um quarto com banheiro, cama de casal, uma televisão, e uma mesa onde eu possa apoiar os cotovelos e pensar” (*HA*, p. 10). Estas foram as primeiras exigências do viajante de *Hotel Atlântico* ao se hospedar num hotel na Nossa Senhora de Copacabana. Sem bagagens, faltava-lhe apenas um uísque sem gelo e a recepcionista que o atendera na chegada.

O hotel é um não-lugar: é um ponto de passagem, é o espaço do ser em trânsito. Este ponto carente de identificação subjetiva é palco de relações também anônimas. Ao levar a bebida para o novo hóspede, a recepcionista, “vendo-se despida ela imediatamente se pôs de quatro sobre o imundo carpete verde. Eu me ajoelhei por trás. A minha missão, cobri-la fora do alcance dos seus olhos. Nenhum toque acima da cintura, nada que não fossem ancas anônimas se procurando, patéticas” (*HA*, p. 12).

O apagamento dos lugares na supermodernidade induz ao apagamento das relações sociais. Esses não-lugares são coabitados por seres anônimos, por seres que ocupam os espaços em nome de alguma relação econômica, seres que prestam e compram serviços ou bens. O narrador-protagonista de *Hotel Atlântico* não teme em se deixar levar até as últimas instâncias: “Sim, também eu mataria, e ganharia uma cela e comida do Estado” (*HA*, p. 14).

Este indivíduo reconhece que não tem lugar fixo, que ninguém o espera: “Preenchi a ficha do hotel, estado civil casado eu menti – e imaginei uma mulher me esperando num ponto qualquer do Brasil” (*HA*, p. 10). Admite sua condição solitária e continua suas andanças por sua inexplicável jornada: “Uma contagem regressiva estava em curso, eu precisava ir” (*HA*, p. 13).

*Hotel Atlântico* narra a falida busca de origens de um sujeito solitário e desgovernado que inicia uma viagem sem motivos aparentes em direção a um destino incerto. As viagens, como tema recorrente na literatura de Noll, estão longe das edificações de conhecimentos, tão caras a um tempo remoto. Movido pela imprevisibilidade do mundo “pós-moderno”, integrante de uma sociedade que não tem “capacidade (ou interesse) de oferecer níveis aceitáveis e/ou tradicionais de previsibilidade” (MORAES, 2002, p. 20), o indivíduo transita, passando por um constante definhamento.

Três mortes sem um significado aparente se distribuem ao longo do romance. Mortes, que em nada se assemelham à redenção do conhecimento valorizado pela narrativa clássica, acontecem durante a trama e são esquecidas para darem espaço às andanças do insólito

viajante: primeiro, no pequeno hotel em que faz sua estada inicial, um corpo coberto por um lençol estampado é levado por policiais (*HA*, p. 9); depois, Susan, a americana que viajava a seu lado para Florianópolis, comete suicídio (*HA*, p. 30); e, por último, de batina, dá a extrema-unção a Diva (*HA*, p. 66).

Todas essas mortes com as quais o narrador-protagonista se depara não se aproximam da vertente transcendente ressaltada por Benjamin. O mistério da primeira, nem sequer tivera alguma hipótese sobre o seu motivo. Acontecera num não-lugar, o corpo fora levado por policiais. Não há como edificar saberes diante de uma experiência anulada pela incontigüidade do espaço em que o acontecimento se deu, pela força militante que ao mesmo tempo em que “limpa” o local – visto que, pela tradição contemporânea, são os hospitais e as clínicas os não-lugares em que se deve morrer – e por ver aquele sujeito como mais um indigente a ser engavetado nas clínicas do IML.

Com relação à segunda, Susan poderia ser a viajante, conhecedora de mundos e tradições, porém a esquizofrenia concernente à atualidade cala sua boca, pela qual escorre “uma substância com jeito de pastosa” (*HA*, p. 30). Era mais um corpo chegava ao fim de sua jornada em outro não-lugar.

A terceira morte, por fim, anula qualquer chance de transmissibilidade de experiência. Embora fosse uma mulher idosa, pois “parecia ainda mais velha [do que a irmã que o levava a seu encontro], tinha manchas escuras pelas mãos e pelo rosto” (*HA*, p. 66), e que morrera em seu lar, como acontecia tempos atrás, a falsa extrema-unção é antes uma ironia a um ritual do que a certeza de que aquele corpo se solidificará em conhecimentos para as futuras gerações.

Os três casos acontecem durante seu percurso, e o destino vai sendo traçado à medida que as circunstâncias o envolvem. Idelber Avelar (2003, p. 226) afirma que “a trajetória do narrador é indistinguível da deterioração de seu corpo e da atrofia da memória que, por sua vez, é alegorizada fisicamente em contínuas perdas de sentidos e membros”.

Tão logo se instala num pequeno hotel na Nossa Senhora de Copacabana, ele demonstra os primeiros sintomas: “Assim que li a manchete [sobre o frio carioca naquele ano] percebi que eu tinha perdido a fome, e até se instalava em mim um certo enjôo” (*HA*, p. 12). Ele sentia cansaço e “pensava na minha ida, até quando eu agüentaria” (*HA*, p. 13). No entanto, tal abatimento não impede que ele se relacione com a recepcionista: “Eu disse que dessa vez queria comer ela de frente” (*HA*, p. 15).

Ainda no hotel, ele percebe que seu “corpo estava se deteriorando” (*HA*, p. 16) e conclui que tinha chegado a hora de partir. O definhamento também o impulsiona para o seu

deslocamento: “Ali, parado à porta do hotel eu sentia uma vertigem. Uma névoa na vista, me faltava ar...” (HA, p. 18); e diz: “Mas eu precisava ir” (HA, p. 18).

Na rodoviária, ele pede perdão por ser quem é, senta-se em um banco, estende “uma das pernas, sem deixar que o calcanhar saísse do chão” (HA, p. 21). Tentando disfarçar a piedade que dele insistia em escapar, ele olha o chão da rodoviária:

Olhando aquele chão sujo eu não tinha nada a pensar. Talvez uma vaga saudade da intimidade infantil com o chão.

Me surgiu a idéia de que a viagem me devolveria essa intimidade. Sabe lá se não vou ter de dormir no chão, era o que dizia uma voz interna entre excitada e apreensiva (HA, p. 18).

Essa vaga idéia, a viagem, que já havia começado – pois antes de tal pensamento, já estava na rodoviária! – configura-se na busca da intimidade infantil, do resgate de um tempo esquecido, de uma vaga saudade, de sua origem, sua identidade. O dilema se faz, portanto, por ter que chegar a algum lugar que não se sabe ao certo qual é.

O sujeito, ex-ator, chega, depois de viagens de ônibus, carona e caminhadas, à Arraiol, uma pequena cidade ao sul do país. Os sintomas de abatimento o conduziram a esse lugar, devido ao seu constante processo de definhamento da memória e do corpo. Ele tem uma de suas pernas amputadas pelo cirurgião Dr. Carlos, um homem que queria se aproveitar da situação, de operar alguém que um dia tivera prestígio, em prol da sua candidatura a prefeito da cidade:

Quando chegamos à sacada Diana ajeitou um cobertor que estava por cima da minha perna. Lá embaixo passava uma banda de música. [...]

[...]

Avistei na esquina a figura do dr. Carlos se aproximando. [...]

De repente um cara com o nome do jornal *Diário de Arraiol* no peito subiu no muro do hospital e tirou uma foto minha com Diana na sacada. [...]

Quando o dr. Carlos passou na frente do hospital ele nos acenou demoradamente. Diana respondeu comovida ao aceno. As pessoas olhavam um pouco para ele e um pouco para mim e Diana, e nos aplaudiam (HA, p. 82).

Sem que tivesse mais utilidade para o Dr. Carlos, fica praticamente abandonado no hospital: “Eu nunca mais tinha tirado o pijama cinza. O pijama estava com algumas manchas quase imperceptíveis, só eu devia notá-las”; “Havia mais ou menos duas semanas o Dr. Carlos não aparecia para me examinar” (HA, p. 83-84). Tem apenas a amizade de Sebastião, o enfermeiro que lhe presta cuidados e que lhe confia a vontade de deixar o hospital.

O processo de degradação é ininterrupto. Após decidirem que combinariam uma fuga juntos, sente que a invalidez lhe “parecia maior quando a céu aberto” (HA, p. 86). O cotidiano mais banal se esvai em sua memória. Sebastião pergunta-lhe se estavam trocando os lençóis da sua cama regularmente, e ele: “Respondi que eu não me lembrava, mas que eu ia fazer um esforço para lembrar” (HA, p. 89).

Era um mutilado internado/abandonado em uma clínica, e ele nada havia decidido para o seu futuro. Apesar da sua nova condição e do desgosto pela vida, é levado por Diana (filha do Dr. Carlos) a uma capela para que ela tivesse seu desejo realizado: “hoje ela queria que eu a desvirginasse” (*HA*, p. 90). Mesmo receoso por se sentir em processo degenerativo, não recusa a proposta:

Percebi logo, porém, que eu estava sendo um chumbo de pesado para Diana, porque aquela posição em que eu me encontrava, de barriga para baixo, não entendi por quê, me deixava em estado de prostração. O corpo de Diana tinha virado uma espécie de depósito para o peso da minha carcaça ferida. Ela gemia porque lhe faltava o ar – e, desesperada, me empurrou e me jogou no chão (*HA*, p. 90).

A não existência do falo é determinante para o fracasso de um sujeito que encontra no sexo uma das únicas possibilidades de firmar sua identidade. Abandonado na capela, resta-lhe apenas escrever seu nome no vidro embaçado da janela, um nome que não nos é revelado e que não é o suficiente para a sua concepção identitária. O indivíduo é agora um sujeito impedido de se movimentar, tanto para o sexo quanto para o deslocamento espacial.

Para que a fuga do hospital fosse possível, fora necessária a ajuda e a companhia de Sebastião. Eles saíram em direção a Porto Alegre, rumo à casa de madeira azul em que morava a avó do enfermeiro. Porém, no local da antiga casa, encontraram um prédio, pois a senhora havia morrido há dois anos e o terreno que procuravam havia sido vendido para que tal construção fosse erguida.

Sebastião comenta que nunca vira o mar. O narrador-protagonista sugere, então, a ida à Pinhal, a praia em que ele costumava ir quando criança. As ruas de Pinhal estavam vazias, parecia uma cidade fantasma, e se hospedam no hotel Atlântico, há duas quadras do mar.

Estar nesse hotel, na praia que fizera parte da sua infância, era como retornar ao lar: “Tirei o casaco, não que me sentisse acalorado, mas só pelo prazer de jogar o casaco sobre a cama que eu ia dormir, como se estivesse em casa. E eu realmente me considerava em casa pela primeira vez, depois de tanto tempo” (*HA*, p. 106). Ouvir, pela voz de Sebastião, uma música que falava da saudade da terra de origem, causou-lhe a sensação de que o enfermeiro seria a última pessoa que ele veria.

A partir daí, seu processo de degradação se acelera: a surdez veio na velocidade em que escorregara e caíra no banheiro. Na tentativa de falar, veio-lhe apenas um espasmo. Estava mudo. Seu corpo latejava. Sebastião o leva para fora do quarto, e seus olhos se fecham diante de tanta claridade do sol, sua cabeça pende para trás.

A caminho da praia, nos braços de Sebastião, via tudo de cabeça para baixo. Sebastião o sentou na areia. Veio a cegueira. Não via mais o mar. Era o mar da infância, era o mar da origem, era o mar do seu fim.

A morte do sujeito, por acontecer no lugar em que ele ia quando criança, vem ao encontro do pensamento de Eagleton (1998, p. 72), quando ele afirma que “o sujeito pós-moderno, diferentemente de seu ancestral cartesiano, é aquele cujo corpo se integra na sua identidade”. O definhamento do corpo do protagonista de *Hotel Atlântico* é a alegoria do definhamento do indivíduo perante o mundo atual. Um sujeito que não conhece seu passado não tem como voltar a sua origem. Por isso ele morre.

Terry Eagleton (1998, p. 123) diz que “a identidade constitui um dos maiores bichos-papões do pensamento pós-moderno, numa época em que muitíssimas pessoas definham por falta dela”. É um definhamento decorrente da universalidade, mais especificamente da pluralidade – considerada positiva pelo pós-modernismo – que tende a desestabilizar, misturar, desordenar normas sociais, o que acarreta em conflitos de identidade (EAGLETON, 1998, p. 123-124).

A necessidade do deslocamento, de modo paranóico e inconsciente, leva o sujeito a um caminho sem volta, ao caminho traçado pelo esquecimento, ao caminho da morte ingloriosa, ao caminho que o leva para baixo dos sete palmos de terra, da mesma terra em que seus pés esboçaram as pegadas que o vento apagou.

A experiência valorizada por Walter Benjamin (1994, p. 199) é a de longa duração, por isso ela era comum aos viajantes que passavam meses em jornadas, com os mais variados objetivos, e que, ao regressarem, tinham na bagagem grande valor referente à vivência de tal período para então transmitirem a outras gerações. Também o sedentário que acumula anos e anos de observação em sua memória tem seu apreço, por assim poder levar seu discurso a várias épocas.

Conforme o pensador, na morte se configura o ápice de toda a autoridade desses sujeitos detentores e transmissores do conhecimento. A morte é o momento de consagração, de revelação do inesquecível: “assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos em seu redor” (BENJAMIN, 1994, p. 207-208).

Sobre a impossibilidade de constituição do nome próprio, Idelber Avelar (2003, p. 227) acredita que esse fato é encenado pela busca falida de origens, pois “como acontecimento iterativo, uma assinatura deve ser sempre repetível mas absolutamente única em cada uma de

suas ocorrências”. Disso decorrem as diferenças do narrador-protagonista: a falta de assinatura o torna rizomático, confere singularidades a cada repetição.

Chegar à sua origem não faz sentido para um sujeito sem memória. Ele parece, em *Rastros de verão*, saber disso:

Não, eu não queria morrer, eu disse distraído para o garoto que reclamava da falta do navio Rex. Como ele parecesse absorto na falta do seu navio continuei a falar, num tom apenas suficiente para que eu mesmo pudesse me ouvir: dizia que eu não queria morrer, queria um espaço imenso por onde eu pudesse andar, onde o tempo ocorresse pela ação dos meus pés, o meu corpo existindo para percorrer, onde eu parasse também e na manhã radiosa prosseguisse, onde a vida fosse sempre um novo lugar (*RV*, p. 24-25).

Se, para ele, a vida é sempre um novo lugar, olhar para as páginas do passado não lhe trazem o prazer pela descoberta dos novos espaços, dos novos tempos. Descobertas, porém, que se esvaziam quando dão lugar às novas.

## 5 Horizontes

*No espelho do banheiro sondei lentamente minha imagem como se foragida de minha identidade. Um refugiado de suas próprias pistas. (João Gilberto Noll, Mínimos, múltiplos, comuns)*

Imagens do presente. Imagens do momento em que se olha. Imagens refletidas, duplicadas, mas, ao mesmo tempo, únicas. Se as imagens se fizeram de pistas, fomos seguindo seus rastros em meio a pegadas que, por vezes, não sabiam aonde iam dar. Pegadas guiadas pela linguagem. Linguagem que se transfigura em instinto, solidão, acaso, desejo, corpo.

Juntando as pistas, lançamo-nos rumo a um dos horizontes da Literatura Brasileira Contemporânea, na vertente de um sujeito estilhaçado e diluído em suas migrações. Baseados em hipóteses que partem do duplicamento do narrador-protagonista de Noll como um meio daquele negar sua origem e inserção no sistema globalizante, da anulação de suas possíveis experiências edificantes pela sua condição que lhe impossibilita historiografar, assim como da falsa noção de liberdade estimulada pela sua desmemória, traçamos um roteiro para tomarmos estrada junto com esse indivíduo, ou para que, pelo menos, consigamos acompanhar suas lentas passadas em seu incessante vaguear.

Estabelecer um caminho parece, de certa forma, um paradoxo por se tratar de uma personagem que se mostra alheia a planejamentos, o próprio autor se deixa levar pela linguagem: “eu não tinha consciência desse projeto até 4 ou 5 livros atrás. Eu não sou nada programático” (NOLL, 2008).

O desafio fora lançado. Muito há escrito sobre a obra do escritor gaúcho, além de ele mesmo explicar o seu trabalho nas várias entrevistas disponíveis nos diversos meios de comunicação. Então, da leitura de seus livros, da crítica que o acompanha, de dissertações e teses a respeito de sua obra, de seus depoimentos e entrevistas, foi possível, com grande ajuda de um imprescindível aporte teórico, vislumbrar o horizonte que se abre diante do pesquisador.

Nossa proposta, nesta dissertação, configura-se em torno do estudo do narrador-protagonista partindo dos desdobramentos das suas características mais peculiares, sendo estas seu espelhamento, seu vazio experiencial, sua estranheiridade em todas as terras e em todos os tempos e sua desmemória, assim como o que contribui para o desenvolvimento da escrita pós-moderna de João Gilberto Noll. *Lorde, A céu aberto* e *Hotel Atlântico* foram os romances escolhidos para desbastarem nossas trilhas, enquanto os outros textos do autor trouxeram ricas contribuições à análise do constante vaguear desse sujeito pelas vias e desvios que inundam a contemporaneidade.

Assim sendo, o capítulo 2, *Embarque*, marca o início dessa jornada pelo lançamento de um olhar cognitivo sobre alguns dos espelhamentos que regem a obra de Noll. Partimos do pressuposto que as sensibilidades pós-modernas afetam o fazer literário na medida em que o autor, mesmo de maneira inconsciente, é influenciado pelas condições mundanas que o circundam.

Nessa perspectiva, Eric Hobsbawm (1995) nos orienta com sua visão histórica acerca de acontecimentos passados que afetam, de modo significativo, as relações humanas na atualidade. A ruptura entre o passado e o presente, mais acentuada nos países ocidentais em que o capitalismo atingiu maior nível de desenvolvimento, reflete no ser humano a fragmentação que lhe é inerente. Os metarrelatos se desintegram ante o feroz crescimento tecnológico e econômico, como nos mostra Lyotard (2006). Pela desestabilização da linha temporal, Leila Perrone-Moisés (1998) acredita na preferência da historiografia pelas narrativas parciais, centradas em particularidades, em vez dos metarrelatos. Assim sendo, o cenário que se descortina para o escritor se integra ao seu imaginário e, pela observação meticulosa, como ressalta Walter Benjamin (1994), o romancista transfigura o mundo para o seu texto.

Por esse caminho, Benjamin (1994) nos desloca para o conceito de extra-sensibilidade e nos leva ao encontro do pensamento de Wolfgang Iser (1996) no que diz respeito às textualidades que devem ser consideradas para que compreendamos o ato da escrita, quer dizer, a performance do escritor. Com ele, vimos que, pelo jogo de imitação e simbolização, a literatura excede os limites do imaginário, mas não do texto.

Portanto, sabendo que o narrador-protagonista de Noll se repete em todos<sup>28</sup> os seus romances, afirmamos baseados em Gilles Deleuze (2006) que pela imaginação, tanto do autor quanto do leitor, as diferenças entre as repetições se estabelecem. Jean-François Lyotard

---

<sup>28</sup> Confirma o escritor: “Cada livro tem um universo específico, mas a alma desse homem é a mesma de livro pra livro” (NOLL, 2008).

(1997) contribui para esta asserção ao nos mostrar que as repetições não são idênticas, pois desde a primeira idéia (platônica), as próximas aparições tendem a serem suplementos. Trazem ao leitor a expectativa da semelhança, mas tal conformidade é desconstruída pelo imaginário que retém o primeiro e aguarda o segundo como se ainda fosse aquele. Deleuze (2006, p. 114) utiliza o exemplo de Bergson, com repetições do tipo AB AB AB A..., em que ele explica que “a diferença parece, pois, abandonar sua primeira figura de generalidade; ela se distribui no particular que se repete, mas para suscitar novas generalidades vivas”. A repetição é, então, a abertura de um novo infinito.

As trilhas abertas durante os estudos de cognição e linguagem, tanto quando relacionados à recepção do leitor, mas mais especificamente quanto ao ato de escrita, levaram-nos a desobedecer a ordem de publicação dos romances que escolhemos para protagonizarem os capítulos. Desse modo, se foram lançados *Hotel Atlântico*, em 1989, *A céu aberto*, em 1996, e *Lorde*, em 2004, optamos por inverter esta disposição a fim de melhor esquematizarmos o roteiro que nos levará ao panorama do narrador-protagonista.

A existência de reminiscências do autor em *Lorde* fora determinante para que este romance figurasse em primeiro lugar. Reconhecemos que elas também estão em *Berkeley em Bellagio*, uma narrativa em que as escolhas por parte do narrador-protagonista são possíveis. No entanto, julgamos conveniente reverenciá-lo por citações acerca da presença autobiográfica de Noll no texto, e utilizamos *Lorde* como meio de aproximar o contexto cognitivo, sobre a repetição, ao espelhamento do escritor na ficção.

A leitura de “A imagem de Proust”, de Benjamin (1994), foi utilizada como um contraponto para evidenciarmos que as reminiscências de Noll são antes um ponto de partida para as vagueações do seu protagonista do que o ávido desejo de rememorar algo, como acontecia com Marcel Proust. Contudo, Jeanne Marie Gagnebin (2004) ressalta a importância da narração para a constituição do sujeito.

Valendo-nos da assertiva de Benjamin (1994) que, para narrar exemplarmente, é necessário o conhecimento derivado da experiência, mostramos que o protagonista em questão não tem condições de transformar suas experiências em sabedoria por desconhecer o seu passado. A anamnese dá espaço à desmemória, pois em Noll o conteúdo do romance é constituído pela linguagem.

A linguagem fragmentada, estimulada pela condição pós-moderna, traz à tona um sujeito diluído. A instantaneidade do presente se mostra, na literatura de Noll, de forma imagética, como as cenas de um filme. São cenas sobrepostas cuja espacialidade e temporalidade são desconstruídas ao serem tomadas por simulacros anamórficos.

Em nosso *Percurso*, no capítulo 3, colocamos em pauta o narrador clássico, de Walter Benjamin (1994), e o narrador pós-moderno, pela ótica de Silviano Santiago (2002). Enquanto Benjamin (1994, p. 198) ressalta a impossibilidade de se narrar exemplarmente na contemporaneidade pelo fato de que “as ações da experiência estão em baixa”, Santiago (2002: 44) questiona se quem narra uma história é quem a experimenta ou quem a vê.

O esquecimento presente na literatura de Noll impossibilita o narrador-protagonista de constituir um saber baseado nas suas experiências, sejam elas observadas ou vivenciadas. A falta de reminiscências desse indivíduo não permite que ele busque no passado as bases para a constituição do seu ser, assim como para a solidificação de um futuro.

Idelber Avelar (2003) nos mostra as conseqüências da crise da transmissibilidade da experiência ocasionada por um viver pautado na efemeridade e na fugacidade de cada instante. Por esse motivo, *A céu aberto* intermediou, nesta dissertação, os romances escolhidos, por trazer em seu universo a crise da experiência ocasionada pela desmemória. Mesmo sendo um eterno viajante, ao contrário do narrador clássico, o narrador-protagonista de Noll não tem experiências edificantes a contar. Todas são varridas de sua memória em função da sua falta de paradigmas.

A ruptura da cadeia de significação, fator comum à contemporaneidade, é vista, por Fredric Jameson (2007), como esquizofrenia. Este dado é adequado à pesquisa pela nossa incapacidade, assim como a do narrador-protagonista, de traçar uma linha temporal em que passado, presente e futuro sejam contíguos e, desse modo, determinantes em nossa vida psíquica.

O aparente instinto que move tal indivíduo se configura numa falsa sensação de liberdade, em que o sujeito realiza suas pulsões, mas continua preso às suas próprias amarras, traduzidas em seu perpétuo vaguear. O esquecimento, muitas vezes desejado pelo narrador-protagonista, contribui para o apagamento de vivências e não funciona como instrumento de reinvenção do presente, como sugere Rui Bebianco (2006).

A figura do pai, em *A céu aberto*, impossibilita qualquer encontro do protagonista com o seu passado. O pai, sua possível fonte de origem, veste, com a farda do exército, a desmoralização que brotou nas faces dos combatentes da Segunda Guerra Mundial, dos que voltaram, como afirma Benjamin (1994), sem ter o que contar devido à aniquilação que vivenciaram. *A céu aberto* mostra o apagamento da memória pela desvalorização do saber do mais velho, representado simbolicamente pela língua cortada de um homem que conhecia além da sua história.

Noll nos leva a um mundo hiper-realista, em que o irmão do narrador-protagonista metamorfoseia-se em sua mulher, a que mais tarde será estrangulada pelo próprio companheiro. O comportamento desregrado daquele que parecia necessitar constantemente dos seus cuidados, confirma a ruptura dos liames que propiciam um diálogo coerente entre passado, presente e futuro. Se os irmãos eram, no início da narrativa, o único parâmetro de alguma perspectiva com relação a um possível reconhecimento de suas identidades, a saída do lar (mesmo sendo um pardieiro), mostra aos dois a fraqueza da relação familiar que constituíam. A saída de casa em busca de um pai preocupado apenas com as banalidades que as medalhas penduradas na farda lhe proporcionam direciona o olhar do irmão mais novo às vicissitudes que o momento lhe propõe.

Em *A céu aberto*, o sujeito perambula por terras e mares, corroborando a nostálgica proposição de Benjamin (1994) de que as viagens não mais trazem conhecimento e sabedoria essenciais à constituição dos sujeitos, assim como o saber dos sedentários – que em Noll não é solidificado, pois se trata de um narrador-protagonista extremamente movido pelo presente em que se vive, como pudemos observar durante seu trabalho como vigia noturno em um paiol.

As vias e desvios pelos quais o indivíduo perambula são caminhos desprovidos de marcas identitárias que poderiam lhe permitir alguma identificação no tempo e no espaço, mesmo quando sua passagem se dá por cenários desrealizados ficcionalmente. Se em nosso roteiro objetivamos um horizonte acerca de um sujeito anônimo, no capítulo 4, engendramos, com Tzvetan Todorov (1999), o percurso que leva o narrador-protagonista ao completo desenraizamento.

Assim, encerramos nossa discussão com *Hotel Atlântico*, por este romance encenar a falida busca de origens de um sujeito impossibilitado de historiografar. Nossa *Chegada* é consolidada pela morte do indivíduo, precedida do definhamento do seu corpo e da falência dos seus sentidos.

Stuart Hall (2006) parte da conjectura que a identidade cultural é um fator preponderante para a formação da identidade subjetiva. Retomamos, então, com *Lorde*, o processo de assimilação do indivíduo à cultura de outra nação. No entanto, mesmo em território nacional, devido ao processo de mundialização a que estamos submetidos, as especificidades regionais tendem a ser ocultadas, apagadas pela velocidade que comanda os espaços urbanos na contemporaneidade.

Partindo da definição de Marc Augé (2007) sobre os não-lugares, observamos a sua oposição ao lar na obra do escritor gaúcho. Este lar pode ser desde a sua casa até a cidade ou o

país que o abriga. A diluição das fronteiras permite que a obra de Noll fuja do regionalismo tão presente em muitos autores modernistas e se formate como um reflexo, mesmo que distorcido, das angústias que permeiam o ser humano na contemporaneidade.

Dessas acepções, podemos ressaltar que o corpo do outro é o território em que o narrador-protagonista encontra a sua saciedade, o seu enraizamento. O sujeito encontra na libido as pulsões necessárias ao seu viver.

Portanto, sem se deparar, durante suas deambulações, com rastros de sua origem, torna-se impossível que esse sujeito tenha parâmetros de identidades tradicionais. Enquanto Stuart Hall (2007) acredita na construção da identidade como um processo que vem se formando ao longo da trajetória de cada um, o narrador-protagonista nos é apresentado como um indivíduo de múltiplas identidades, que oscilam de acordo com as situações com as quais se depara.

Sobre esse aspecto, o narrador-protagonista tende a buscar sua imagem em superfícies reflexivas, como se para confirmar, para si próprio, o sujeito que se constrói naquele instante. O espelho mostra-lhe uma imagem, mas não a registra. Assim acontece com sua identidade mutante. Pela sua desmemória não é possível registrar seu verdadeiro eu.

Podemos inferir, com Terry Eagleton (1998), que é uma ilusória liberdade que impulsiona esse sujeito por todos os seus desvios, pela inconsciente busca de um reconhecimento coletivo ou pessoal, como nos leva a acreditar David Harvey (2007).

Em *Hotel Atlântico*, a viagem não tem um motivo aparente, mas durante sua jornada, o narrador-protagonista vai definhando, sua memória vai atrofiando e, seu corpo, deteriorando-se até que ele morre na praia em que passara sua infância. A possibilidade do encontro com a sua origem, metaforizada pelo retorno ao “lugar” (em oposição ao não-lugar), leva o sujeito ao fim de sua caminhada, ao fim de sua existência. Não há a integração do corpo à identidade, e a morte marca, não o recomeço como propunha Benjamin (1994), mas sim o esquecimento completo da faculdade de mantermos uma identidade sólida em um mundo movido por simulacros.

Simulacro de si mesmo, o narrador-protagonista apaga sua história. Mas ele é rizomático e reaparece a cada romance estabelecendo suas diferenças e construindo novas e oscilantes identidades. O paradoxal projeto de João Gilberto Noll continua: em *Acenos e afagos*, um homem de meia-idade busca, pela via da libido, o seu verdadeiro eu. É a libido, também, que impulsiona a linguagem, e num misto de consciente e inconsciente, Noll consegue, mais uma vez, surpreender seu leitor pelo modo com que usa a palavra.

A Arte que nos leva ao infinito das significações, a mesma palavra que nos arremessa ao solo com sua crueza, assim como nos leva ao sublime da verdadeira literatura.

## 6 Referências

### De João Gilberto Noll:

NOLL, João Gilberto. **Acenos e afagos**. Rio de Janeiro: Record, 2008. 206 p.

\_\_\_\_\_. **A fúria do corpo**. Rio de Janeiro: Record, 1981. 276 p.

\_\_\_\_\_. **A máquina de ser**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. 155 p.

\_\_\_\_\_. **Berkeley in Bellagio**. São Paulo: Francis, 2003a. 106 p.

\_\_\_\_\_. **Canoas e marolas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999. 105 p.

\_\_\_\_\_. **Harmada**. São Paulo: Francis, 2003b. 101 p.

\_\_\_\_\_. **Hotel atlântico**. São Paulo: Francis, 2004a. 110 p.

\_\_\_\_\_. **Lorde**. São Paulo: Francis, 2004b. 111 p.

\_\_\_\_\_. **Mínimos, múltiplos, comuns**. São Paulo: Francis, 2003. 478 p.

\_\_\_\_\_. **O quieto animal da esquina**. São Paulo: Francis, 2003c. 94 p.

\_\_\_\_\_. **Rastros do Verão**. Porto Alegre: L & PM, 1986. 94 p.

\_\_\_\_\_. **Romances e contos reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 783 p.

### Entrevistas:

NOLL, João Gilberto. "A Céu Aberto" ilumina a escuridão de João Gilberto Noll. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 09 nov.1996. Entrevista concedida a Bernardo Ajzenberg. Disponível em: <[www.joaogilbertonoll.com.br/estudos.html](http://www.joaogilbertonoll.com.br/estudos.html)>. Acesso em: 04 abr. 2008.

\_\_\_\_\_. A literatura vive um renascimento. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 2 nov. 2002. Disponível em: <[http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrev\\_jb1.htm](http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrev_jb1.htm)>. Acesso em: 05 abr. 2008. Entrevista concedida a Cláudia Nina.

\_\_\_\_\_. Em busca da obra em aberto. **Revista A**. 2000. Disponível em: <[http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrevista\\_revista\\_a.htm](http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrevista_revista_a.htm)>. Acesso em: 04 abr. 2008. Entrevista.

\_\_\_\_\_. Entrevista com Regina Zilbermann, Carlos Urbim e Tabajara Ruas. **Autores Gaúchos**. n. 23, 1990. Disponível em: <<http://www.joaogilbertonoll.com.br/estudos.html>>. Acesso em: 05 abr. 2008. Entrevista concedida a Regina Zilbermann, Carlos Urbim e Tabajara Ruas.

\_\_\_\_\_. Bate-papo com João Gilberto Noll. **Bate-papo UOL**. 04 jul. 2008. Disponível em: <<http://tc.batepapo.uol.com.br/convidados/arquivo/frames.jhtm?url=http://tc.batepapo.uol.com.br/convidados/arquivo/>>. Acesso em: 04 jul. 2008.

### Sobre João Gilberto Noll:

AVELAR, Idelber. Bildungsroman em suspenso: quem ainda aprende com os relatos e viagens? In: \_\_\_\_\_. **Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina**. Trad. Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. Cap. 7, p. 213-234.

CARVALHO, Luiz Fernando Medeiros de. Análise e interpretação do *corpus* literário: Análise do romance *O quieto animal da esquina*, de João Gilberto Noll. In: \_\_\_\_\_.

**Literatura e promessa: figuração e paradoxo na literatura brasileira contemporânea.**

Niterói: EdUFF, 2002. Cap. 3, p. 54-68.

NUNES, Tania. A literatura líquida de João Gilberto Noll. In: **Revista Espaço Acadêmico** – n. 83, abr. 2008. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/083/83nunes.htm>>.

Acesso em: 13 jun. 2008.

FARIA, Alexandre. **Do flâneur ao zappeur: as técnicas de reprodução e produção de imagens em João do Rio e João Gilberto Noll.** 1998. Disponível em:

<<http://www.mestradoletras.ufrj.br/profs/textos/textoal2.pdf>>. Acesso em: 27 ago. 2007.

GOMES, Júlio César de Bittencourt. **Imagens, esquinas e confluências: um roteiro cinematográfico baseado no romance *O Quietos Animal da Esquina*, de João Gilberto Noll, seguido de anotações.** Porto Alegre, 2003. 251 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Letras, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Disponível em: <<http://www.joaogilbertonoll.com.br/Tese.rtf>>. Acesso em: 12 jun. 2008.

MARCHEZAN, Luiz Gonzaga. O hipotexto de Noll. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Rio de Janeiro: ABRALIC, n.9, p. 229-242, 2006.

MARTINS, Analice de Oliveira. Prosa contemporânea brasileira: paradigmas revisitados.

**Revista da Academia Campista de Letras.** ano 2, n. 1, jun., p. 93-105, 2004. – Campos dos Goytacazes, RJ: A Academia, 2004.

OLIVEIRA, Alexandre de Amorim. O narrador pós-moderno e o sentimento de sublime. In: O LUGAR DA FILOSOFIA NA TEORIA DA LITERATURA. **Anais do Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, 10.**: 2006: Rio de Janeiro, RJ. *Lugares dos discursos.* Rio de Janeiro: ABRALIC, 2006. 1 CD.

OTSUKA, Edu Teruki. Leitura de *Rastros do verão*, de João Gilberto Noll. In: \_\_\_\_\_.

**Marcas da catástrofe: experiência urbana e cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque.** São Paulo: Nankin Editorial, 2001. p. 101-136.

SALLES, Murilo. **Nunca fomos tão felizes**. 1984. Disponível em:  
<[http://www.murilosalles.com/film/f\\_cl\\_n.htm](http://www.murilosalles.com/film/f_cl_n.htm)>. Acesso em: 27 jul. 2008.

TREECE, David. Prefácio. In: NOLL, João Gilberto. **Romances e contos reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 7-16.

### **Textos de apoio teórico:**

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. Móbile da memória. In: \_\_\_\_\_. **Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 67-111.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Trad. Maria Lúcia Pereira. 6. ed. Campinas: Papyrus, 2007. 111 p.

AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. *Contos d'escárnio – Textos grotescos*: Pequenas sugestões e receitas de espanto anti-tédio para senhores e donas de casa. In: \_\_\_\_\_. **A bela, a fera e a santa sem saia: ensaios sobre Hilda Hilst**. Vitória: GM Gráfica e Editora, 2007. p. 71-84.

BAKHTIN, Mikhail. Estudo das ideologias e filosofia da linguagem. In: \_\_\_\_\_. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 1997. Cap. 1, p. 31-38.

BEBIANO, Rui. **Nostalgia e imaginação: dois factores dinâmicos num mundo global**. Conferência apresentada no XX Encontro de Filosofia – A Filosofia na era da globalização. Universidade de Coimbra. Fevereiro de 2006. Disponível em:  
<[www.apfilosofia.org/documentos/pdf/RuiBebiano\\_Memoria\\_Globalizacao.pdf](http://www.apfilosofia.org/documentos/pdf/RuiBebiano_Memoria_Globalizacao.pdf)>. Acesso em: 22 abr. 2008.

BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. In: \_\_\_\_\_. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 108-113.

\_\_\_\_\_. A imagem de Proust. In: \_\_\_\_\_. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 36-49.

\_\_\_\_\_. Experiência e pobreza. In: \_\_\_\_\_. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 114-119.

\_\_\_\_\_. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov . In: \_\_\_\_\_. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BOSI, Alfredo. A escrita do testemunho em *Memórias do Cárcere*. **Estud. av.**, São Paulo, v. 9, n. 23, 1995. Disponível em:

<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40141995000100020&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141995000100020&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 19 Jun. 2008. doi: 10.1590/S0103-40141995000100020

BOSSÉ, Mathias Le. As questões de identidade em geografia cultural – algumas concepções contemporâneas. In: CORRÊA, Roberto Lobato & ROSENDAHL, Zeny (orgs.). **Paisagens, texto e identidade**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004. p. 157-179.

BUENO, André. A educação pela imagem & outras miragens. In: \_\_\_\_\_. **Formas da crise: estudos de literatura, cultura e sociedade**. Rio de Janeiro: Graphia, 2002. p. 15-39.

CANDIDO, Antonio. A consciência literária. In: \_\_\_\_\_. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos. v. 2**. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000, Cap. 8, p. 285-292.

CLAVAL, Paul. A paisagem dos geógrafos. In: CORRÊA, Roberto Lobato & ROSENDAHL, Zeny (orgs.). **Paisagens, texto e identidade**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004. p. 13-74.

DELEUZE, Gilles. A repetição para si mesma. In: \_\_\_\_\_. **Diferença e repetição**. Trad. Luiz Orlandi, Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006. p. 111-187.

EAGLETON, Terry. **As ilusões do pós-modernismo**. Trad. Elizabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. 141 p.

FARIA, Daniel. Realidade e consciência nacional: o sentido político do modernismo.

**História**, Franca, v. 26, n. 2, 2007. Disponível em:

<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010190742007000200019&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010190742007000200019&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 16 Jun 2008. doi: 10.1590/S0101-90742007000200019

FIGUEIREDO, Vera Follain de. Em busca da terra prometida. In: ANDRADE, Ana Luiza, CAMARGO, Maria Lúcia de Barros & ANTELO, Raúl (orgs.). **Leituras do ciclo**. Florianópolis: ABRALIC; Chapecó: Grifos, 1999. p. 239-246.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. Trad. Leandro Konder. 9 ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2002. 254 p.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. 114 p.

GOMES, Renato Cordeiro. Cidade e identidade nacional na narrativa brasileira contemporânea. In: ANDRADE, Ana Luiza, CAMARGO, Maria Lúcia de Barros & ANTELO, Raúl (orgs.). **Leituras do ciclo**. Florianópolis: ABRALIC; Chapecó: Grifos, 1999. p. 223-232.

\_\_\_\_\_. **Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. 182 p.

HALL, Stuart. **A identidade cultural da pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. 102 p.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. Trad. Adail Ubirajara Sobral, Maria Stela Gonçalves. 16 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2007. 349 p.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 598 p.

ISER, Wolfgang. Atos de fingir. In: \_\_\_\_\_. **O fictício e o imaginário**. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996. Cap. 1, p. 13-27.

\_\_\_\_\_. Epílogo. In: \_\_\_\_\_. **O fictício e o imaginário**. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996. Cap. 6, p. 341-363.

\_\_\_\_\_. O jogo do texto. In: \_\_\_\_\_. **O fictício e o imaginário**. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996. Cap. 5, p. 303-339.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. 2. ed. São Paulo: Ática, 2007. 431 p.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006. 131 p.

\_\_\_\_\_. **O inumano: considerações sobre o tempo**. Trad. Ana Cristina Seabra, Elisabete Alexandre. 2. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1997. 202 p.

MENEZES, Philadelpho. **A crise do passado: modernidade, vanguarda, metamodernidade**. São Paulo: Experimento, 1994. 254 p.

MORAES, Alexandre Jairo Marinho. Corpos ardentes e sujeitos violentados: O contemporâneo a partir de textos de Rubem Fonseca e Caio Fernando Abreu. In: \_\_\_\_\_. **Modernidades e pós-modernidades: literatura em dois tempos**. Vitória: UFES, 2002. p. 11-35.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 238 p.

PINTO, Silvia Regina. Desmarcando territórios ficcionais: aventuras e perversões do narrador. In: NUÑEZ, Carlinda Fragale Patê (org.). **Armadilhas ficcionais: modos de desarmar**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003. p. 81-96.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: \_\_\_\_\_. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 44-60.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Regimes representativos da modernidade. **Alceu – Revista de Comunicação, Cultura e Política** – v. 1, n. 2, pp. 28-41, jan./jun. 2001 – Rio de Janeiro: PUC-Rio, Departamento de Comunicação Social. Disponível em: <[http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/alceu\\_n2\\_Schollhammer.pdf](http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/alceu_n2_Schollhammer.pdf)>. Acesso em: 10 dez. 2007.

SOARES, Holgonsi. **Globalização: sobre a desterritorialização**. 1997. Disponível em: <<http://www.angelfire.com/sk/holgonsi/index.gdesterrito.html>>. Acesso em: 12 maio 2005.

\_\_\_\_\_. **Jean Baudrillard: importância e contribuições pós-modernas**. 2007. Disponível em: <<http://www.angelfire.com/sk/holgonsi/ baudrillard.html>>. Acesso em: 25 out. 2007.

TODOROV, Tzvetan. **O homem desenraizado**. Trad. Cristina Cabo. Rio de Janeiro: Record, 1999. 252 p.

WOLFF, Francis. Por trás do espetáculo: o poder das imagens. In: NOVAES, Adauto (org.). **Muito além do espetáculo**. São Paulo: Editora SENAC, 2005. p. 17-45.