

RASTROS E RESTOS: A REALIDADE POSSÍVEL EM J. G. NOLL¹

Rejane Cristina ROCHA *

- **RESUMO:** O projeto literário de João Gilberto Noll pode ser compreendido a partir do signo da dissolução. Seus romances, caracterizados pela concisão e pelos enredos episódicos sustentados por um fio de causalidade, colocam em xeque as instâncias narrativas que tradicionalmente estabelecem o elo entre o real e o ficcional: a percepção historicizada ou íntima do tempo e a delimitação do espaço, seja ele objetivo ou subjetivo. Os personagens de Noll são seres não-localizados e aliados da experiência; muito embora lançados numa sucessão frenética de acontecimentos e passando por um sem número de lugares, o que vivem não se converte em saber, em consciência de ser e de estar no mundo. Este trabalho propõe a leitura do romance *Rastros do verão*, publicado em 1986, para observar de que maneira tais traços ficcionais podem ser considerados como um novo paradigma da representação do real, bem como questionar se tais traços, além de comporem um estilo individual, podem se relacionar a uma percepção pós-moderna da realidade.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura brasileira contemporânea. Ficção contemporânea. Realidade. Realismo.

Estou de mãos vazias e vou usá-las hoje porque não sei o que foi feito delas ontem. (NOLL, 1986, p.25)

Década de 80: marco de chegada ou ponto de partida?

A prosa literária produzida no Brasil durante a década de 80 pode ser caracterizada como intersticial. A compreensão do contexto histórico-social e cultural do momento ilumina tal caracterização, uma vez que durante esta década convergiram tensões que, a partir de um olhar retrospectivo, ajudam a compreender o Brasil de hoje.

¹ Uma versão reduzida deste trabalho foi apresentada no X Congresso Internacional BRASA – Brazilian Studies Association, na mesa “Realidade e realismo na narrativa brasileira contemporânea”

* UFSCar – Universidade Federal de São Carlos. Centro de Educação e Ciências Humanas – Departamento de Letras. São Carlos – SP – Brasil. 13500-000 – rjncris@gmail.com

Uma dessas tensões, de caráter político, diz respeito ao que as forças ditatoriais que dominavam o país desde meados da década de 60 denominaram como “lenta, gradativa e segura distensão” (GEISEL apud GASPARI, 2004, p.488). O dia 31 de dezembro de 1978 marcou, com a revogação do Ato Institucional n.5, o início do desmantelamento do regime militar, que, no entanto, como a própria expressão do General Ernesto Geisel deixa antever, foi tão gradualmente dissolvido que se torna difícil localizar, com precisão, o seu fim.

Durante a década de 80 e tendo por fundo essa gradual abertura política, passada a fase mais truculenta do regime, o país se encontrava às portas da sua inserção definitiva no sistema capitalista das grandes corporações, assistia ao início da explosão demográfica das grandes cidades, impulsionada, sobretudo, pelo êxodo rural, mobilizava-se pelas eleições diretas, que, no entanto, só se realizariam no último ano da década.

Na literatura e na vida literária, áreas que nos interessam mais de perto neste artigo, depois de se abrirem as gavetas restaram questionamentos. As heranças da década de 70 se faziam ouvir na opção temática pelo retrato da violência, a que se agregava a opção formal pelo *thriller* e o *roman noir*, que viriam a consagrar Rubem Fonseca, por exemplo. Faziam-se ouvir, também, na opção pelas memórias, sobretudo as memórias precoces dos que, sobrevivendo à perseguição política, tentavam, pela narrativa, tanto entender o que viveram, quanto compartilhar suas experiências dolorosas com uma sociedade atônita, ávida pelos detalhes que foram encobertos pela censura, durante o período mais violento da repressão política.

O que se produziu de novo na década de 80 e que já não mais fazia eco aos “espectros da dor” da década anterior não raro ficou tachado de literatura descompromissada, marcada pelo “[...] conformismo, na predileção pela escrita fácil, no abandono da experimentação formal, na redundância estética, na busca do impacto aprendida com o jornal e a televisão.” (GALVÃO, 1994, p.194). Entende-se a avaliação ao contextualizar a mirada crítica em um momento cultural de franca expansão da indústria cultural no país, da qual o livro – e todo o seu processo de escritura, de edição, de circulação e de comercialização – não escapou. E para além de sua nova configuração como mercadoria, o livro – e a obra de espírito que está contida no tal objeto exposto nas estantes das livrarias – parece ter ficado sem assunto. Ao menos é o argumento recorrente da crítica que, no calor da hora, identificou a prosa literária produzida na década de 80 como “desideologizada” (MORICONI, 2002).

Em 1988, Walnice Nogueira Galvão (1994, p.195) traçava o seguinte panorama da literatura que se produzia logo depois do início da abertura política:

A saturação do mercado que costuma ser trazida pela modernização usualmente vem a definir faixas de público especializado para a produção literária que

sobra do best-seller. Com isso, garante-se a subsistência, e até a evolução, de uma produção artística pequena porém de boa qualidade. No caso brasileiro, saiu-se da fase anterior mas ainda não se chegou a esta [...] Enquanto isso, o mal-estar, a confusão de projetos e a falta de perspectivas parece dominar.

Em texto mais recente (GALVÃO, 2005), a mesma autora lamenta tanto a “heresia conteudística”, que teria resultado em obras de caráter “realista-naturalista”, quanto a exploração reiterada da intertextualidade que prefere a citação aos riscos da novidade estético-temática. A reflexão, tomada de Alfredo Bosi (2002) – que, lendo a produção literária recente concebe os seus extremos em hipermimética *versus* hipermediada³ –, assume para a autora tons ainda mais drásticos do que aquele que permeia o texto de origem das expressões.

Fica latente, na reflexão da autora, a percepção da década de 80 como o ponto culminante da dissolução da “alta literatura, que hoje só existe na conjugação do pretérito” (GALVÃO, 2005, p.15). Nesses anos, em parte pela ausência de projeto ideológico que sustentasse o interesse dos conteúdos, em parte pela assimilação dos procedimentos editoriais pela indústria cultural ou, ainda, por causa da influência dos meios massivos de comunicação, a prosa literária oscilaria, então, de um extremo a outro do espectro preconizado por Bosi (2002) e estaria fadada, a partir daí, a reproduzir, via representação hipermimética, os piores estratos da violência que marca a vida nas cidades ou repetir, via reapresentação hipermediada, via pastiche e citação, os estilemas consagrados pela alta literatura. Em um e outro caso, o que sustentaria o projeto (ou a falta dele) da literatura da década seria sempre a preocupação em não correr riscos, num esforço por dar aos numericamente ínfimos leitores o que eles melhor soubessem digerir.

Outra via de análise procura ler a prosa brasileira da década de 80, não como epílogo do que melhor se produziu antes, mas como ponto de partida para uma literatura que terá que lidar com outros temas, já que inserida em um contexto histórico-social marcado tanto pelas frustrações político-ideológicas que se acumularam desde a década anterior quanto pela consolidação de um projeto de capitalismo que, se arquitetado pelo regime ditatorial, a ele sobreviveu.

Flora Süssekind (2003, p.264-265), em texto de 1986, diante do mesmo cenário político-histórico e cultural, observa, na ficção paradigmática produzida na época – segundo ela, a novela policial e a ficção próxima ao ensaio –, que “o mal-estar, a confusão de projetos e a falta de perspectivas”, longe de denunciarem

² Segundo o autor, a literatura produzida contemporaneamente poderia ser compreendida a partir de um eixo de polaridade constituído, em um dos extremos, pelas práticas hipermiméticas do texto: “literatura de apelo, já que se trata de uma concepção de escrita como imediação, documento bruto ou entretenimento passageiro”; no outro extremo, teria lugar a literatura hipermediadora: “o maneirismo pós-moderno feito de pastiche e paródia, glosa, colagem, em suma, refacção programada de estilos pretéritos ou ainda persistentes” (BOSI, 2002, p.250 e p.252).

o que falta à prosa da década para ser tão boa quanto aquela produzida antes, é, na verdade, seu traço característico, o que a diferencia e o que sustenta o que de melhor se produziu ficcionalmente:

[...] nem a pompa memorialista, nem a heroificação de um ego aventureiro e picaresco, como na prosa de 70. [...] Trata-se de pôr em xeque este ego [...] de dissolver-lhe a subjetividade, deixando em primeiro plano o anonimato, deixando que as falas individuais sofram uma interferência tão forte da mídia que mal se diferenciem dela; que se enunciem “de dentro dela”.

Tal posicionamento reflexivo parte dos dados contingenciais que atingiram a literatura a partir da década de 80 – a inserção do livro nos esquemas da indústria cultural, a influência da imagem televisual sobre as estratégias narrativas, o esfacelamento das utopias políticas e a sua substituição por um pragmatismo econômico sem precedentes, acompanhado de um funesto “darwinismo social” – não para decretar a sua decadência temático-formal, mas para refletir sobre como tais contingências, ao invés de levar de roldão a produção literária, a ela ofereceu novos desafios em termos de representação.

É a partir dessa mirada reflexiva que se procurará compreender, neste trabalho, o surgimento da ficção de João Gilberto Noll, cujo livro de estreia, o volume de contos *O cego e a dançarina*, é publicado justamente em 1980⁴.

João Gilberto Noll e a narrativa do “mínimo eu”

Um olhar ainda que superficial e bastante generalizante para a narrativa de João Gilberto Noll publicada na década de sua estreia desvela algumas questões interessantes. A primeira delas é o fato de que o autor, tendo estreado com a publicação de um livro de contos, lançou, na sequência, um longo romance, *A fúria do corpo*, de 1981, que tem sido caracterizado pela crítica como portador de “jorro verbal incontido” (OTSUKA, 2001, p.102) e, por isso, de certa maneira destoante da produção subsequente de Noll, caracterizada pelo despojamento da linguagem. Se o derramamento lírico e em certa medida convulsivo da linguagem do primeiro romance não se repete em sua obra posterior – que até o momento conta com 12 romances e 2 livros de contos – é inegável que em *A fúria do corpo* se anteveem traços que se tornarão marcas do estilo individual do escritor, como o narrador em primeira pessoa aliado a uma perspectiva narrativa que, paradoxalmente, privilegia a exterioridade do corpo, dos objetos, da paisagem.

Somente 23 anos após a sua estreia o autor voltou aos contos, em uma reunião de microcontos, originalmente publicados em jornal e que mereceram interessante

³ Noll ainda publica as seguintes obras durante a década: *A fúria do corpo*, de 1981, *Bandoleiros*, de 1985, *Rastros do verão* e *Hotel Atlântico*, ambos de 1986.

tratamento editorial no volume *Mínimos múltiplos comuns* (2003). Obra elaborada a quatro mãos, o próprio autor se exime da responsabilidade pelo projeto editorial – que, nesse caso, extrapola a escolha das capas e orelhas e avança sobre a organização dos contos em torno de temáticas relacionadas à gênese do universo⁵ – o que mereceria discussão aprofundada e não será objeto de nossa atenção neste trabalho, especificamente. Agrega-se a ele o último livro de contos escrito pelo autor e publicado em 2006, *Acenos e afagos*.

Para além da preferência do autor pelo romance, o que merece ser destacado é o fato de que este gênero, em João Gilberto Noll, recebe tratamento peculiar, colocando-se, talvez, a meio caminho entre o conto e a novela, menos pela sua extensão exígua e mais por uma característica estrutural identificada por Marchezan (2006, p.230) como uma espécie de “hipotextualidade”, circunstância em que o texto “[...] volta-se para o pontual, o momentâneo, a medida de uma hesitação.” Idelber Avelar (2003, p.216) também identifica um distanciamento da ficção romanesca de Noll daquele romance paradigmático que vicejou desde o realismo:

A ficção de Noll é uma crítica ao romancão, às maquinarias narrativas cosmogônicas-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.

Assim, não é difícil identificar nos romances nollianos traços que se confrontam estrutural e tematicamente com o gênero que, embora aberto, foi caracterizado como “epopeia burguesa” por Hegel: enredos anticlimáticos em que a causalidade é esgarçada a partir da apresentação de eventos sem quase nenhuma relação entre si; personagens apenas esboçadas, sem passado ou projetos, sem profundidade subjetiva e que parecem mais reagir do que agir efetivamente; espaços identificados como não-lugares, na concepção de Marc Augé (1994); temporalidade organizada a partir de uma percepção esquizofrênica, como a discute Fredric Jameson (1985); narradores autodiegéticos que, paradoxalmente, parecem não ter experiência suficiente para narrar a partir da ulterioridade, o que confere ao relato uma tonalidade mais do que inconclusa, provisória, “[...] em que nada é fixo, mas a própria ideia de mudança é inadequada.” (AVELAR, 2003, p.217).

Cada um desses aspectos mereceria atenção particular e em cada uma das obras a discussão revelaria especificidades dignas de nota. O que interessa notar nos limites deste trabalho, contudo, é o fato de que tais traços característicos da ficção nolliana podem ser aproximados das contingências histórico-sociais do Brasil pós-ditatorial e, quiçá, do sujeito ocidental em tempos de modernidade tardia.

⁴ Em introdução ao livro, o editor e responsável pela organização dos microcontos em unidades temáticas explica a arquitetura da obra.

Os aspectos sócio-históricos e culturais que fazem da década de 80 um momento intersticial, no limiar entre as frustrações de um projeto utópico-ideológico que não vingou e as promessas de uma modernidade que, enfim, não se cumpriria de todo, coincidem, em uma perspectiva mais ampla, com a crise dos grandes relatos analisada por Lyotard (1988) como uma crise da própria modernidade e do projeto iluminista que a sustentou desde o século XVIII. Concordando ou não com o filósofo francês, há que se observar que a humanidade tem enfrentado, desde meados do século XX, uma crise de representação que atingiu todos os campos do conhecimento, sobretudo o das Ciências Humanas, nos termos de uma “virada linguística” que colocou sob suspeita o real e o referente, postulando a “[...] autonomia dos sistemas sógnicos em que a realidade fosse absorvida pela linguagem e confundida com a sua própria representação.” (SCHOLLHAMMER, 2003, p.77). Soma-se a esse quadro, ainda, a dispersão imagética dos *media* que, segundo Baudrillard (1991), colocaria em xeque a própria noção de real, ao diluir a concretude da “coisa” em função de seus simulacros sem origem e originalidade.

Além disso, a corrosão do sujeito cartesiano, autoconsciente, dono do olhar que organiza narrativamente as experiências que acumulou, reconhecido, por isso, sob uma identidade fixa, dá lugar ao surgimento do que Christopher Lasch (1990, p.23) denominou “mínimo eu”, uma espécie de estratégia de sobrevivência psíquica elaborada em resposta a um mundo no qual tem se tornado impossível fazer a distinção entre realidade e fantasia, dada a substituição de objetos duráveis por imagens oscilantes veiculadas pelos *media*, pela indústria cultural, pelo mercado:

A identidade tornou-se incerta e problemática, não porque as pessoas não ocupem mais posições sociais fixas – uma explicação baseada no senso comum que incorpora inadvertidamente a equação moderna entre identidade e papel social –, mas porque elas não mais habitam um mundo que exista independentemente delas.

O drama que parece assolar o sujeito contemporâneo é o de se saber centro gerador dos sentidos do que antes chamávamos realidade – cuja existência era alheia à sua vontade e compreensão – sabendo, simultânea e paradoxalmente, que já não tem meios afetivos, subjetivos e cognitivos para narrá-la.

Curiosamente, é ainda uma formulação sociológica de Lasch (1990, p.85) que dá pistas sobre a construção dos personagens nollianos, bem como sobre a relação problemática – porque paradoxal, como se expôs nos parágrafos anteriores – com a realidade, a experiência e sua própria subjetividade:

Uma das razões pelas quais as pessoas não mais se veem como sujeitos de uma narrativa é que elas não mais se veem como sujeitos, de modo algum, mas como vítimas das circunstâncias; e essa sensação de deixar-se guiar por forças externas incontrolláveis inspira um outro modo de armamento moral,

uma retirada do eu sitiado rumo à personalidade de um observador irônico, separado e confuso.

Os romances de Noll colocam em cena esse sujeito. A partir de uma estratégia narrativa que se tornou traço característico da ficção do autor – como acima já se mencionou –, a narrativa em primeira pessoa, seus personagens-narradores apreendem o mundo desde uma perspectiva dessubjetivante, em que a realidade, se é experimentada, não se transforma em experiência, já que não é elaborada subjetivamente. O que se experimenta, então, permanece no domínio do corpo e, mesmo as sensações que atingem esse corpo, via tato ou visão, não ultrapassam o limite físico.

Diante disso, há que se questionar sobre o domínio tenso das fronteiras entre a realidade, a experiência, a representação e a narrabilidade nesses romances nollianos. Se a realidade só existe enquanto experiência ou representação – e, em ambos os casos, parece exigir comprometimento subjetivo do sujeito que a apreende – e o narrar é o ato que, por excelência, faz a passagem do insignificante para o significativo, como compreender a ficção de João Gilberto Noll?

Piglia e Saer (apud AVELAR, 2003, p.213-214) identificam três tendências fundamentais no romance contemporâneo. Uma delas se constitui na realização de uma poética da negatividade, que instauraria na obra literária uma recusa a qualquer concepção instrumental e pragmática da linguagem, reafirmando o esteticismo e a autonomia postulados pela literatura moderna. Uma outra, perceptível em romances que cultivam uma espécie de apagamento entre a cultura erudita e a cultura de massas, “[...] aposta na possibilidade de que os procedimentos estilísticos da cultura de massas possam ser apropriados para objetivos não alcançáveis através dela.” Por fim, uma tendência romanesca que incorpora procedimentos não-ficcionais com a motivação de narrar os fatos reais em um momento em que a falsificação tornou-se regra – num primeiro momento por causa da censura imposta pelos regimes ditatoriais; num segundo momento pela proliferação de imagens difundidas pelos *media*.

O romance de Noll dialoga de maneira muito particular com essas tendências, sem se afastar de nenhuma delas; sem aderir completamente a nenhuma delas. A obra nolliana não aposta no hermetismo da linguagem alcançada por meio da experimentação formal ou linguística e a concisão tem sido sua característica marcante desde as obras que se seguiram a *A fúria do corpo*. Além disso, o que narram esses romances está no nível do esmagadoramente banal e daí não são resgatados por nenhuma espécie de procedimento que, via escritura, lhes conceda significado especial: na ficção de Noll não há epifania nem alumbramento⁶.

⁵ Trazemos ambos os conceitos de acordo com a significação que assumem nas obras de Clarice Lispector e Manuel Bandeira, respectivamente.

Por outro lado, a simplicidade da linguagem e do conteúdo narrado faz reduplicar uma particularidade que do nível da produção do texto transfere-se para a sua leitura. A dificuldade em se conferir significado às experiências vividas – mal que assola o sujeito contemporâneo, como já se mencionou – desdobra-se na dificuldade encontrada pelos narradores “[...] que conta[m] a história impedido[s] de apoiar-se numa vida interior que pudesse fornecer-lhe[s] um quadro referencial capaz de unificar o conjunto.” (OTSUKA, 2001, p.219). Tal quadro, como não poderia deixar de ser, atinge o leitor, seja ele ávido pelos “significados inequívocos” oferecidos pela cultura de massas, seja ele amante dos desafios impostos pela decifração dos significados da arte de proposta. O leitor do romance nolliano é instado a entrar em um mundo ficcional em que a narração espelha a incoerência e a incompletude dos atos e eventos cotidianos sem, contudo, reservar a eles nenhuma significação oculta que eclodiria por meio da linguagem.

Não é, outrossim, na sedução das imagens prontas veiculadas/criadas pelos meios massivos de comunicação que residem os significados das ações dos personagens e dos eventos narrados pela ficção nolliana. Sem prescindir da referência ao universo da cultura de massas – é recorrente em sua obra a citação a músicas, a cenas de filmes norte-americanos, a programas de TV –, os romances de Noll não buscam nos estereótipos construídos por esse universo cultural o preenchimento do vácuo de significação que assola seus personagens e os seus percursos de vida. Também seria incorreto afirmar que, ao trazer para a obra essas referências se estabeleceria um vínculo mais estreito entre texto e leitor, que acessaria, sem esforço, o rol de significados prontos e condicionados pela indústria cultural. Antes, tais referências reforçam a sensação de que os eventos experimentados pelos personagens estão em um mesmo patamar de significação e são apreendidos desde uma mesma perspectiva exterior, a partir do olhar.

O fetiche do real, incorporado pela ficção via testemunho e memória também não está presente no romance de João Gilberto Noll. Por outro lado, seria equívoco afirmar que a realidade é estranha a sua ficção. O que ocorre, mais uma vez correndo o risco da generalização, é que o que há de banal e insignificante na vida desses personagens em constante deambulação e irremediavelmente desqualificados frente à sociedade capitalista – ao que são costuradas referências geográficas, culturais, históricas – sofre tratamento narrativo peculiar. Quando a insignificância de eventos e personagens é alçada à categoria de temática ficcional, a realidade do sujeito contemporâneo, “mínimo eu”, “pós-eu” parece ser observada em lente de aumento, deformada, convertendo-se o familiar – o dia-a-dia de cada um de nós – em algo incomodamente estranho.

Rastros (e restos) do verão

É desse quadro de produção ficcional que surge *Rastros do verão*, romance publicado em 1986 e que, segundo o autor, faz parte de uma trilogia composta, ainda, por *Bandoleiros*, de 1985, e por *Hotel Atlântico*, também de 1986.

Partindo do esboço dos traços comuns aos romances nollianos, a que se procedeu no item anterior, interessa-nos, nesta reflexão, discutir e analisar os procedimentos narrativos que fazem com que *Rastros do verão* possa ser considerada obra de destaque no contexto da literatura brasileira produzida na década de 80, sobretudo pelo fato de que sua elaboração do dado contingencial se organiza a partir de uma “[...] voz disposta a enunciar um sentimento de insuficiência diante do real, a certeza de que a potencialidade humana está travada e de que seus desdobramentos possíveis não foram esgotados.” (TREECE, 1997, p.7).

Não se trata de negar em absoluto a realidade que oprime, afastando-se dela por meio da pretensão de autonomia estético-linguística ou da reverberação das imagens que, em busca de retratar o real, o oculta numa espécie de sala de espelhos. Trata-se, outrossim, de superexpor a natureza da realidade e da experiência na contemporaneidade a partir do tratamento peculiar dado aos temas das narrativas e, assim, desvelar, desde um posicionamento crítico, as travas sócio-históricas que impedem a autonomia do sujeito.

Os eventos narrados se dão em dois dias – terça-feira de carnaval e quarta-feira de cinzas – e se iniciam no instante em que o personagem-narrador, ainda no ônibus, prestes a desembarcar em Porto Alegre, desperta de um sonho. A partir daí, sem nenhuma espécie de bagagem, o personagem deambula pelas ruas de Porto Alegre, acompanhado por um garoto com quem estabelece contato por acaso e com o qual compartilhará suas próximas horas na cidade. Sabe-se pouco do personagem-narrador: que beira os quarenta anos, que tem algum dinheiro, não muito, que recebeu uma carta de certo Sr. Tedesco, informando-lhe que seu pai está internado em um hospital da cidade. Tal informação, que poderia fazer girar o motor ficcional só é revelada na altura dos dois terços do romance e não conhece nenhum desfecho: o pai não é encontrado e isso não parece fazer muita diferença nem para o personagem, nem para o desenrolar do enredo depois disso.

Entre a terça e a quarta-feira, o personagem-narrador fica sabendo que o garoto que acabara de conhecer está de partida para o Rio de Janeiro, conhece a mulher com quem ele mora, mantém relação sexual com ambos, conhece a filha de um amigo do garoto, vai ao hospital e volta para a casa da mulher, momento em que a narrativa se conclui de modo absolutamente anticlimático.

Os dois primeiros parágrafos do romance chamam a atenção e os significados, aqui apenas entrevistados, serão reduplicados em vários outros momentos da narrativa:

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

Foi quando abri os olhos, [...] (NOLL, 1986, p.7).

A narração do que parece ser um sonho no início do romance e, sobretudo, a contiguidade que se estabelece entre ele e a realidade da vigília – observe-se que o personagem acorda no mesmo instante em que o homem do sonho acorda – é significativa e merece ser retida por vários motivos.

Num primeiro momento, pelo estabelecimento não só de uma continuidade entre o sonho e a vigília, mas por uma espécie de equivalência entre as duas realidades. Isso se mostrará de forma mais clara no desenvolvimento da narrativa, quando mesmo os acontecimentos mais banais parecem assumir uma dimensão onírica pela maneira como são narrados. Essa peculiaridade da narração pode ser compreendida ao se observar que o protagonista narra o que acontece com ele a partir de uma perspectiva exterior. O sonho que abre o romance é narrado dessa maneira. O protagonista está sonhando, mas narra como se o sonho se apresentasse à sua revelia, se oferecesse ao seu olhar e em muitas outras circunstâncias isso torna a acontecer numa espécie de reduplicação do personagem-narrador, que vive e se assiste vivendo, o que fez com que Flora Süssekind (1998, p.55) identificasse, nos personagens dos romances nollianos, uma “auto-exposição” semelhante àquela que caracteriza a encenação da personagem teatral.

Os sinais mais explícitos disso se dão em momentos em que o personagem-narrador realiza determinado gesto físico e narra tal gesto como se o membro que o realizou não lhe pertencesse:

Olhei para os meus pés andando e de súbito já estava na calçada.

[...] mas antes de terminar a frase notei que a minha mão estava aberta e que a cigana a tomava em suas mãos. (NOLL, 1986, p.9).

E me dei conta de que agora eu falava como um verdadeiro canastrão, as pupilas viradas mais do que a cabeça para a câmera – no caso o garoto. (NOLL, 1986, p.23).

Soltei o meu pau e o vi todo em riste, como se quisesse sair de mim e alcançar algum alvo distante.

Olhei-o como se não fosse meu. Um corpo cheio de fúria [...] (NOLL, 1986, p.39).

A sensação é a de que o personagem não tem domínio sequer sobre suas ações mais corriqueiras: o estender a mão, o caminhar, o excitar-se sexualmente. O predomínio de um olhar voltado para o exterior – dos objetos, das pessoas, de

si próprio – faz com que o narrador-personagem perceba seu próprio corpo e a si mesmo como estranhos.

Um pouco mais de descrição estrutural da narrativa pode esclarecer tal sensação que, de resto, é construída por meio de procedimentos específicos.

A narrativa em primeira pessoa paradigmaticamente se constrói a partir da imersão subjetiva no protagonista que viveu a história e no narrador que a conta. Do embate entre essas duas instâncias que se unem sem deixarem de se tensionar mutuamente resultam os inúmeros proveitos semânticos do narrador em primeira pessoa e que, no caso da literatura brasileira rendeu textos tão magistras quanto diferentes entre si como *D. Casmurro*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *São Bernardo*, *Grande Sertão: Veredas*, *Dois irmãos...* Em todos eles, com maior ou menor frequência e intensidade – e, obviamente, a partir de motivações as mais variadas –, os narradores, independentemente da distância temporal que se estabelece entre o vivido e o narrado, rendem-se à avaliação dos seus atos, numa tentativa de compreensão do passado que se faz no presente da narração.

Em tais momentos, em que a objetividade do vivido é sulcada pela subjetividade da tentativa de compreensão realizada *a posteriori*, o discurso do narrador-personagem se converte frequentemente em monólogo interior – às vezes em fluxo de consciência – em que o tempo vivido e o tempo narrado de confrontam, se debatem, se contaminam mutuamente.

Curioso notar que, em *Rastros do verão*, é ausente a conotação avaliadora da narrativa em primeira pessoa e isso se pode notar a partir de uma estrutura narrativa peculiar. O primeiro dado a observar é que não se estabelece, entre o vivido e o narrado praticamente nenhum distanciamento temporal. A narração ulterior – muito típica do relato em primeira pessoa – se esgarça e em várias passagens do romance o presente verbal é utilizado e tal uso resulta numa sensação de simultaneidade – ou provisoriedade, como acima já se apontou – incompatível com a motivação avaliadora da narrativa em primeira pessoa.

Nesse caso, o discurso do narrador-personagem caracteriza-se por uma objetividade muito incomum para uma narrativa em primeira pessoa e a ausência de distanciamento temporal entre o vivido e a sua narração alija o personagem da tentativa de compreender a si e aos fatos que vive/está vivendo. No caso do romance em questão, nos poucos momentos em que a subjetividade imerge da narrativa, o que o personagem faz é refletir justamente sobre a sua impossibilidade de compreender/narrar o que lhe sucede. Veja-se a epígrafe que escolhemos para abrir este artigo e a seguinte passagem:

Era antigo isso em mim: ter a noção de que eu precisava fazer alguma coisa sem saber exatamente o quê. O meu costume era ficar no meio do caminho, entretido com algum detalhe que acabava mudando o meu rumo. Hoje já perdi

as esperanças de recuperar a memória do que eu tinha que fazer lá no princípio. (NOLL, 1986, p.48).

Nesse e em outros momentos do romance o personagem-narrador reflete sobre o quanto é impossível, para ele, encontrar o nexos capaz de unir o seu passado, o seu presente e os seus projetos de futuro. Se o seu hoje se caracteriza pela impossibilidade de compreensão do já vivido, é impossível, também, a formulação de projetos para o futuro.

Silviano Santiago (2002, p.46), em texto em que retoma as reflexões de Walter Benjamin sobre o narrador clássico, propõe que o que caracterizaria o que ele denomina como “narrador pós-moderno” é, mais do que uma nova categoria estrutural – narrador em primeira ou terceira pessoa –, uma nova concepção de autenticidade narrativa que se desdobraria em um tipo de narrador que valoriza mais o *olhar* do que a experiência vivida. Assim, o movimento de “rechaço e distanciamento” entre aquele que narra e a matéria narrada, que faz com que Benjamin teça as diferenças entre o narrador clássico e o do romance e da reportagem, é o que caracteriza o narrador pós-moderno para o crítico:

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 [...]. O narrador pós-moderno sabe que o “real” e o “autêntico” são construções de linguagem.

Dando continuidade a sua argumentação, Silviano Santiago (2002, p.51 e p.58) defende uma aproximação entre narrador e leitor: ambos se deleitariam, pelo olhar, com a experiência que lhes é alheia. Do contraste entre a “*pobreza da experiência de ambos*” e o que se narra a partir da experiência de outrem surgiria o interesse, a sedução do relato ficcional na contemporaneidade. O olhar do narrador pós-moderno, por meio de um tropismo, persegue a vida: “o olhar que olha prazeroso, olha prazeroso um outro corpo prazeroso em ação.”

Se o *olhar*, a partir de uma perspectiva exterior, o movimento de “rechaço e distanciamento” lançado à experiência, a ausência do saber acumulado graças à consciência da passagem do tempo e à rememoração dos fatos pregressos poderiam aproximar o narrador de *Rastros do verão* do narrador pós-moderno identificado pelo crítico, o desconforto gerado pela insuficiência dos relatos em João Gilberto Noll está, nos parece, muito distante da alegria dionisíaca que caracteriza tal narrador, contentado com as imagens da experiência que lhe é renegada.

Em Noll, se a realidade é inacessível porque o narrador-personagem não consegue conferir a ela significados que a transformem em experiência, tampouco ela é substituível – por imagens da experiência vivida por outrem, por imagens

veiculadas pelos *media* – e narrativa e linguagem relatam exatamente essa impossibilidade, ao recusarem-se, a si, o *status* de substitutas do real inacessível. O narrador do romance nolliano, diferentemente do narrador pós-moderno, não constrói, por imagens, por palavras a realidade que se lhe mostra incoerente e, por isso, inacessível; opta por narrar tal inacessibilidade, pinçando nos atos anódinos de personagens anódinos a realidade possível na contemporaneidade.

Ao negar ao leitor a construção do significativo por meio da palavra ficcional, o narrador de *Rastros do verão* obriga-o a confrontar-se com a sua própria realidade, também anódina, com a sua própria constituição enquanto “mínimo eu”, com a sua própria incapacidade de organizar a sua existência a partir da memória do que viveu e das perspectivas para o futuro. Nesse sentido, não é inviável afirmar que o romance de Noll tece uma crítica, *in absentia*, ao que é contingente e, por isso mesmo, esmagador na vida do sujeito contemporâneo.

O que resta do verão?

A análise de apenas uma obra de João Gilberto Noll não poderia apresentar reflexões conclusivas, mas apenas fazer antever possíveis caminhos de análise.

A ficção romanesca do autor publicada na década de 80 – da qual se elegeu *Rastros do verão* para a argumentação que se esboçou – insere-se de maneira muito particular no quadro da literatura da referida década. Sem partir dos temas e opções formais caros à grande parte do romance publicado durante esse momento, Noll não prescinde da reflexão crítica sobre o estar-no-mundo do sujeito contemporâneo.

Assim, diante da dor dos que foram violentados pela repressão do regime ditatorial; diante das promessas não-cumpridas de modernização e riqueza para a nação; diante da desigualdade social cada vez mais exposta nas ruas das grandes cidades; diante da exigência implacável da sociedade por indivíduos bem conformados aos esquemas de produção capitalista, os romances de Noll passaram a tematizar a impossibilidade de narrar a memória e de formular as expectativas, a colocar em cena personagens que evitam a problematização subjetiva e, mesmo, racional do mundo e de si mesmos, seres vagamundeantes que em sua anodinia fazem reverberar o *nonsense* que espreita a vida de cada um de nós.

A *pièce de résistance* da ficção nolliana é o silêncio. Se ele não é total – se fosse, não seria resistência, mas conformismo ou consentimento –, é construído por uma retórica concisa que se exime de organizar conclusiva e coerentemente os significados da nova realidade que se apresenta pós-regime ditatorial; trabalha, outrossim, com cacós, oferecendo ao leitor exatamente isso, significados provisórios, enredos inconclusos, personagens minuciosamente mal delineadas, os quais parecem congregam os traços da própria nação naquele momento histórico: rastros do que foi um projeto; restos do que ainda sobrou do sonho.

ROCHA, R. C. Traces and rests: the possible reality in J. G. Noll. **Itinerários**, Araraquara, n.32, p.45-59, Jan./June 2011.

■ **ABSTRACT:** *João Gilberto Noll's literary project can be understood by the sign of dissolution. His novels, characterized by concision and episodic plots that are sustained by a line of causality, keep in check the narrative instances that establish the link between real and fiction: the historical or familiar perception of time and the delimitation of space – objective or subjective space. Noll's characters are non-situated beings, which are also emptiness of experience. What they live do not convert into knowledge and conscience of being in the world in spite their introduction into a frenetic succession of happenings. This work proposes an analysis of the novel Rastros do verão, published in 1986, observing the way by which its fictional traces can be considered as a new model of representation of real in fiction, and also asking if these traces put together an individual stile and a post-modern perception of reality.*

■ **KEYWORDS:** *Brazilian contemporary literature. Contemporary fiction. Reality. Realism.*

Referências

AUGÉ, M. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papipus, 1994.

AVELAR, I. Bildungsroman em suspenso: quem ainda aprende com os relatos de viagem? In: _____. **Alegorias da derrota**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003. p.213-234.

BAUDRILLARD, J. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BOSI, A. Os estudos literários na Era dos Extremos. In: _____. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p.248-256.

GALVÃO, W. N. **As musas sob assédio**: literatura e indústria cultural no Brasil. São Paulo: SENAC, 2005.

_____. As falas, os silêncios: literatura e imediações: 1964-1988. In: SOSNOWSKI, S.; SCHWARTZ, J. (Org.). **Brasil: o trânsito da memória**. São Paulo: EDUSP, 1994. p.185-196.

GASPARI, E. **A ditadura encurralada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

JAMESON, F. Pós-modernidade e sociedade de consumo. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n.12, p.16-26, jun.1985.

LASCH, C. **O mínimo eu**: sobrevivência psíquica em tempos difíceis. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

LYOTARD, J. F. **O pós-moderno**. 3.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1988.

MARCHEZAN, L. G. O hipotexto de Noll. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Rio de Janeiro, n.9, p.229-242, 2006.

MORICONI, I. A literatura ainda vale? Literatura e prosa ficcional brasileira: estados da arte – notas de trabalho. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 8., 2002. **Anais...** Belo Horizonte: ABRALIC: UFMG, 2002. Não paginado.

NOLL, J. G. **Acenos e afagos**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. **Mínimos, múltiplos, comuns**. São Paulo: Francis, 2003.

_____. **Hotel Atlântico**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

_____. **Rastros do verão**. Porto Alegre: L&PM, 1986

_____. **Bandoleiros**. Rio de Janeiro: Record, 1985.

_____. **A fúria do corpo**. Rio de Janeiro: Record, 1981.

OTSUKA, E. T. **Marcas da catástrofe**: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque. São Paulo: Nankin, 2001.

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

SCHOLLHAMMER, K. H. À procura de um novo realismo. Teses sobre a realidade em texto e imagem hoje. In: SCHOLLHAMMER, K. H.; OLINTO, H. K. (Org.). **Literatura e cultura**. Rio de Janeiro: Ed. da PUC-RJ; São Paulo: Loyola, 2003. p.76-90.

SÜSSEKIND, F. Teatro e relato. Nota sobre Noll. In: _____. **A voz e a série**. Rio de Janeiro: 7Letras; Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998. p.55-58.

_____. Ficção 80: dobradiças e vitrines. In: _____. **Papéis colados**. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2003. p.257-272.

TREECE, D. Prefácio. In: NOLL, J. G. **Romances e contos reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p.7-16.

Artigo recebido em 09/09/2010

Aceito para publicação em 23/02/2011



