



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
CURSO DE MESTRADO EM LETRAS / ESTUDOS LITERÁRIOS
LITERATURA, CULTURA E HISTÓRIA

MARCELO PEREIRA BRASIL

**SILENCIOSAS NARRATIVAS EM IMAGEM-TEMPO:
JOÃO GILBERTO NOLL,
ESVAZIAMENTO DISCURSIVO E CINEMA MODERNO**

Belém/PA
2012



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
CURSO DE Mestrado em Letras / Estudos Literários
LITERATURA, CULTURA E HISTÓRIA

MARCELO PEREIRA BRASIL

**SILENCIOSAS NARRATIVAS EM IMAGEM-TEMPO:
JOÃO GILBERTO NOLL,
ESVAZIAMENTO DISCURSIVO E CINEMA MODERNO**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado Acadêmico em Letras do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Luis Heleno Montoril Del Castillo

Belém/PA
2012

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP) –
Biblioteca do ILC/ UFPA-Belém-PA**

Brasil, Marcelo Pereira, 1984-

Silenciosas narrativas em imagem-tempo: João Gilberto Noll, esvaziamento discursivo e cinema moderno / Marcelo Pereira Brasil; orientador, Luis Heleno Montoril del Castillo. --- 2012.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Letras, Belém, 2012.

1. Literatura Brasileira – História e Crítica. 2. Narrativa (Retórica). 3. Cinema e literatura. I. Título.

CDD-22. ed.869.909

FOLHA DE AVALIAÇÃO

MARCELO PEREIRA BRASIL

SILENCIOSAS NARRATIVAS EM IMAGEM-TEMPO:
João Gilberto Noll, Esvaziamento Discursivo e Cinema Moderno

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado Acadêmico em Letras do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Luis Heleno Montoril Del Castilo

Aprovado em: ____ / ____ / ____

Conceito: _____-

Banca Examinadora

Professor(a): _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Professor(a): _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Professor(a): _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Para Geralda de Brito, minha mãe, com amor

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela existência mística;

À minha mãe, a meu irmão e demais familiares, que, de um modo ou de outro, contribuíram para eu ter uma boa concentração da vida voltada aos estudos, mostrando-me o caminho, cobrando-me respostas, e incentivando-me a preservar alguma esperança, mesmo quando as coisas se mostraram muito difíceis;

Ao meu orientador, prof. Dr. Heleno Montoril Del Castilo, pela inteligência, maestria e liberdade com que sabe reger um processo produtivo, por suas aulas, verdadeiramente abertas ao exercício da discussão, e por ter me aceito e embarcado comigo nesta empreitada, sou um fã;

Aos amigos e colegas Darlene Cardoso, Luciano Fussieger, Amanda Raña, Paulo Dilon, Diana Cortés, Lucas Albin, Rosângela Albin, Liane Dahás, Giovanni Torres, Mauro Silva Jr, Viviane Veloso, Danielle Santos de Miranda, Larissa Gitirana, Antônio Máximo, Izabela Leal, Ricardo Pinto de Souza, Mariano Klautau Filho, Monaldo Begot, Rita de Cássia Lameira, Wanessa Paiva, Thiago Souza, Michelle Araújo, Maria Moura, Patrícia Joubert, Giselda Fagundes, José dos Anjos, Joaquina Barata Teixeira, Sena Navegantes, Mara Tavares, Arthur Nogueira, Mário Victor Pereira, Flávia Penna, Rodrigo Ladeira e Raphael Mergulhão, Flávia Silveira Lemos, Diana Nobre e Fernanda Bengio, pela estrada, pela paciência, pela torcida, pelos diálogos, pela escuta, pelo apoio e pelo amor – perto ou longe, vocês fazem de mim o que eu estou sendo precisamente agora, participando aqui e ali, alternando intensidades, de momentos decisivos, às vezes sem saberem, num movimento livre de interesses externos à dinâmica imediata e invisível de nossas vidas, trago vocês comigo com enorme carinho;

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, que apoiou diretamente esta pesquisa, por meio de concessão de bolsa nos últimos dez

meses da pesquisa;

Ao Programa de Mestrado em Letras, onde pude discutir e trilhar caminhos para desenvolver este trabalho;

À Universidade Federal do Pará, que continua sendo um *campus* de possibilidades.

A câmara de filmar foi inventada para penetrar mais profundamente no mundo visível, para explorar e registrar os seus fenômenos.

(Dziga Vertov)

Escreve-se sempre para dar a vida, para liberar a vida aí onde ela está aprisionada, para traçar linhas de fuga.

(Gilles Deleuze)

Tudo é cinema. Tudo é ciência e literatura. E se misturássemos um pouco as coisas, tudo estaria melhor.

(Jean-Luc Godard)

Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
tem mil faces secretas sobre a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta,
pobre ou terrível, que lhe deres:
Trouxeste a chave?

(Carlos Drummond de Andrade)

LISTA DE IMAGENS

GODARD, Jean-Luc. <i>Cena de Viver a Vida</i> em que a câmera se aproxima de Nana (Sequência I) e recua (Sequência II)-----	44
CAGE, John. Partitura de 4'33'', 1952-----	48
JUDD, Donald. <i>Sem nome</i> , 1973-----	55
KOSUTH, Joseph. <i>Box, Cube, Empty, Clear, Glass</i> , 1965-----	54
HANS, Namuth. Jackson Pollock pintando em seu estúdio I, 1950-----	75
HANS, Namuth. Jackson Pollock pintando em seu estúdio II, 1950-----	75
POLLOCK, Jackson. <i>White Light</i> , 1964-----	76
ANTONIONI, Michelangelo. <i>Cena de Professione: Reporter</i> em que David é questionado quanto ao motivo de sua fuga-----	84

SUMÁRIO

RESUMO	X
ABSTRACT	XI
INTRODUÇÃO	13
1. A IMAGEM-TEMPO NO ROMPIMENTO COM A NARRATIVA CLÁSSICA	22
2. O SILÊNCIO COMO TENDÊNCIA NA ARTE MODERNA	36
3. SILENCIOSAS NARRATIVAS EM IMAGEM-TEMPO	58
3.1. Hotel Atlântico	62
3.2. O Quietos Animal da Esquina	77
CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
REFERÊNCIAS	101
ANEXOS	106
Anexo A – João Gilbert Noll, a linguagem como experiência (Entrevista Concedida à Saraiva Conteúdo).....	107
Anexo B – João Gilberto Noll – Depoimentos O Averso do Conhecimento.....	114

RESUMO

Este trabalho consiste num exercício de leitura da narrativa literária do escritor brasileiro João Gilberto Noll, promovendo uma aproximação de sua obra ao conceito de imagem-tempo, do filósofo Gilles Deleuze, no tocante a aspectos narrativos e à tendência ao esvaziamento discursivo, ao silêncio, enquanto elemento significativo na produção artística e tendência na arte moderna. O conceito imagem-tempo foi engendrado pelo filósofo francês para pensar o cinema moderno, que se perfaz num regime de imagens que rompe com a narratividade clássica, com a percepção baseada no esquema sensorio-motor. Neste trabalho, no entanto, o conceito é pensado em relação à obra literária de João Gilberto Noll, que guarda forte relação com o cinema moderno e se nos apresenta em fragmentada tessitura imagética, tendendo ao esvaziamento discursivo. Assim, tendo como ponto de reflexão a obra de Noll, buscamos discutir como a imagem-tempo e o silêncio compõem a obra do escritor. Após apresentação e discussão do conceito de imagem-tempo e de silêncio, procedemos a uma leitura de pontos significativos da obra ficcional de Noll, ensaiando uma relação entre cinema, literatura e outras artes no que concerne basicamente à produção de imagens numa determinada forma narrativa, bem como às implicações dessas formas para o pensamento. Por uma questão de economia estratégica, para a formação de um recorte de expressão significativa da produção do escritor, suas obras diretamente consideradas neste trabalho são *Hotel Atlântico* (1989) e *O quieto animal da esquina* (1991). Pretende-se com essa relação (1) propor alguns caminhos interpretativos para a obra de Noll e (2) investigar como a produção narrativa moderna, sobretudo a que se aproxima do conceito de imagem-tempo, constituída de forte apelo visual, que se perfaz na produção de imagens ambíguas, de narrativas descontínuas, de protagonistas errantes, tende a esse esvaziamento discursivo, ao silêncio.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; João Gilberto Noll; Cinema Moderno; Imagem-Tempo; Silêncio.

ABSTRACT

This work means an exercise of reading of the Brazilian writing João Gilberto Noll literary narrative, promoting an approach of his books to the image-time concept Gilles Deleuze, in the relationship of the narrative aspects and the discursive emptying, silence, as important elements in the artistic production and tendency of modern arts. The image-time concept of the French philosopher was building for thinking the modern cinema, those create this-self in a image system that break the classic narrative, with the perception based in a sensitive- motor scheme. In this work, in despite it, the concept is thinking in relationship of the literary works of João Gilberto Noll, that approach with the modern cinema and show us fragmented imaging tissue, tending to discursive emptying. This work is an exercise of reading of the Brazilian writing João Gilberto Noll literary narrative, promoting an approach of his works to the time-image concept Gilles Deleuze, in the relationship of the narrative aspects and the discursive emptying, silence, as an important elements in the artistic production and tendency of modern art. The time-image concept of the French philosopher was building for thinking the modern cinema, those create this-self in a image system that break the classic narrative, break the perception based in a sensitive- motor scheme. In this work, in despite it, the concept is thinking in relationship of the literary works of João Gilberto Noll, that approach with the modern cinema and show us fragmented imaging tissue, tending to discursive emptying. So, taking as a point of reflection Noll's work, we discuss how the time-image and silence compose the work of the writer. After presentation and discussion of the concept of time-image and silence, we proceeded to a reading of significant points in the fictional works of Noll, rehearsing a relationship between cinema, literature and other arts in terms primarily for the production of images in a particular narrative form and also the implications of these forms of thought. For reasons of economic strategy for the formation of a crop of significant production of the writer, his works directly considered in this work are *Hotel Atlântico* (1989) and *O Quietos Animal da Esquina* (1991). Thus, the intent

is (1) propose some ways for interpreting the work of Noll and (2) investigate how the modern narrative production, especially the narrative next to the concept of time-image, composed of strong visual appeal, which makes the production of ambiguous images, discontinuous narratives, characters wandering, tends to drain this discursive, tends to the silence.

KEYWORDS: Literature; João Gilberto Noll; Modern Cinema; Time-Image; Silence.

INTRODUÇÃO

A produção narrativa literária contemporânea nos proporciona inegável possibilidade de relação com o cinema moderno, pela crescente tendência, na linha histórica, ao esvaziamento discursivo, à forte exploração da visualidade, projetada em um perambular sem rumo de protagonistas que sofrem o drama de não saberem como (re)agir a certas situações, que compõem enredos descontínuos, repletos de imagens ambíguas, que rompem com uma lógica totalizante, presente em narrativas tidas por clássicas na formulação do conceito de imagem-tempo que o filósofo Gilles Deleuze engendra para pensar um fluxo de produção de um tipo de imagens constituintes do cinema que é moderno histórica e filosoficamente.

Com a crise da lógica que sustenta a produção narrativa na concatenação de enredos baseados na lógica da relação causa-efeito, dissemina-se no século XX uma infinidade de poéticas que lidam com uma produção de linguagem levada a seus extremos, denunciando antes de simplesmente um “caos”, o modo de ver do homem moderno e a crise na crença da linguagem, uma linguagem que já não pode mais, aos moldes clássicos, dar conta da experiência do tempo do homem às voltas com a multiplicidade e a velocidade de experiências da vida urbana. O homem experimenta sucessivas tentativas de conhecimento da realidade na extrapolação das vias do discurso racional. Essa tentativa se justifica no questionamento da concepção objetivista e racionalizante da realidade, como bem nos apresenta o questionamento de Ernesto Sábato:

A arte de cada época traduz uma visão de mundo, a visão de mundo que têm os homens dessa época e, em particular, o conceito que essa época tem do que é *realidade*. A civilização burguesa tem também seu conceito: é o de uma realidade *externa e racional*. Isso significa uma desumanização, porque a realidade genuína inclui o homem – e desde quando o ser

humano está desprovido de interioridade e como é possível supor que o homem seja apenas racional? ¹

Mediante essas questões de linguagem tratadas pela e em torno da arte, urge a necessidade de questionar a linguagem baseada apenas em princípios racionalistas e a linguagem pragmática como a única forma de comunicação e de entendimento do mundo. Assim, a forma de narrar a realidade também é posta em cheque, juntamente com o modelo de romance novecentista, que passa por drásticas “deformações”. Entender esse movimento é crucial para pensarmos como se constrói o romance contemporâneo, pois a construção que primava pela obra psicologicamente coerente, de organização a serviço de uma lógica verossímil, de progressão temporal baseada na sucessão de ações, de uma temporalidade costurada por relações de causa e efeito, entra em crise, como nos aponta o professor Karl Erik Schollhammer:

É preciso questionar o privilégio do realismo histórico como “janela” do mundo, a fim de entender de que maneira a literatura contemporânea procura criar efeitos de realidade, sem precisar recorrer à descrição verossímil ou à narrativa causal e coerente. ²

Conforme Schollhammer, o homem moderno experimenta o choque possibilitado pelas drásticas transformações da sociedade, interiorizando uma cultura traumática que dificulta o discernimento entre “o exterior e o interior, a percepção e a fantasia, o físico e o psíquico e, até mesmo, a causa e o efeito” ³.

¹ SÁBATO, Ernesto. *Homens e Engrenagens*: reflexões sobre o dinheiro, a razão e a derrocada de nosso tempo. Campinas – SP: Papirus, 1993, p. 104.

² SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, p. 79.

³ Este pensamento advém da acurada leitura que Karl Erik Schollhammer faz de Selzer, Hal Foster e Slavoj Žižek em seu livro *Ficção Brasileira Moderna*. A referência acima diz respeito mais especificamente à página 115 do livro de Schollhammer.

Diante dessas mudanças por que passam o homem e sua visão de mundo e, no mesmo passo, a narrativa moderna, o presente estudo se apresenta com o intuito de exercitar a leitura de narrativas modernas na tentativa de contribuir para a compreensão de nosso tempo.

Propomos aqui uma aproximação entre Literatura e Cinema no que diz respeito à organização formal narrativa baseada na produção de imagens, visando a desenvolver reflexão sobre a obra ficcional de João Gilberto Noll (nascido em 1946), escritor da moderna literatura brasileira, de narrativa de rica plasticidade, de expressão declaradamente influenciada pelo Cinema, em relação a imagens produzidas em algumas obras de cineastas como Michelangelo Antonioni, Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard e Rogério Sganzerla, do cinema moderno, bem como de outros artistas de outras modalidades artísticas. A obra de Noll se insere numa tendência contemporânea a explorar a visualidade, os espaços-qualquer, a cidade como texto, as situações que Deleuze chama de ópticas e sonoras puras. Por uma questão de economia estratégica para a formação de um recorte de expressão significativa da produção do escritor, suas obras diretamente consideradas neste trabalho são *Hotel Atlântico*, de 1989, e *O quieto animal da esquina*, de 1991.

O ponto de encontro entre essas produções de modalidades artísticas diferentes (Literatura e Cinema) é o que emerge do cruzamento do conceito de Imagem-Tempo – regime de imagens promovido pela perda da lógica da percepção sensório-motora, que é pautada na relação causa-efeito, no corpo da narrativa – com a concepção de silêncio, tendência moderna ao esvaziamento discursivo, elemento concebido como significativo na produção de sentido da obra de arte.

Pretende-se com essa relação investigar como a produção narrativa moderna, sobretudo a que se aproxima do conceito de imagem-tempo, constituída de forte apelo visual, que se perfaz na produção de imagens ambíguas, de narrativas descontínuas, de protagonistas errantes, tende a esse esvaziamento discursivo, ao silêncio. O que

propomos aqui não é necessariamente uma análise da obra de Noll, nem uma comparação entre Literatura e Cinema, mas, antes, exercitar formas de leitura pensando a obra de Noll numa convergência com tendências da arte moderna, como com o cinema moderno. O intento é ler a Literatura relacionando livremente a toda uma poética da imagem, relacionar a outras artes para enriquecer a leitura, e não comparar Literatura a outros sistemas em si.

Diferentemente do que propõem muitos trabalhos que abordam essas duas modalidades artísticas, não nos interessa, em primeiro plano, diferenciar a linguagem própria de cada modalidade, tampouco de estabelecer deliberadas comparações entre obras de diferentes constituições de linguagens, ou entre uma obra e a(s) adaptação(ões) dela decorrente(s), mas antes refletir uma relação entre essas duas artes quanto à proximidade no que concerne basicamente à forma narrativa e suas implicações para o pensamento. Ou seja: diferentemente do que se tem proposto com frequência no campo dos estudos de linguagem ao se relacionar Literatura e Cinema ou outras artes, em que se tem analisado adaptações e produzido comparações muitas vezes estereis entre diferentes sistemas sígnicos ou códigos de linguagem, o presente trabalho prefere antes diluir as fronteiras no campo artístico do que demarcar espaços estanques, para poder aproximar um olhar menos viciado. Pretendemos desenvolver reflexão sobre a relação entre essas modalidades de arte moderna aproximando-as a partir do conceito de imagem-tempo e de silêncio, procedendo a uma abordagem de leitura da produção literária do escritor brasileiro João Gilberto Noll num enriquecimento proporcionado pela relação com obras do cinema moderno (“deleuziano”) e de outras artes, no tocante a aspectos narrativos, à tendência ao esvaziamento discursivo, e a suas implicações para o pensamento no confronto com as obras trabalhadas. Sob essa perspectiva, relacionar Cinema e Literatura não é simplesmente proceder a análises comparativas das diferentes linguagens próprias de cada uma dessas modalidades artísticas, trata-se aqui de pensar uma convergência entre esses modos de expressão, pensar uma intercessão entre os modos de narrar modernos, refletir sobre formas de pensamento. Estamos na zona-

limite do rompimento com a narrativa clássica, na crise da imagem-ação, suas implicações na narrativa, na tendência a um esvaziamento discursivo, prenhe de significações, e as implicações dos novos modos de narrar para o pensamento no momento da percepção.

À guisa do que propôs Deleuze para o Cinema, faz-se aqui um estudo paralelo da narrativa literária com a cinematográfica como formas de pensamento, instrumentos de reflexão, como acontecimento e não como mera representação da realidade. Este percurso teórico é o ponto de partida para a nossa leitura da literatura de Noll.

Essa aproximação de um conceito criado para pensar uma determinada modalidade artística com uma obra de outra modalidade não surge como uma tarefa estilística, não se trata de pensar a imagem-tempo como conceito migrado simplesmente do estudo do cinema para o da literatura, trata-se de pensar uma convergência entre essas duas modalidades de expressão, para refletir sobre tendências estéticas modernas, sobre formas de pensamento

Para Deleuze, a organização estética da obra de arte diz respeito a circuitos cerebrais, ao pensamento, trata-se de uma questão cerebral. Reside aí, basicamente, a importância de se voltar para a arte: suas disposições formais, seu caráter organizado propõem novas organizações do pensamento. O professor e crítico Antonio Candido, ao reclamar o caráter humanizador da literatura, diz algo muito próximo. No texto “O Direito à Literatura”, afirma a obra enquanto elaboração formal que possibilita, por meio da leitura, uma organização da mente. Vejamos o que diz o autor de *Literatura e Sociedade*:

Quer percebamos claramente ou não, o caráter de coisa organizada da obra literária torna-se um fator que nos deixa mais capazes de ordenar a nossa própria mente e sentimentos; e, em consequência, mais capazes de organizar a visão que temos do mundo.(...) [U]m poema hermético, de entendimento difícil, sem nenhuma alusão tangível à realidade do espírito ou do mundo, pode funcionar neste

sentido, pelo fato de ser um tipo de ordem, sugerindo um modelo de superação do caos⁴.

No contato que o leitor tem com a forma específica da obra de arte, ele será provocado a tentar fazer sentido e atualizar a visão organizada que tem do mundo, experimentando novas formas de pensamento a proporem uma organização desse mundo a partir de uma linguagem despragmatizada. A exigência dessa despragmatização se torna a mola da modernidade, com a busca incessante do novo.

O novo regime de imagens, que responde por imagem-tempo na terminologia deleuziana, não se fez moderno isolada e repentinamente. O cinema a que Deleuze chama de moderno guarda várias e até inegáveis relações com outras obras modernas; muitas foram as influências dos novos modos de narrar, sobretudo de artistas da literatura que exercitaram rupturas (às vezes drásticas) com o modo linear que assinalava uma noção lógica do mundo. Tais rupturas foram fortemente experimentadas, de alguma maneira, na literatura de James Joyce, Anton Pavlovitch Tchekhov, Virginia Woolf, Katherine Mansfield, Jorge Luis Borges, Clarice Lispector (para citar alguns nomes conhecidos), bem como acentuadamente na literatura de escritores do que ficou conhecido como *Nouveau Roman*.

A utilização do pensamento deleuziano como referencial para pensar a literatura de Noll se faz pertinente pela próxima relação que as narrativas deste guardam com a narrativa cinematográfica no que respeita à produção de imagens, de tendência contemporânea, que valoriza a obra ambígua em detrimento à discursivamente fechada, representacional, ou de discurso totalizante.

Deleuze afirma que “num grande filme, como em toda obra de arte, há sempre algo aberto”⁵. Sendo também o percurso trilhado por João Gilberto Noll em sua obra, o

⁴ CANDIDO, Antonio. O Direito à Literatura. In: *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, p. 5 (grifo nosso).

de procurar espaços abertos, de oferecer mais perguntas do que respostas, de produzir “silêncios”, este trabalho se insere no desenvolvimento de reflexões sobre a organização formal na arte moderna no que diz respeito a sua proposição enquanto forma de pensamento. Para Deleuze, esta organização é também uma questão cerebral (o que o filósofo não identifica à intelectual).

[A] estética não é indiferente a essas questões de cretinização, ou, ao contrário, de cerebralização. Criar novos circuitos diz respeito ao cérebro e também à arte⁶.

Nos termos de Deleuze, a arte possibilita novos caminhos para o pensamento. Para que este saia de sua imanência, se liberte de sua repetição, do automatismo, novos circuitos lhe são propostos na intercessão com obras artísticas, daí dizer que a estética diz respeito a abertura de novos sulcos, novos caminhos para viabilizar o pensamento. A arte e suas disposições formais, seu caráter organizado propõem novas organizações do pensamento, a partir da desautomatização na percepção da obra, exigindo uma percepção atenta, reflexiva. Deleuze vê no cinema a que chama de moderno um enorme potencial para pensar questões filosóficas, como a do devir e a da percepção do tempo (o cinema é então visto como um instrumento filosófico), e nós relacionamos a produção literária de Noll a este potência.

A narrativa de Noll pode ser vista, então, como uma proposição de questões, sobretudo concernentes à percepção, desde a que o protagonista tem do mundo, até a que, por meio dele, temos nós. Podemos pensar essas narrativas como instrumento filosófico, como faz Deleuze com o cinema moderno. A linguagem paradoxalmente lida com seus limites, “dizendo o indizível ou visualizando o invisível”, expondo por meio

⁵ DELEUZE, 1992, p. 74.

⁶ DELEUZE, 1992, p. 79.

dessa linguagem em seus limites “uma fundamental inadequação entre a linguagem, o sujeito e a realidade”⁷. É nessa precariedade da percepção que se aloja o silêncio, um espaço que permite e conchama a exploração do pensamento. Nessa perspectiva, a obra deixa de ser mera construção para se tornar um campo de experiências.

É no intuito de pensar a obra deste romancista (sem a ingênua intenção de esgotar as questões acerca de sua narrativa) e contribuir para os estudos de linguagem, levando-se devidamente em consideração (i) sua exuberante profusão de imagens constituintes das contemporâneas narrativas, de nítido teor visual, e (ii) algumas possibilidades de relações com manifestações modernas de outras linguagens artísticas, que propomos esta pesquisa no âmbito dos estudos de linguagem nesta instituição de ensino superior.⁸

Para abordar reflexivamente a obra ficcional do escritor brasileiro, relacionando a sua produção narrativa a percursos estéticos de diversos filmes do que Gilles Deleuze chama de cinema moderno, partiremos basicamente de quatro importantes livros em que o estudioso francês sistematizou importantes conceitos sobre a produção artística, sobretudo a moderna, no bojo de sua filosofia diferencial, e desenvolveu, seguindo as mesmas diretrizes em que produziu conhecimento sobre Literatura e Pintura, por exemplo, uma rica teoria sobre Cinema. Os principais livros do estudioso francês que balizam nosso trabalho são: *Diferença e Repetição*, livro em que apresenta os pontos que marcarão toda a sua filosofia da diferença, *Cinema I: A Imagem-movimento*, em que trata do cinema clássico, *Cinema II: A Imagem-Tempo*, em que trata do cinema moderno, *Conversações*, em que expõe em entrevistas um breve

⁷ Referência a *Linguagem e Silêncio*, de George Steiner por Olga Guerizoli-Kempinska. In: GUERIZOLI-KEMPINSKA, Olga Donata. *Os Impasses da Interpretação: O papel do silêncio na recepção da obra poética de Mallarmé e da pintura de Cézanne*. Rio de Janeiro, 2008. Tese de Doutorado em História (História Social da Cultura), Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro – PUC-Rio.

⁸ Aproveitando resultados preliminares de outra investigação, desenvolvida ao fim da graduação do curso de Letras da Universidade Federal do Pará, sob a orientação do mesmo professor, Luis Heleno Montoril Del Castillo, no intuito de ampliar e aprofundar algumas questões iniciadas naquela pesquisa e pensando a questão do silêncio em sua produção literária.

apanhado de alguns dos principais tópicos de sua obra, num recorte que compreende de 1972 a 1990. A essas referências de natureza literária, cinematográfica e filosófica, acrescentam-se outras de mesma natureza e ainda outras de natureza crítica e artística, conforme a demanda do próprio trabalho de leitura.

Além das relações estabelecidas neste trabalho entre Literatura e Cinema, lança-se mão de outras formas modernas, como a pintura abstrata e os *ready-mades* de Marcel Duchamp. Não pretendemos com isto comparar as obras selecionadas de Noll a alguma(s) obra(s) específica(s), mas, antes, pensar (i) estas obras em relação a outras produções de expressão moderna na perspectiva deleuziana como um fluxo de produção de um tipo de imagem, a imagem-tempo e suas adjacências, (ii) sua tendência ao esvaziamento discursivo, ao silêncio, que, para Susan Sontag (1987), é o que mantém as coisas “abertas”, passíveis de complementaridade, o que diz respeito ao modo de apresentação da transitividade das obras que discutimos aqui.

No primeiro capítulo, apresentamos uma discussão inicial sobre o conceito Imagem-Tempo, de Gilles Deleuze, no que respeita principalmente ao rompimento com a forma clássica de narrativa, isto é, no que respeita à quebra da lógica baseada na relação causa-efeito. No segundo capítulo, apresentamos uma discussão inicial sobre o papel do silêncio na arte moderna partindo da discussão implementada em alguns textos ensaísticos, teóricos e artísticos. No terceiro capítulo, adensamos a discussão sobre a imagem-tempo e o silêncio numa aproximação dos dois conceitos, propostos como chaves de leitura para pensarmos duas obras de João Gilberto Noll, a modernidade da e na forma narrativa e suas implicações para a percepção. As obras diretamente consideradas nesta seção de leitura são, respectivamente, *Hotel Atlântico* (de 1989) e *O quieto animal da esquina* (de 1991). Em seguida, enfeixamos a discussão tecendo algumas considerações finais.

1. A IMAGEM-TEMPO

NO ROMPIMENTO COM A NARRATIVA CLÁSSICA

Criar conceitos é construir uma região do plano, juntar uma região às precedentes, explorar uma nova região, preencher a falta.

(Gilles Deleuze)⁹

A Compreensão não filosófica não é insuficiente nem provisória, é uma das duas metades, uma das duas asas.

(Gilles Deleuze)¹⁰

Ao abordar os fundamentos do método crítico do filósofo e crítico Benedito Nunes, em tese sobre a obra deste pensador, Jucimara Tarricone¹¹ apresenta três modos de a filosofia encarar uma obra literária, entendida como forma, modos estes, outrora apresentados pelo professor Benedito Nunes. Um deles diz respeito à linguagem, outro, à vinculação da obra a linhas do pensamento histórico-filosófico e o outro à “*instância*

⁹ DELEUZE, 1992, p. 184.

¹⁰ DELEUZE, 1992, p. 175.

¹¹ TARRICONE, Jucimara. Fundamentos do método crítico. In: *Hermenêutica e crítica: o pensamento e a obra de Benedito Nunes*. Tese de Doutorado. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007, p. 70-109. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-23012008-115949/publico/TESE_JUCIMARA_TARRICONE.pdf.

*de questionamento que a forma representa, em função de ideias problemáticas, isto é, de ideias que são problemas do e para o pensamento”*¹².

Este último modo de a filosofia se debruçar sobre uma obra de arte, que explora o entendimento de sua forma – no caso, da literatura – como proposição de problemas *do e para* o pensamento, é o fio condutor pelo qual o filósofo francês Gilles Deleuze desenvolve seu trabalho de relação entre filosofia e arte, não-filosofia.

A filosofia de Gilles Deleuze tem por grande tema o pensamento. Segundo o professor Jorge Vasconcellos – autor de inúmeros trabalhos dedicados à obra do filósofo –, são duas as principais questões propostas pelo pensador francês em sua obra: “O que é o pensamento?” e “Em que medida é possível dar ao pensamento novos meios de expressão?”¹³. Estes são os pontos de que Vasconcellos parte para discutir as relações entre filosofia e não-filosofia em Deleuze, em cuja obra não se privilegia a filosofia ou a não-filosofia, mas antes se afirma que ciência, arte e filosofia são modos de pensar. O que importa, então, é tornar, por esses novos meios, possível o pensamento¹⁴. Nessa perspectiva, vejamos como Deleuze apresenta o que seria a função intrínseca da arte, a da ciência e a da filosofia, nas relações de ecos, de ressonâncias que se estabelecem no encontro entre elas:

O que me interessa são as relações entre as artes, a ciência e a filosofia. Não há nenhum privilégio de uma destas disciplinas em

¹² NUNES, apud TARRICONE, Jucimara. Fundamentos do método crítico. In: *Hermenêutica e crítica: o pensamento e a obra de Benedito Nunes*. Tese de Doutorado. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007, p. 101 (grifos de Benedito). Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-23012008-115949/>.

¹³ A apresentação didática dessas duas temáticas deleuzianas aparece em vários textos de Jorge Vasconcelos, a exemplo dos artigos de revista “A Filosofia e Seus Intercessores: Deleuze e a Não-filosofia” (2005), “A Pedagogia da Imagem: Deleuze, Godard – ou como produzir um pensamento do cinema” (2008) e “Gilles Deleuze: uma filosofia da diferença” (s.d.) e de seu ensaio (livro) “Deleuze e o Cinema”; todos, consultados por nós e presentes em nossa bibliografia.

¹⁴ VASCONCELLOS, Jorge. A Filosofia e seus Intercessores: Deleuze e a Não-Filosofia. *Educ. Soc.*, Campinas, vol. 26, n. 93, Set./Dez. 2005, p. 1218. Disponível em: <http://www.cedes.unicamp.br>.

relação a outra. Cada uma delas é criadora. O verdadeiro objeto da ciência é criar funções, o verdadeiro objeto da arte é criar agregados sensíveis e o objeto da filosofia, criar conceitos.¹⁵

A tarefa da filosofia, para Deleuze, é criar conceitos a incidirem na reversão da imagem dogmática do pensamento, que seria a da filosofia representacional. É importante entender que para o filósofo, pensar não decorre pura e simplesmente de uma possibilidade natural. Faz-se necessária a criação de uma *nova imagem do pensamento*, que é viabilizada pela relação entre as forças externas que obrigam o pensamento a sair de sua imobilidade, provocando encontros, intercessões¹⁶. Trata-se da filosofia da diferença, isto é, de um pensamento que privilegia a ideia de diferença, que provoque no pensamento novas formas de pensar, novas perspectivas do real.

Em uma de suas incursões ao não-filosófico, Deleuze debruça-se a um de seus profícuos intercessores, a célebre obra literária *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, e afirma ser o signo o objeto do encontro, que nos faz pensar, refletir.

Separemos, assim, em dois pólos as imagens do pensamento na concepção deleuziana. De um lado está a filosofia representativa e do outro a da diferença, na qual se situa o trabalho do filósofo francês.

Imagens do pensamento	
<p>Imagem dogmática do pensamento</p> <p>Imagem racionalista, moral, representativa da filosofia</p>	<p>Nova imagem do pensamento</p> <p>Filosofia da diferença</p>

¹⁵ DELEUZE, 1992, p. 154.

¹⁶ VASCONCELLOS: 2005, p. 1220.

Para que o pensamento seja viabilizado, saia de sua imobilidade, intento da filosofia diferencial, é necessária a relação, o encontro com intercessores. Para este trabalho, interessam-nos especialmente os intercessores artísticos, mais especificamente a literatura e o cinema.

Na abordagem deleuziana, os intercessores não se prestam ao mero papel de ilustradores de problemas filosóficos, mas antes de problematizadores de questões; e é com sua forma que eles propõem esses problemas. Nessa relação da filosofia com a não-filosofia, é com a primeira que fica o papel de criar conceitos. Em suma: a relação com os intercessores tem o poder de constituir problemas, sobre os quais a filosofia deverá criar conceitos. Isso não significa que a filosofia tenha o maior peso na relação, a última palavra nesse encontro, o que poderia parecer em uma leitura rápida. A ciência e a arte, principais intercessores extra-filosóficos de Deleuze, podem, por si, a seu modo, pensar questões, formular problemas; são modos de pensar.

É na relação com um desses intercessores, o cinema, que o filósofo engendra o conceito que nos interessa aqui mais diretamente, a imagem-tempo. Deleuze aproxima cinema e filosofia, porque vê naquele um grande potencial para propor problemas. O cinema é então visto como um instrumento filosófico, funciona como um instrumento que questiona, indaga o espectador, cala as respostas e faz falar novos problemas. A relação entre arte e filosofia se dá por meio da problematização possibilitada pela elaboração formal. A arte é capaz de traçar novos e inéditos circuitos cerebrais. Para Deleuze, todas as formas de criação artística dizem respeito a uma questão cerebral, aos circuitos cerebrais que constituem o pensamento:

É sempre uma questão cerebral: o cérebro é a face oculta de todos os circuitos, que podem fazer triunfar os reflexos condicionados mais rudimentares, tanto quanto dar uma oportunidade a traçados mais criativos, a ligações menos prováveis.¹⁷

¹⁷ DELEUZE, 1992, p. 79.

Cabe à arte, o papel de instaurar no cérebro novos caminhos, novos circuitos. Toda arte é uma proposição formal, isto é, propõe-se enquanto forma – o que não significa dizer que seja *apenas* forma, mas que tenha o papel de propor novas formas para as diversas questões que explora a partir dos infinitos elementos de que advém –; e a arte moderna está inelutavelmente ligada ao novo, à novidade.

O contato com essa organização formal, não-convecional, diferente, tem o poder de provocar o pensamento, pois exige uma percepção atenta; então, o novo pensamento, provocado pelos intercessores, “traça ao vivo no cérebro sulcos desconhecidos, torce-o, dobra-o, fende-o”¹⁸. O recorrer da filosofia aos intercessores artísticos – que são trabalhos de elaboração formal por excelência – para possibilitar uma nova imagem do pensamento se justifica em função da abertura de novos caminhos para este, da configuração de novos circuitos cerebrais. A filosofia atua aí como criadora de conceitos, organizando esse novo pensamento; e assim, “[n]ovas conexões, novas passagens, novas sinapses, é o que a filosofia mobiliza ao criar conceitos (...)”¹⁹.

O cinema interessa a Deleuze principalmente pelas possibilidades que explora do movimento e do tempo, com algum privilégio aos filmes de encadeamentos que desafiam a lógica pré-estabelecida pela sedimentação de uma linguagem racional. Essa configuração constitui o novo regime de imagens, a imagem-tempo, que é o regime do cinema moderno. Esse desafio à lógica pré-estabelecida deve provocar o espectador, provocar seu pensamento a sair da imobilidade, a atingir novas formas de perceber o mundo:

¹⁸ DELEUZE, 1992, p. 186.

¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 186.

O que me interessa no cinema é que a tela pode ser aí um cérebro, como no cinema de Resnais ou de Syberberg. O cinema não procede apenas por procedimentos feitos de cortes racionais, mas por reencadeamentos sobre cortes irracionais: não é a mesma imagem do pensamento. O que havia de interessante nos *clips* do início era a impressão que alguns davam de operar através dessas conexões e hiatos que já não eram os da vigília, mas tampouco os do sonho e nem mesmo do pensamento. Por um instante eles roçaram algo próprio do pensamento. É tudo o que quero dizer: pelos seus desenvolvimentos, bifurcações e mutações, uma imagem secreta do pensamento inspira a necessidade constante de criar novos conceitos (...).²⁰

E é justamente na interação com essas proposições de novas formas de pensar que é criado o conceito de imagem-tempo, que diz respeito a um regime de imagens promovido pela perda da lógica da percepção sensório-motora, que é pautada na relação causa-efeito, no corpo da narrativa. Interessa-nos aqui, em especial, esse conceito como decorrente da crise da imagem-ação. É a partir dessa crise que surge o novo regime de imagens, em rompimento com a narrativa clássica, desencadeando uma série de implicações significativas decorrentes dos novos modos de narrar. Este conceito é estabelecido em contraste com a imagem-movimento, que constitui o cinema clássico.

Temos, assim, de um lado, o cinema clássico e a imagem-movimento e, do outro, o cinema moderno e a imagem-tempo. Isso não implica dizer que todo cinema produzido a partir de um determinado momento histórico seja pautado no regime da imagem-tempo, ou seja, que se configure enquanto moderno, sob essa concepção. Trata-se antes de diferentes modos de organização formal e das implicações decorrentes desses modos de organização.

Embora a concepção de cinema moderno não seja simplesmente subordinada a uma premissa histórica, Deleuze identifica no período posterior à Segunda Guerra Mundial condições para que se consolide esteticamente e filosoficamente o novo regime de imagens no que viria a se chamar de Neo-Realismo italiano:

²⁰ *Idem, Ibidem*, p. 187.

[A] crise que abalou a imagem-ação dependeu de muitas razões que só atuaram plenamente após a guerra, e dentre as quais algumas eram sociais, econômicas, políticas, morais, enquanto outras eram mais internas a arte, a literatura, e ao cinema em particular. (...) [A] guerra e seus desdobramentos, a vacilação do "sonho americano" sob todos os seus aspectos, a nova consciência das minorias, a ascensão e a inflação das imagens tanto no mundo exterior como na mente das pessoas, a influência sobre o cinema dos novos modos de narrativa experimentados pela literatura, a crise de Hollywood e dos gêneros antigos.²¹

É assim que os personagens de *Roma, Cidade Aberta*,²² narrativa de 1945, do cineasta italiano Roberto Rossellini, vagam a esmo pelas ruas da capital da Itália, destruídas pela guerra. Eles não sabem reagir à percepção que têm das coisas. Encontram-se na crise da imagem-ação, um dos avatares da imagem-movimento. Estão diante do que Deleuze chama de situações ópticas e sonoras puras, que podem ser tanto situações banais quanto situações intensas demais, diante das quais não se sabe como reagir.

[O]s signos sensório-motores cederam lugar aos *optsignos* e *sonsignos*. É claro que sempre há movimento. Mas é toda a imagem-movimento que é posta em questão²³.

Nasce, com a crise da lógica que sustenta a imagem-movimento, uma profusão de poéticas absortas no choque de imagens que parecem extrapolar a lógica, dando lugar a imagens intensas demais, denunciando o caos por que passa o homem e a crise na crença da linguagem, uma linguagem que já não pode mais aos moldes clássicos

²¹ DELLEUZE, Gilles. *Cinema I: A Imagem-Movimento* (1983). São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 230.

²² ROSSELLINI. *Roma, Città Aperta*, 1945.

²³ DELEUZE, 1992, p. 69 (grifos do autor).

experimentar esse choque, essa crise. A crise da imagem-ação já é prenunciada no que Deleuze chama de imagem-mental. Nela há uma tensa hesitação na reação, um hiato, em que se instaura o suspense. As ações, as afecções e as percepções começam a escapar do sensório-motor.²⁴ As percepções, as afecções e as ações formam as três principais imagens do regime do cinema clássico: a imagem-percepção diz respeito à percepção parcial, subjetiva das coisas; a imagem-ação é a resposta, a reação retardada a percepção – sendo a percepção e a ação duas faces de um mesmo intervalo, poderemos dizer com Deleuze que “toda percepção é antes de tudo sensório-motora”²⁵; a imagem-afecção é o que “*absorvemos*, que refratamos e que não se transforma nem em objeto de percepções nem em atos do sujeito”²⁶, é o que se acumula no intermediário entre essas duas faces, percepção e ação, sem preenchê-lo completamente.

Em tramas hitchcockinianas, o espectador é implicado, ele é levado a querer interferir, agir. Ele experimenta as sensações *do* e *pelo* personagem. Essas tramas se desenvolvem tensas no plano mental; estamos diante da imagem-mental:

O essencial é que a ação, e também a percepção e a afecção, sejam enquadradas num tecido de relações. É essa cadeia das relações que constitui a imagem mental, por oposição à trama das ações, percepções e afecções.²⁷

A imagem-movimento, que está relacionada ao cinema clássico, é pautada na percepção sensório-motora, pois se dá à percepção do movimento. A imagem-tempo, ligada ao cinema chamado de moderno pelo filósofo, é pautada numa percepção do tempo, que se liberta do condicionamento do movimento e se impõe por novos signos,

²⁴ VASCONCELOS, Jorge. *Deleuze e o Cinema*. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna LTDA, 2006.

²⁵ DELEUZE, 1985, p. 77.

²⁶ DELEUZE, 1985, p. 79 (grifo do autor).

²⁷ DELEUZE, 1985, p. 224.

como os *optsignos* e os *sonsignos*, os quais estão ligados às situações ópticas e sonoras puras.

O tempo no cinema clássico decorre do movimento; no moderno, a percepção do tempo não é mais indireta. O tempo não está mais subordinado ao movimento, à percepção sensório-motora. “Um cinema de vidente substitui a ação”²⁸.

Vemos, assim, no cinema de Godard e de Antonioni longas cenas cujo protagonista é a própria persistência da imagem, é dado à percepção da duração do tempo em si, na percepção do tempo da exposição da imagem em si, mais ou menos desdramatizada, como na duração da imagem estática da nuca da personagem Nana, vivida por Anna Karina em *Viver a Vida*, de Godard. A câmera se demora desmedidamente na imagem. De modo diferente, aos moldes clássicos, quando a câmera concentra o foco em determinado elemento, existe nitidamente uma função na composição do tecido narrativo. Assim, por exemplos, geralmente os *closes* em um rosto, ou mesmo em outra parte de uma cabeça, apontam para o interior desta cabeça, para a gama de emoções que o dono do rosto ou da cabeça reflete ou transparece, para uma maior intensidade emotiva; se é focada uma orelha em detalhe, busca-se, mostrar a relação que tem a imagem com o ato de o personagem ouvir algo na trama, narrada objetivamente; se é focado um rosto triste, mostra-se performaticamente a expressão deste sentimento, até que se possa claramente perceber a tal tristeza; e assim por diante.

Estas imagens reclamam atenção, reflexão, descrevem mais do que contam, constituem não mais apenas uma narrativa, mas também um ensaio visual²⁹, “documentando” imagens. É nessa intenção de não fazer julgamentos dos objetos capturados pela câmera – a qual já compromete suficientemente o artista, que não tem

²⁸ DELEUZE, Gilles. *Cinema II: A Imagem-Tempo* (1985). São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 19.

²⁹ Para a ideia do filme enquanto ensaio, sugiro como imprescindível o excelente texto de Arlindo Machado: *O Filme-Ensaio*. Trabalho apresentado no Núcleo de Comunicação Audiovisual, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003. Comunicação, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003. Disponível em: www.intermidias.com.

como se ausentar totalmente daquilo que captura – que cineastas como Jean-Luc Godard e Michelangelo Antonioni propõem suas poéticas e chamam os espectadores a participarem da cena, a pensarem-na, viverem-na como experiência no presente.

Se a narração é, por assim dizer, uma concatenação de ações numa determinada linha temporal e significativa, que no cinema se apresenta conjugada predominantemente no presente (e na literatura, predominantemente, no passado), com a crise dessa organização, ficamos diante de uma narrativa que rompe com uma constituição clássica de concatenação das ações baseadas em ações e reações que se sucedem numa relação racional de contiguidade, o que se faz por meio da montagem. Se o prolongamento sensório-motor não interessa mais a esse cinema que nasceria com a imagem-tempo, é preciso encontrar novos estilos que proponham novos prolongamentos narrativos, outras concatenações. Eis que aparecem, então, as situações ópticas e sonoras puras, que surgem de uma libertação do prolongamento clássico. Essas situações extravasam as possibilidades de reação à percepção. São constituídas de imagens em relações ambíguas. Os personagens ficam diante de imagens com as quais não sabem como lidar, diante das quais não é mais possível reagir sob um encadeamento puramente lógico. A estes personagens é dado a ver e ouvir muito mais do que a reagir.

Substitui-se a montagem, princípio do cinema clássico, pela mostragem³⁰. Essa é a crise da imagem-ação, que é a imagem evidente do cinema clássico, da imagem-

³⁰ A montagem aqui, como em Deleuze, é entendida como o procedimento de colagem das partes de um filme em determinada ordem a ser um princípio máximo a dar sentido às partes. A este princípio, por exemplo se opôs o crítico André Bazin, nos textos que publicou na revista *Cahiers du Cinéma*, nos anos 60, combatendo uma tendência totalizante do cinema clássico de impor uma interpretação única, já dada, dos filmes. Nesta oposição, Bazin, preocupado com a busca de uma verdade no cinema chegou a empunhar o *slogan* “Montagem Proibida”, a preferir planos-sequência longos e, quando imprescindível, uma montagem mais “invisível”. Obviamente, a montagem não é apenas este procedimento clássico-sintático e ideológico, mas é a este tipo de montagem que opomos aqui o que estamos chamando de mostragem. Existem vários tipos de montagem que produzem os mais variados efeitos, como “efeitos sintáticos ou de pontuação, marcando, por exemplo, uma ligação ou uma disjunção; efeitos figurais, a montagem podendo, por exemplo, estabelecer uma relação de metáfora; efeitos rítmicos, já que, ao fixar a duração dos planos, a montagem pode induzir ritmos fundados, por exemplo, em uma grande rapidez (...), ou, ao contrário, na lentidão se os planos são pouco numerosos e eles mesmos lentos (muitos exemplos em Andrei Tarkovski); efeitos plásticos, entre outros” (ALMONT; MARIE, 2006, p. 195-199). Para uma

movimento, é a imagem que carrega consigo o enredo baseado na ação, e na sua montagem. Sendo o surgimento de um novo modo de narrar que focamos aqui, eis uma questão crucial: perceber a emergência de novos problemas, decorrentes da crise da imagem-ação da narrativa clássica.

Podemos apresentar de modo esquemático essa distinção que Gilles Deleuze faz do cinema clássico (baseado no regime da imagem-movimento) para o moderno (baseado no regime da imagem-tempo) no seguinte diagrama:

REGIMES DE IMAGEM	
CINEMA CLÁSSICO	CINEMA MODERNO
IMAGEM-MOVIMENTO	IMAGEM-TEMPO
Prolongamento sensório-motor Montagem, narrativa Reconhecimento motor Tempo subordinado ao movimento Narrativa linear, lógica, totalizante	Situações ópticas e sonoras puras, intensas Montagem, descrição Reconhecimento atávico Tempo dilato Narrativa fragmentária, "lógica", ambígua

Essa mostragem preliminar da divisão é básica, uma vez que (i) não comporta todas os elementos e nuances trabalhados pelo autor e (ii) não leva em consideração a coincidência dos dois regimes de imagem em um mesmo filme. Assim, esses regimes

continuação da questão, recomendo como imprescindíveis dois livros: o providencial *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema*, organizado por Jacques Aumont e Michel Marie, de onde tiramos o trecho supracitado nesta nota, e o raro *O Cinema: Ensaio*, de André Bazin (ambos em nossa Referência).

não são, necessariamente, opostos, mas se diferenciam, basicamente, pelas diferentes problematizações que instauram e pelas diferentes soluções que propõem para os problemas.

Este novo regime de imagens, o do cinema moderno, expõe-se, enquanto forma, como o lugar do pensamento, com o qual se relaciona de duas formas: *do* e *para*. Ele é, ao mesmo tempo, uma *nova* imagem *do* pensamento e um propositor de *novas* questões *para* o pensamento, o que força o pensamento do espectador a sair de sua imobilidade e experimentar novos ângulos do real, novas perspectivas. Daí Deleuze ver esse cinema diferencial como um instrumento filosófico.

A nova organização formal submete o espectador a diferentes modos de perceber a narrativa. Temos, de um lado, o reconhecimento motor, que prolonga as imagens num movimento que compõe um todo coeso e, de outro, o reconhecimento atento, que retoma e bifurca as imagens num todo fragmentado³¹. Este novo cinema se perfaz na produção de imagens ambíguas que compõem narrativas descontínuas, fragmentadas. Rose Mary Cordeiro, ao relacionar analiticamente algumas obras do escritor gaúcho João Gilberto Noll a alguns filmes de Antonioni, afirma que, nessas narrativas:

o acontecimento evidencia o desmoronamento da relação entre causa e consequência e, por conseguinte, apresenta a grande farsa que é a idéia de unidade, consubstanciada em um Logos, capaz de acoplar todos os pedaços, para a formação de um todo³².

A nova estruturação da narrativa, no regime da imagem-tempo, precisa encontrar outras formas de ligar as partes para fugir dos modos de conexão

³¹ LA SALVIA, André Luis. *Introdução ao estudo dos regimes de imagem nos livros Cinema de Gilles Deleuze*. Campinas, São Paulo, 2006. Dissertação de Mestrado em Filosofia, Universidade Estadual de Campinas, p. 45.

³² CORDEIRO, 2002, p. 181.

predeterminadas, baseados na relação de causa e efeito, nos princípios da montagem, que subordinam as imagens a uma associação de fundo discursivo ou mesmo ideológico.

No compasso dessa busca, fundam-se novos estilos para propor diferentes prolongamentos narrativos. Sendo os estilos, para Deleuze, modos com os quais os autores operam diferentes relações entre as imagens, é preciso, na exploração da problemática em que se criam e desenvolvem os estilos, buscar novas saídas, novas formas de conceber o mundo em imagens.

[S]e tomo o cinema moderno, constato que depois da [Segunda] guerra aparece um tipo de espaço que procede por vizinhanças, de modo que as conexões de um pequeno pedaço com outro se fazem de uma infinidade de maneiras possíveis e não são predeterminadas. São espaços desconexos³³.

É justamente da busca desses modos possíveis e não predeterminados para fazer as conexões entre as partes, para proceder com a linguagem, para encarar os problemas, que nascem os estilos. Eles são a procura do próprio, do único, são a exploração do diferente, que, a partir do estranhamento que provocam, desafiam o espectador, exigindo atenção e reflexão. Com as imposições estilísticas marcam-se as assinaturas e nasce o “cinema de autor”³⁴. Muitos desses estilos no cinema são a recusa de uma “gramática” preestabelecida, convencionada, prescritiva. Nesse sentido, os enredos modernos parecem soltos, menos romanescos (se temos em mente o que seria “próprio” do romance “clássico”, isto é, o que determina a ideia da fôrma literária romance). Muitas vezes partem de situações nada extraordinárias, irrompem do cotidiano e seguem

³³ DELEUZE, 1992, p. 154.

³⁴ Para uma explanação mais elaborada da questão do cinema de autor, recomendo o livro História do Cinema Mundial, organizado por Fernando Mascarello, sobretudo o artigo dedicado à Nouvelle Vague, de Alfredo Manévy.

um tempo “qualquer”, “aleatório” da vida de um personagem, como em *Cléo das cinco às sete*³⁵, da cineasta francesa Agnès Varda. O ordinário, trivial aparece, então, modificado, carregado de lirismo, que é em suma a qualidade de poder ver as coisas de um modo diferente.

³⁵ VARDA, Agnès. *Cleo de cinq à sept*. 1961.

2. O SILÊNCIO COMO TENDÊNCIA NA ARTE MODERNA

Toda Linguagem tem no silêncio a sua origem e seu fim.

(Benedito Nunes, Linguagem e Silêncio)

Já que se há de escrever, que ao menos não se esmaguem com palavras as entrelinhas.

(Clarice Lispector, Fundo de Gaveta)

São muitos os trabalhos de estudiosos e artistas que se debruçaram sobre o problema da linguagem em seus limites. Na modernidade, a consciência reflexiva do uso da linguagem potencializa uma crescente preocupação com seus limites. Fala-se então de silêncio, de anti-linguagem, de criar uma língua estrangeira dentro da própria Língua, como diz Deleuze em *Crítica e Clínica*, por exemplo, mas, sobretudo, fala-se de linguagem e da experiência humana em torno do tema. Mas como falar de silêncio, se para isso seria preciso elaborar o discurso, cessar este silêncio? Como dar voz ao que se quer o oposto da voz? Essa tendência a discutir o problema da linguagem alia-se à preocupação de trabalhá-la longe de sua utilização mais pragmática, apresentando sempre o novo. Ao experimentar novas formas de comunicação, no limite da linguagem como conjunto de códigos já instituído, novas propostas estéticas são incessantemente reelaboradas para distinguir, às vezes de modo radical, a linguagem artística da linguagem pragmática, ou o uso artístico da linguagem em oposição ao uso pragmático da linguagem, culminando em criações do mais alto teor de elaboração, e até mesmo de

abstração ou hermetismo. Esta é a própria ideia que constitui a arte moderna, bem como a literatura:

A tentativa de apresentar na linguagem aquilo que se experimenta como radicalmente ausente dela convoca o *símbolo* a exercer-se na sua mais alta potência, ali onde ele está no limite de desintegrar-se (essa desintegração constitui em larga medida a literatura moderna).³⁶

Nossa porta de entrada para a discussão do papel do silêncio na narrativa de Noll se identifica ao rompimento que promove com formas narrativas clássicas, numa desconstrução da costura que cose o texto, agencia os fragmentos e alinhava o discurso.

Os textos de João Gilberto Noll exibem uma exuberante tessitura de imagens de influência cinematográfica, e, no constante perambular dos personagens, guardam forte proximidade com o cinema neo-realista e com os filmes de Michelangelo Antonioni. O romance de viagens, a balada ou o “road-movie” são gêneros com os quais sempre dialoga Noll. Seus personagens, impossibilitados de maiores ligações com as coisas, percorrendo espaços quaisquer, marcham para um fim que só é determinado mesmo pela ação do tempo.

A tarefa de Noll parece a de cineastas como Roberto Rossellini, Michelangelo Antonioni, Gus Van Sant e Lucrecia Martel: dar a ver os fatos, mostrá-los numa tentativa de isenção de causas, procedendo assim um afrouxamento das ligações entre cada cena. Essa tarefa – a de mostrar sem indicar (um sentido) –, paradoxal, se faz de difícil execução. Estes artistas sabem que a construção dos objetos se dá pela e na linguagem. Numa tentativa de negação da linguagem enquanto forma constituída, o que assistimos, ou lemos, acaba sendo também ao artista tentando esconder em sua “anti-linguagem” os elementos sógnicos de que não pode se livrar.

³⁶ WISNIK, José Miguel. Iluminações Profanas (Poetas, Profetas, Drogados). In: NOVAES, Adauto (Org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 283 (grifo do autor).

O artista moderno é muitas vezes uma espécie de prestidigitador de seu próprio ofício. E é assim que no célebre ensaio “A Estética do Silêncio”, Susan Sontag discute o Silêncio como tendência paradoxal no trato da linguagem na arte moderna, mas também denuncia a incongruência:

[u]ma vez que o artista não pode literalmente abraçar o silêncio e permanecer um artista, o que a retórica do silêncio indica é uma determinação em prosseguir suas atividades de forma mais errática que antes³⁷.

Assim, o narrador-personagem de Noll é paciente de toda uma rede de relações que não lhe fazem sentido. O narrador, então, em vez de nos dar a ler uma sequência de ações concatenadas numa determinada linha temporal e significativa, apresenta-nos, a um amontoado de imagens, sobre as quais detém seu olhar por algum tempo, mas sobre as quais não pode elaborar predições. Karl Erik Schollhammer nos chama atenção para esse tipo de narrativa, constituída de situações meramente perceptivas, constitutivas de um novo realismo:

Diferente do realismo histórico, dominado por aquilo que Deleuze chama de “situações sensório-motoras da imagem-ação”, ou seja, por programas narrativos motivados pelo registro descritivo de uma realidade insatisfatória, o novo realismo parece revelar situações puramente perceptivas vividas por personagens que não conseguem traduzi-las em ação, mas que *parecem mergulhadas na própria experiência como meros espectadores ou marionetes das circunstâncias*³⁸.

³⁷ SONTAG, 1987, p. 19-20.

³⁸ SCHOLLHAMMER, Karl Erik. A literatura e a cultura visual. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik (Orgs). *Literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2008, p. 91 (grifo nosso).

Assim, temos a passividade dos personagens de Noll. A crise da narrabilidade de nossas experiências aos moldes clássicos, pautada na percepção sensório-motora, viabiliza uma narrativa que rompe com a esquema de sucessão de ações e reações numa relação racional de contiguidade. Se a forma clássica de narrar já não suporta mais a experiência que é a própria crise da linguagem, é preciso encontrar novos estilos que proponham novas organizações, outros prolongamentos narrativos, dando lugar às “situações ópticas e sonoras puras”, Essa é a crise de que falamos, da imagem evidente do cinema clássico, “imagem-ação”, a imagem que carrega consigo o enredo baseado na ação e na sua montagem, num encadeamento baseado na relação causa-efeito, e, conseqüentemente, do regime da “imagem-movimento”, que se baseia na percepção do tempo por meio da ação.

Como tendências modernas, as situações ópticas e sonoras puras, imagens intensas demais àqueles que, diante delas, não sabem como reagir, empreendem um novo realismo, compondo situações puramente perceptivas, e podem ser pensadas em relação aos “pormenores supérfluos”, de Roland Barthes (2004), que seriam notações aparentemente supérfluas à estrutura narrativa, tendência igualmente moderna:

Mesmo que não sejam numerosos, os “pormenores inúteis” parecem pois inevitáveis: toda narrativa, pelo menos toda narrativa ocidental de tipo corrente, possui alguns³⁹.

Em seu “O Efeito de Real”, Roland Barthes persegue basicamente uma questão: “tudo, na narrativa, seria significante, e senão, se subsistem no sintagma narrativo alguns intervalos insignificantes, qual é, definitivamente, se assim se pode dizer, a significação dessa insignificância?”⁴⁰. Barthes cita alguns casos em que a descrição

³⁹ BARTHES, 2004, p. 182-183.

⁴⁰ BARTHES, 2004, 184.

desvela pormenores aos quais não se consegue atribuir uma função estrutural, como a menção a um barômetro sobre o piano em um conto de Flaubert. O barômetro se fixa no tecido narrativo imagetivamente, impondo-se ao narrador e ao leitor como questão.

A notação insignificante (tomando-se a palavra no sentido estrito: aparentemente subtraída à estrutura semiótica da narrativa) aparenta-se com a descrição, mesmo que o objeto só pareça denotado por uma única palavra (na realidade, a palavra pura não existe: o barômetro de Flaubert não é citado em si; ele é situado, tomado num sintagma ao mesmo tempo referencial e sintático); assim fica sublinhado o caráter enigmático de qualquer descrição (...)⁴¹.

O mesmo ocorre com a imagem da mulher repuxando a boca em direção a um olho na cena que abre *Hotel Atlântico*, de que falaremos mais a frente. A literatura de Noll se recusa a agenciar os fragmentos que a compõem. É como se o narrador não pudesse ser objetivo em seu relato porque sua percepção é falha, as imagens se insujeitam a reformulação, elas se impõem com sua força peliculada, impenetráveis. Assim é que elementos deliberadamente focados, trazidos à luz na narrativa, são abandonados no caminho, como se não tivessem alguma possível função significativa. A imagem se impõe como superfície impenetrável, como imagem em si, e não como representação de algo, sendo, assim, mais ou menos autônoma ou aleatória, enigmática, silenciosa.

Como veremos mais à frente, a única ligação entre os fragmentos narrativos de Noll acaba sendo, geralmente, a presença do narrador, que assiste ao mundo em fragmentos, sem sentido definido. É como se o personagem não tivesse a função de contar uma história, mas de mostrá-la. O narrador se abstém na orientação de direcionamentos/sentidos a nortear o leitor/espectador não por querer forjar seu relato necessariamente objetivo, mas antes pela força que emana das imagens, que o

⁴¹ BARTHES, 2004, 183.

impelem. Estamos diante daquela abertura que constitui o diferencial da *Obra Aberta*⁴² de Umberto Eco. Aí se forma o espaço fundamental em que o leitor é provocado a habitar e contemplar reflexivamente a experiência de linguagem em que se insere na busca de produzir sentido:

A função do silêncio é, assim, marcar uma falta de determinação do sentido e, desse modo, dar uma certa virtualidade à própria obra, que deixa de ser uma mera construção e pode tornar-se um campo de experiências.⁴³

Essa abertura, tanto no cinema moderno quanto na literatura de Noll, se presentifica principalmente no modo de fragmentação da narrativa e na força impenetrável de algumas imagens; estes dois dados estão inelutavelmente ligados a questão da percepção do tempo. Para seguirmos este caminho, tomemos emprestadas algumas palavras do cineasta brasileiro Rogério Sganzerla (1946-2004), que tece considerações sobre o cinema moderno em vários textos reunidos no livro *Por um cinema sem limite*⁴⁴:

[A]través do processo reflexivo, Godard não impõe idéias, conclusões, ou julgamentos sobre os personagens, objetos e situações. Eles se impõem como presença concreta, palpável, sentida, dentro de um universo sem essência. A presença física dos seres e objetos é imposta ao espectador através dos *tempos mortos* e do uso sistematizado da *duração concreta*.(...)

⁴² Cf. ECO, Umberto. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas* São Paulo: Perspectiva, 2005.

⁴³ GUERIZOLI-KEMPINSKA, Olga Donata. *Os Impasses da Interpretação: O papel do silêncio na recepção da obra poética de Mallarmé e da pintura de Cézanne*. Rio de Janeiro, 2008. Tese de Doutorado em História (História Social da Cultura), Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro – PUC-Rio, p. 79.

⁴⁴ SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

O diretor realiza uma absoluta fusão entre o descritivo e o reflexivo, o segundo provindo da insistência do primeiro ⁴⁵.

Tempos mortos, expressão que o cineasta Rogério Sganzerla marca com tipografia diferente, diz respeito a imponência do tempo em si. Sganzerla discute a escrita da câmera a questionar a percepção/construção da realidade. As cenas em *tempos mortos* seriam assim alcunhadas por não apresentarem interesse dramático, convencionalmente concebido, por não trazer em primeiro plano a “ação” que constitui todo drama. Os objetos se impõem enquanto imagens numa dispersão dos motivos da narração, a que certamente estariam submetidos num modelo clássico. Os objetos e o espaço como um todo são assim “desdramatizados” ou desfuncionalizados.

Os motivos da narração se constituem normalmente em movimentos significativos numa dada linha do pensamento. Ora, se o que se pretende é explorar outras formas *de e para* o pensamento, o tempo busca se liberar do movimento, do condicionamento totalizante, da sucessão do tempo segundo interesses de um enredo, da montagem de *tempos vivos* – para opor aos tempos mortos de que fala Sganzerla. O tempo, livre, se constrói de modo não-linear, ele se repete, se impõe em planos-sequência, se bifurca, emerge como possibilidade, trabalha com as potências do falso, “oscila entre pontas de presentes e lençóis de passado”,⁴⁶ que se misturam.

É nessa dispersão dos motivos da narração que é que se mostra uma intenção de não trazer para o processo um a priori, uma ideia já previamente elaborada, que cineastas com um tipo mais livre de “escrita” buscam no processo a própria criação, experimentando o ato aproximativo de conhecer o objeto. Godard, em entrevista a

⁴⁵ SGANZERLA, 2001, p. 109 (Grifo do autor). O trecho se encontra no texto intitulado “Viver a Vida”, de 1964, em que Sganzerla comenta a produção *Vivre sa vie* (de 1962) do cineasta francês Jean-Luc Godard.

⁴⁶ LA SALVIA, 2006, p. 85. A ideia da oscilação entre pontas de presentes e lençóis do passado diz respeito à imagem-cristal, que aqui não abordamos diretamente. Essa imagem, da imagem-tempo, tem a ver com um jogo de espelhos, com uma coexistência de planos temporais embaralhados entre memória e percepção, entre o virtual e o atual.

Laurent Tizard, afirma ser a sua abordagem cinematográfica diferente daquela que planeja a melhor maneira possível de executar a feitura de um filme previamente pensado, comparando, inclusive esse processo ao de um arquiteto que faz os planos de uma casa. Nessa abordagem a que se opõe a de Godard, as filmagens tentam realizar ou executar da melhor maneira possível o que fora desenhado. Seu procedimento é outro, menos matemático, valorizando o intuitivo no próprio processo, a aproximação do conhecimento do objeto:

Começo tendo uma espécie de sentimento abstrato, de atração por alguma coisa que não compreendo bem, e o fato de ir filmar me faz verificar do que se trata, sob o risco de recuar ou mudar enormemente as coisas. Somente no fim posso verificar se minha intuição era verdadeiramente exata e, é claro, com frequência é tarde demais, eu diria que é um pouco como na pintura moderna, onde se faz um ensaio, depois se apaga e se recomeça.⁴⁷

É nessa experimentação da própria abordagem que cineastas modernos propõem seus estilos, chamando o espectador a participar da cena, a pensá-la, vivê-la como experiência, a experimentá-la, enfim. Em outra cena de *Viver a Vida*, de Godard, a câmera vai se aproximando aos poucos do rosto de Nana, numa cena em que conversa em um café. Ao toque do primeiro acorde da canção “Ma Môme”, de Jean Ferrat – que também aparece na cena – Nana olha diretamente para a lente da câmera, que recua, como se fosse indagada de seu ato intromissivo. Logo em seguida, Nana, “nos” sorri delicadamente. A câmera mostra um casal que toma café e se olha e volta a se aproximar do rosto de Nana, que é quem, desta vez, recua, desviando o olhar.

⁴⁷ GODARD em entrevista a Laurent Tizard. In: TIRAND, Laurent. *Grandes Diretores de Cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, PP. 244-245.

Sequência I

1



2



2



Sequência II

1



2



3



GODARD, Jean-Luc. *Cena de Viver a Vida* em que a câmera se aproxima de Nana (Sequência I) e recua (Sequência II) ⁴⁸

⁴⁸ GODARD, Jean-Luc. *Vivre sa vie*, 1962.

Em *Acossado*⁴⁹, também de Godard, uma das falas do personagem Michel ilustra um procedimento bastante usado pelo cineasta francês, procedimento que aponta na mesma direção de não fechamento do discurso. Esvaziando seu discurso, Michel diz “Informantes informam, ladrões roubam, amantes amam”, e mostra pela palavra o que buscam incessantemente as imagens de Godard, uma tentativa de desadjetivação das coisas, problematizar por ilustração uma descrição das coisas pela sua atuação no plano concebido, enxugar o entorno para ficar com o substantivo. Esse procedimento, que se institui por tautologias, na tentativa de anulação de predicções, figura constantemente a obra do cineasta, tendo maior acento em seus primeiros longas-metragens, a exemplo já das sequências verbais que dão nome a duas obras do diretor, *Viver a Vida*⁵⁰ e *Uma Mulher é uma Mulher*⁵¹, títulos claramente tautológicos. Rogério Sganzerla sentencia:

O cinema moderno tenta, através da visão, reintegrar o ser no ser, o objeto no objeto, a personagem na personagem. Trata-se enfim de uma tentativa de reencontro dos elementos com eles mesmos⁵².

Em outra cena do mesmo filme, *Acossado*, a personagem Patrícia diz que gostaria de saber o que existe por trás do olhar de Michel; ela diz que o olha por dez segundos, mas não sabe nada. Esta cena evidencia a impossibilidade de se conhecer profundamente as coisas. Patrícia não consegue decifrar o interior de Michel nem pelos olhos, que seriam em outros tempos os espelhos da alma.

A imagem é colocada em seu lugar de superfície e a superfície é sempre uma potência, uma interrogação, uma apresentação sensual da ambiguidade. Segundo

⁴⁹ GODARD. *À bout de soufflé*, 1959.

⁵⁰ GODARD. *Vivre sa vie*, 1962.

⁵¹ GODARD. *Une femme est une femme*, 1961.

⁵² SGANZERLA, 2001, p. 37. O trecho citado faz parte do texto “A Câmera Cínica”, de 1964.

Sganzerla, para se chegar ao significado dos objetos “tanto no romance moderno como na fenomenologia parte-se da descrição da superfície e da aparência dos objetos”.⁵³

Na narrativa moderna, ensaia-se – mais do que a tentativa de conhecimento de um objeto exterior, de uma questão em si – a percepção, ou a consciência da falha intrínseca do ato de percepção, que acaba sendo seu próprio objeto. Essa narrativa denuncia a precariedade da linguagem na relação que o sujeito estabelece com o mundo, em sua percepção do mundo. Assim, podemos dizer com Silviano Santiago sobre a narrativa contemporânea que:

A ficção existe para falar da incomunicabilidade de experiências: a experiência do narrador e a do personagem. A incomunicabilidade, no entanto, se recobre pelo tecido de uma relação, relação esta que se define pelo olhar. Uma ponte, feita de palavras, envolve a experiência muda do olhar e torna possível a narrativa⁵⁴.

A modernidade, então, traz o problema da linguagem para o centro da questão. Daí, chamando a atenção para a linguagem, que é falha, o narrador escreve seu percurso nos limites da linguagem, na tensão entre o narrar e o mostrar, entre o dizer e o calar, entre a linguagem e o silêncio. A relação é paradoxal, na medida em que, “é necessário que a linguagem, sobre ser o material da ficção, *constitua também, de certo modo, o seu objeto*”⁵⁵. Em “A Linguagem e o Silêncio”, Benedito Nunes apresenta o problema da linguagem a demarcar um desajuste entre o homem e o mundo. Aí, como na obra de Clarice Lispector, o silêncio tem a potência de trazer à tona o indizível, tem a força de promover revelações:

⁵³ *Idem, ibidem*, p. 35.

⁵⁴ SANTIAGO, 1989, p. 42.

⁵⁵ Benedito Nunes, 2009, p. 126.

O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu⁵⁶.

Sobre *Hotel Atlântico*, por exemplo, podemos falar de uma narrativa que ensaia o rompimento com a narratividade, como a chamar atenção para sua própria constituição de linguagem nos limites do que é passível de apreensão e expressão. Roberto Machado, num estudo da obra de Deleuze, nos ajuda a refletir sobre essa experimentação da linguagem nos seus limites:

Trata-se, portanto, de um limite agramatical – intensivo – que devasta as designações e as significações, permitindo que a linguagem deixe de ser representativa e adquira a potência de dizer o que é indizível para a linguagem empírica ou habitual⁵⁷.

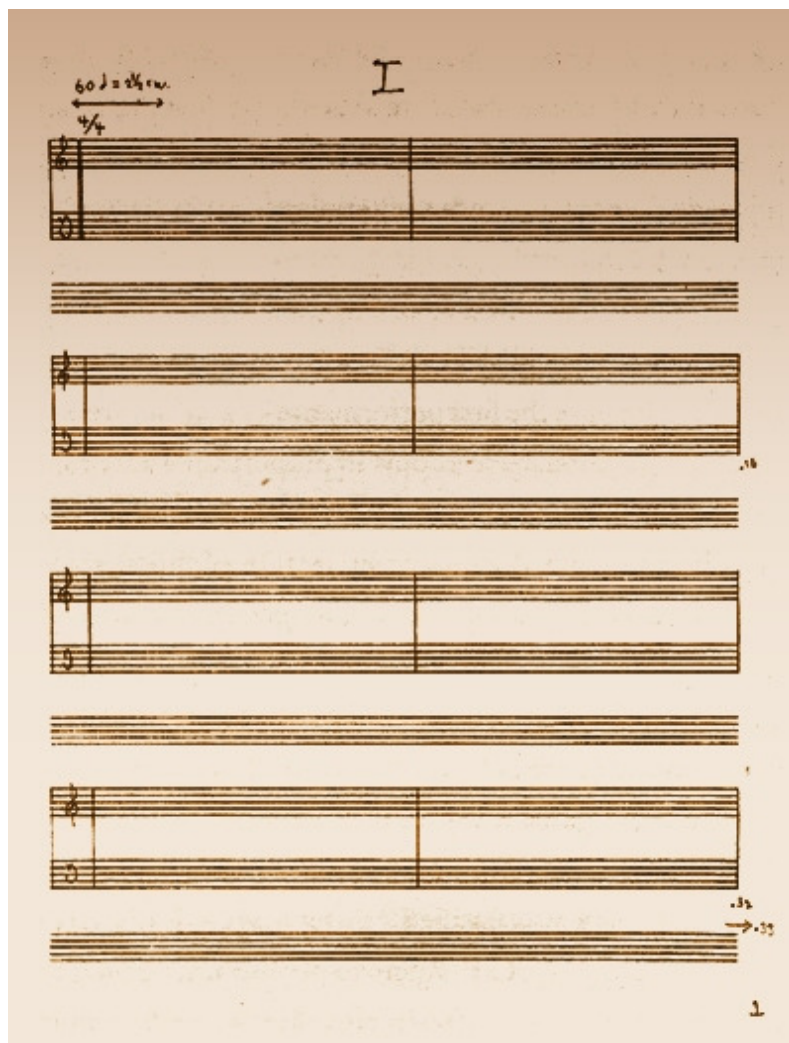
Essa linguagem em seus limites, que diz o que não poderia dizer a linguagem habitual, tem o saldo de provocar o leitor por meio da desfamiliarização⁵⁸ com o texto. A narrativa não se anula em detrimento da representação de uma história. A estilística moderna busca imprimir essa relação paradoxal com a linguagem. Alguns pontos de inegável e mesmo decisiva importância para a problematização da linguagem explorada nos limites com sua própria negação, com o silêncio, com o esvaziamento discursivo encontram-se de algum modo, na poesia de Mallarmé, nos *Ready-mades* de Marcel Duchamp, na pintura abstrata de Wassily Kandinsky e Pietr Mondrian, na música

⁵⁶ LISPECTOR apud NUNES, 2009, p.134.

⁵⁷ MACHADO, Roberto. Deleuze e o Cinema. In: *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009, p. 211.

⁵⁸ O termo “desfamiliarização” está vinculado a ideias desenvolvidas no formalismo russo. De forma sucinta, podemos dizer que o termo diz respeito ao estranhamento (outros termos bastante trabalhados pelos formalistas) que o receptor tem diante de uma organização de linguagem a ele inusitada, imprevista e até hermética.

“aleatória” de John Cage, na radical experimentação cinematográfica de Nam June Paik⁵⁹, em quase todo o cinema de Jean-Luc Godard.



CAGE, John. Partitura de 4'33'', 1952

Em 4'33'', de John Cage, temos um dos mais radicais exemplos de exploração do silêncio na música. A obra fora composta para apresentação/execução solo para piano ou para orquestra em três atos. Os músicos devem posicionar-se do instrumento e

⁵⁹ Nam June Paik (1932-2006) foi um artista sul-coreano. É frequentemente creditado como o pai do videoarte.

executar durante três minutos e quarenta e quatro segundos de profunda abnegação silenciosa, não devem tocar nenhuma nota, em nenhum ritmo, apenas manter a duração da obra, que acaba sendo o choque produzido entre platéia e músicos. Este som “ocasionado”, produzido a partir do espaço criado pelo silêncio é a obra em si.

Ainda como no alto modernismo, a concepção de arte então veiculada designa à arte o papel de provocar essa desfamiliarização do receptor com o texto. O leitor deve ser apresentado a uma organização com a qual não está habituado. Sua leitura então não poderá ser irrefletida, desatenta. Essa concepção está diretamente associada à ideia de resistência. A arte não deve se sujeitar aos mecanismos já assimilados, de fácil consumo, aos desmandes mercadológicos. Deve provocar a desfamiliarização, o estranhamento, que é um choque. Essa ideia também se aglutina na concepção de arte em Deleuze:

É preciso falar de criação como traçando seu caminho entre impossibilidades... (...) A criação se faz em gargalos de estrangulamento. Mesmo numa língua dada, mesmo no francês, por exemplo, uma nova sintaxe é uma língua estrangeira dentro da língua. Se um criador não é agarrado pelo pescoço num conjunto de impossibilidades, não é um criador. *Um criador é alguém que cria suas próprias impossibilidades, e ao mesmo tempo cria um possível.* (...) É preciso lixar a parede, pois sem um conjunto de impossibilidades não se terá essa linha de fuga, essa saída que constitui a verdade. *É preciso escrever líquido ou gasoso, justamente porque a percepção e a opinião ordinárias são sólidas, geométricas.* É o que Bergson fazia na filosofia, Virgínia Woolf ou James [Joyce] no romance, Renoir no cinema (e o cinema experimental, que foi muito longe na exploração dos estados da matéria⁶⁰).

Dáí, a preferência de mostragens a montagens, na tentativa de não impor discursos e sim propor aberturas, linhas de fuga. No texto de Barthes, a descrição é tida

⁶⁰ DELEUZE, 1992, p. 167 (grifo nosso).

como “‘próprio’ das linguagens ditas superiores”⁶¹, o que não justificaria por si só a presença dos pormenores aparentemente desnecessários, por não carregarem nenhuma finalidade de ação nem de comunicação, não estarem subordinadas a nenhuma intenção de convencimento, a nenhum imperativo do realismo⁶², como na verossimilhança clássica. No novo realismo, no entanto, a presença das “notações supérfluas” na narrativa engendra um *efeito de real*, “fundamento dessa verossimilhança inconfessa que forma a estática de todas as obras correntes da modernidade”,⁶³ como a atestar a presença pura e simples do real.

Ricardo Píglia⁶⁴ afirma a poética da negatividade como sendo uma das três tendências do romance contemporâneo. Esta tendência consistiria em uma “recusa das convenções da cultura de massas e uma posição de negação radical cujo resultado final seria o silêncio”⁶⁵. Esta poética seria, então, um posicionamento contrário às “concepções instrumentais e pragmáticas de linguagem”⁶⁶. Idelbert Avelar, comentando o texto de Píglia, aponta a poética da negatividade como herdeira do “projeto suicida” moderno de “levar a linguagem a seus limites mais extremos”⁶⁷, como foram no geral os projetos lançados pelos vanguardistas de fugir das grades das convenções instituídas no campo da arte, buscando extrapolar suas barreiras, encarando o perigo de se anular mesmo enquanto linguagem. Esta tendência, é possível notar, carrega consigo uma concepção de arte enquanto manifestação discursiva “diferenciada”, o que se potencializa com a modernidade, quando o diferente, o novo

⁶¹ BARTHES, 2004, p. 184.

⁶² BARTHES, 2004, p. 185.

⁶³ BARTHES, 2004, p. 190.

⁶⁴ PÍGLIA apud Idelbert Avelar. AVELAR, Idelber. João Gilberto Noll e o fim da viagem. Tulane University. Sd. Disponível em: [HTTP://www.joaogilbertonoll.com.br/est7.htm](http://www.joaogilbertonoll.com.br/est7.htm). Acessado em: 14 de dezembro de 2009.

⁶⁵ Idelber Avelar comentando Ricardo Píglia. In AVELAR, Idelber, sd, p. 01.

⁶⁶ Idelber Avelar comentando Ricardo Píglia. In AVELAR, Idelber, sd, p. 01.

⁶⁷ Idelber Avelar comentando Ricardo Píglia. In AVELAR, Idelber, sd, p. 01.

são altamente valorizados. No entanto, o próprio privilégio dessa manifestação é posto à prova. No campo das artes, esta busca do novo, aliada à própria concepção de lirismo, de ver as coisas de um modo diferente, se potencializa ao nível extremo de colocar em cheque as mais diferentes ideias de linguagem, fazendo implodir mesmo as mais sólidas noções de arte – e também as mais fluídas.

Este ato radical de recusa da linguagem instrumentalizada, funcional, é necessariamente provocativo, reflexivo e paradoxal. A arte nesses moldes é sempre claramente um ato de resistência não somente contra o automatismo de ideias de mesmices a oprimirem a livre criação, mas contra a própria criação privilegiada artística, que, neste movimento, em algum nível metalinguístico, é irrevogavelmente posta à prova, numa recusa (às vezes cínica) de seu próprio privilégio.

Há um movimento necessariamente controverso e provocador na tessitura narrativa proto-tautológica de Noll, há certo exercício de dissimulação da escrita, que nos remete a este próprio movimento. A escritura remete a uma experiência da superfície das imagens que encena, isto é, a escritura aponta ao raso da escritura, ela mesma uma superfície. Nisso, podemos afirmar que a tessitura é *proto-tautológica* porque empreende em sua necessária transitividade artística um movimento de busca que se espatifa na apresentação/presentificação da imagem que quase sempre encena um esvaziamento de significações tangíveis.

Acompanhemos a diferença que Georges Didi-Huberman, em seu excelente *O que Vemos, o que nos Olha*⁶⁸, faz entre a força que apresentam a imagem prosaica do mar, a partir de uma praia dada a ver por um olhar pragmático, e a imagem de uma túmulo que é mais necessariamente ligado aos mistérios da vida:

⁶⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

diante de um túmulo, a experiência torna-se mais monolítica, e nossas imagens são mais diretamente coagidas ao que o *túmulo* quer dizer, isto é, ao que o túmulo encerra. Eis por que o túmulo, quando o vejo, me olha até o âmago – e nesse ponto, als, ele vem perturbar minha capacidade de vê-lo simplesmente, serenamente.⁶⁹

Segundo a argumentação de Didi-Huberman, a imagem também nos questiona, também nos olha; o olhar  recíproco, porque assim se permitiu. Deste modo, a escrita do texto de Noll  dissimulada porque impõe um esvaziamento, um retorno  superfície, justamente no campo artístico, que conclama o “fruidor” ao exercício do pensamento, da reflexão, ao preenchimento das lacunas, a ir além do factual, ao exercício da memória,  experimentação do virtual presentificado num ato de constante atravessamento das imagens pelo que vemos (e pelo que nos olha para pensar com Didi-Huberman). Em vez disso, os narradores de Noll parecem querer a indiferença das imagens, mas sempre provocando um algo mais, por serem “narradores literários” – e aqui  necessário pensar esses narradores na instância interna da ficção e na instância estrutural da narrativa –, a busca da produção de sentidos, a vontade de superação desta indiferença no leitor.

A dissimulação  provocativa. Para Didi-Huberman, o “homem da tautologia”, como ele passa a chamar aquele que recusa ir além da própria concretude do que v, prático, faz-se de cético, e apegado ao que é evidente, tomar como visto apenas aquilo que se lhe mostrar de interesse:

Ter feito tudo, esse homem da tautologia, para recusar as latências do objeto ao afirmar como um triunfo a identidade manifesta – minimal, tautológica – desse objeto mesmo: “Esse objeto que vejo é aquilo, um ponto, nada mais.” Ter assim feito tudo para recusar a temporalidade do objeto, o trabalho do tempo ou da metamorfose no objeto, o trabalho da memória – ou da obsessão – no olhar. Logo, terá feito tudo para recusar a *aura* do objeto, ao ostentar um modo de indiferença

⁶⁹ DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 38.

quanto ao que está justamente por baixo, escondido, presente, jacente. E essa própria indiferença se confere o estatuto de um modo de satisfação do que é evidente, evidentemente visível: “O que vejo é o que vejo, e me contento com isso”... O resultado último dessa indiferença, dessa ostentação em forma de satisfação, fará da tautologia uma espécie de cinismo: “O que vejo é o que vejo, e o resto não me importa”.⁷⁰

O curioso aqui não é o olhar pragmático do homem da tautologia em si, nem simplesmente sua recusa do que subjaz ao que vê, mas a costura desta “cegueira” num narrador de romances. Lembremos que estamos apontando para o(s) narrador(es)⁷¹ de Noll. Sua recusa tautológica poderia até contentar ou satisfazer o próprio narrador-personagem, que vive sua vertiginosa fuga, mas inquieta o leitor, insatisfeito por natureza, o leitor que sabe estar diante de um texto literário, que busca se estabelecer diante da transitividade que vibra no ritual da leitura, necessariamente ciosa. Eis que, então, em Noll, a tautologia se dá à abertura, apontando para a ultrapassagem da própria tautologia, com a mesma força com que se fecha na superfície, denunciando o problema da linguagem, a movência de sua razão. O procedimento é perigoso, pois propõe muitas vezes a negação da possibilidade de comunicação por meio da linguagem, mistificando e desmitificando a linguagem ao mesmo tempo, de forma drástica, como podemos notar no seguinte trecho, retirado de um conto de Clarice Lispector:

Uma vez um homem foi acusado de ser o que ele era, e foi chamado de Aquele Homem. Não tinham mentido: Ele era. Mas até hoje ainda não nos recuperamos, uns após outros. A lei geral para continuarmos vivos: pode-se dizer “um rosto bonito”, mas quem disser “o rosto” morre; por ter esgotado o assunto.⁷²

⁷⁰ DIDI-HUBERMAN, 1998, pp. 39-40.

⁷¹ Preferimos assinalar a alternativa do plural e não o plural em si, por causa da possibilidade de entendermos os diversos narradores de João Gilberto Noll como sendo sempre o mesmo.

⁷² LISPECTOR, 1998, p. 51.

O procedimento tautológico joga com a impossibilidade de centrar o objeto no objeto, desadjetivá-lo, substantivá-lo sem recorrer a discursos em torno do objeto, sem recorrer a predicções, enfim, uma tarefa muito mais difícil do que parece à primeira vista, sobretudo em se tratando de literatura, a arte da palavra.

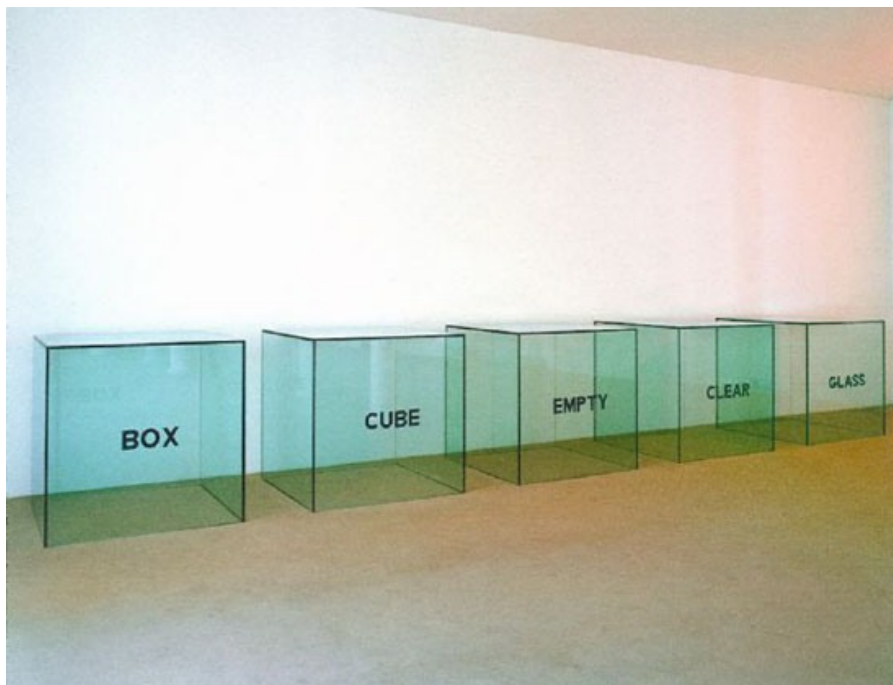
Nas artes plásticas, esse gesto radicalmente tautológico, baseado num “processo geral de destruição”⁷³ aparece desde os provocativos *ready-mades* de Marcel Duchamp até grande parte das obras expostas nos dias de hoje em mostras de arte moderna, encontrando grande ênfase em obras de vários artistas norte-americanos da década de 1960, que no que ficou conhecido como Arte Minimalista, explorando formas simples e fechadas em si, de uma “*gestalt* instantânea”, despidas de “todo ilusionismo espacial”, “volumes que decididamente não indicavam outra coisa senão eles mesmos”, “sem sintomas e sem latências, portanto objetos tautológicos”⁷⁴:

⁷³ DIDI-HUBERMAN referindo-se à expressão “work of destruction”, de Richard Wollheim. DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 49.

⁷⁴ DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 50.



JUDD, Donald. *Sem nome*, 1973
Copper, aluminium and red lacquer 91,4 x 152,4 x 152,4 cm 36 x 60 x 60.⁷⁵



KOSUTH, Joseph. *Box, Cube, Empty, Clear, Glass*, 1965
Displayed in the Hishhorn Museum, Washington DC

⁷⁵ Disponível em: www.saatchi-gallery.co.uk/aip/Donald_Judd.htm. Acesso em: 14/02/2012.

Se é possível discutirmos sobre o silêncio na intercessão com ensaístas, teóricos, filósofos, também é possível (e mesmo imperioso) que escutemos o que o artista pode nos dizer a respeito... Voltemos à Clarice:

O ovo é uma coisa suspensa. Nunca pousou. Quando pousa, não foi ele quem pousou. Foi uma coisa que ficou embaixo do ovo. – Olho o ovo na cozinha com atenção superficial para não quebrá-lo. Sendo impossível entendê-lo, sei que se eu o entender é porque estou errando. *Entender é a prova do erro. Entendê-lo não é o modo de vê-lo.* – Jamais pensar no ovo é um modo de tê-lo visto. – Será que sei do ovo? É quase certo que sei. Assim: existo, logo sei. – O que eu não sei do ovo é o que realmente importa. O que eu não sei do ovo me dá o ovo propriamente dito.⁷⁶

Para além do toque de paródia filosófica, o tom quase místico do texto “O ovo e a Galinha” de Clarice Lispector, denuncia uma estética que busca uma superação do homem racionalista cartesiano. Em entrevista ao jornalista Julio Lerner⁷⁷, Clarice diz não se ver como uma escritora hermética (embora não se considere popular), afirma se entender bem, mas elege “O ovo e a galinha” um dos trabalhos de sua autoria prediletos, o seu texto que diz não compreender muito bem; o (proto) conto seria para ela um mistério.

Sua escrita intuitivamente cuidadosa finca solidas bases a sustentarem seu gesto escritural. Sendo assim, na afirmação de não se poder entender o ovo, sob o risco de perdê-lo, de quebrá-lo, de destruir sua casca enigmática e sua própria qualidade de ovo, a voz reflexiva do texto sentencia: “A veracidade do ovo não é verossímil”. Embora justifique a tentativa de compreensão do ovo, rejeita como verdadeira compreensão a

⁷⁶ LISPECTOR, Clarice. O Ovo e a Galinha. In: *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998, p. 50.

⁷⁷ LERNER, Júlio. Entrevista com Clarice Lispector. Programa Panorama. Rio de Janeiro: TV Cultura, fevereiro de 1977.

tentativa que caminha por predicacões ou adjetivações: “Deve-se dizer ‘o ovo da Galinha’. Se se disser apenas ‘o ovo’, esgota-se o assunto”⁷⁸. Estas passagens ajustam nosso modo de leitura diante do próprio texto clariceano. Se se apresentasse de modo verossímil, o ovo perderia sua própria condição de esfinge, da qual não pode sair sob pena de perder sua delicada construção imagética. Clarice escreve aí um ensaio sobre o próprio olhar e, neste exercício, aqui e ali joga chaves, assopra pistas, mas estas chaves, essas pistas apenas nos mostram que são insuficientes para a superação do enigma para o qual apontam. Eis o intento: ficar apenas com a perfeição misteriosa do ovo, reter-nos na superfície: “– Quem se aprofunda num ovo, quem vê mais do que a superfície do ovo, está querendo outra coisa: está com fome”.⁷⁹ Ainda na entrevista concedida ao repórter Julio Lerner, que foi premiada a melhor entrevista do ano de 1977, Clarice – com um ar de enfadada, muito séria, com falas curtas emolduradas por desconfortáveis silêncios, preenchidos por tragadas no cigarro – responde a seu interlocutor que a indaga pedindo sua opinião quanto ao papel do escritor brasileiro contemporâneo: “o de falar o menos possível”, diz a escritora.

⁷⁸ LISPECTOR, 1998, p. 51.

⁷⁹ LISPECTOR, 1998, p. 50.

3. SILENCIOSAS NARRATIVAS EM IMAGEM-TEMPO

Nesta seção, operaremos uma abordagem, a partir dos aspectos levantados nas seções anteriores, de dois romances do escritor Gaúcho João Gilberto Noll, *Hotel Atlântico*, de 1989, e *O quieto animal da esquina*, de 1991, quarto e quinto romances publicados pelo autor, respectivamente. Não se tratam necessariamente de análises no sentido mais estrito que o termo suscita, o que propomos aqui – é bom lembrar – trata-se mais propriamente de uma aproximação, de um encontro, uma intercessão com a ideia geral apresentada até aqui, um adensamento da discussão sobre a imagem-tempo e o silêncio na leitura das duas obras de Noll, ao mesmo tempo, os conceitos discutidos até aqui nos ajudam a entender um pouco melhor a poética deste escritor, como chaves de leitura para refletirmos (com) essas duas obras, sem que para isso precisemos repetir toda a discussão levantada até aqui,.

O escritor brasileiro João Gilberto Noll, nascido em 15 de abril de 1946, em Porto Alegre, é autor de extensa obra ficcional, entre contos e romances, muitos dos quais amplamente premiados.⁸⁰ Dentre os prêmios conferidos a sua produção literária, citemos o Jabuti, um dos mais importantes do Brasil, obtido em diversos momentos.

⁸⁰ Os livros de João Gilberto Noll publicados são: *O Cego e a Dançarina* (contos, 1980), *A Fúria do Corpo* (romance, 1981), *Bandoleiros* (romance, 1988), *Rastros do Verão* (romance, 1986), *Hotel Atlântico* (romance, 1989), *O Quietos Animal da Esquina* (romance, 1991), *Harmada* (romance, 1993), *A Céu Aberto* (romance, 1996), *Romances e Contos Reunidos* (1997), *Canoas e Marolas* (romance, 1999), *Berkeley em Bellagio* (romance, 2002), *Mínimos Múltiplos Comuns* (contos, 2003), *Lorde* (romance, 2004), *A máquina de ser* (contos, 2006), *Acenos e Afagos* (romance, 2008), *Anjo das ondas* (romance, 2010). Estas informações estão disponíveis no site oficial do escritor, <http://www.joaogilbertonoll.com.br/livros.html>. Há ainda dois livros juvenis publicados em 2009: *O Nervo da Noite* e *Sou eu!* Eis alguns dos prêmios conferidos a suas obras: Por *O cego e a Dançarina*, em 1981: Jabuti: Autor Revelação; Associação Paulista de Críticos de Arte – APCA: Revelação do Ano; Instituto Nacional do Livro: Ficção do Ano. Por *Harmada*, em 1994: Jabuti: Romance. Por *A céu Aberto*, em 1997: Jabuti: Romance. Por *Mínimos Múltiplos Comuns*, em 2004: Jabuti: Melhor Capa e Segundo Lugar na categoria Melhor Livro de Contos; Prêmio ABL: Ficção. Por *A máquina do ser*, em 2006: Associação Paulista de Críticos de Arte – APCA: Melhor Livro de Contos do Ano; Prêmio Bravo! Prime, da Revista Bravo!: Melhor Livro do Ano. Por *Acenos e Afagos*, em 2009: Prêmio Telecom, de Portugal: Segundo Lugar na categoria Romance.

Teve alguns de seus textos adaptados para o cinema, como o conto “Alguma Coisa Urgentemente”, que inspirou o filme *Nunca Fomos tão Felizes*, de 1984, dirigido por Murilo Salles; o romance *Harmada*, que inspirou obra homônima no cinema, de 2003, na direção de Maurice Capovilla; e, mais recentemente, em 2009, *Hotel Atlântico*, que inspirou obra também homônima, na direção de Suzana Amaral.

Para Idelber Avelar ⁸¹, a própria concisão dos romances de Noll já é um dado importante a apontar para o seu auto-apagamento, denunciando seu impulso ao silêncio, são romances curtos, “quase novelas”, a se oporem ao grande romance burguês, ou à própria fôrma romanesca e suas “maquinarias cosmogônico-totalizantes”, de enredos realistas, verossímeis, e densa construção psicológica. Desta feita, o romance *Hotel Atlântico* tem 110 páginas e *O quieto Animal da Esquina*, apenas 94⁸².

Ao abordar a temporalidade segmentada na narrativa de Noll, referindo-se mais especificamente ao romance *Rastros do Verão*, de 1986, o Idelber relaciona o tempo quebrado à incapacidade de acumular conhecimento.

os acontecimentos se desenrolam como tomadas cinematográficas bruscamente recortadas, numa sucessão de cenas onde nada se acumula nem se aprende. A dialética da experiência se encontra em suspenso, enfrentando-se perenemente à tarefa de começar de novo.⁸³

Essa fratura do tempo, que não mais permite a transformação da experiência em conhecimento, tão cara a Walter Benjamin, recorta de modo irrevogável toda a narrativa de Noll, coincidindo com a própria percepção falha que a enforma. Em

⁸¹ AVELAR, Idelber, sd, p. 03.

⁸² Referimo-nos às edições da Editora Francis.

⁸³ AVELAR, Idelber, sd, p. 11.

Noll, a percepção falha é forma e conteúdo. Esta fratura cria um permanente começar de novo, uma repetição esquizóide que impõe as repetições dentro e fora dos romances, pois extrapola os limites de uma narrativa, a repetição não finda, e permite que todos os narradores-protagonistas sejam, no fim das contas, o mesmo anônimo. Assim, o anonimato dos personagens também reflete a impossibilidade de acumular experiência:

nenhum encontro verdadeiro com a alteridade, nenhum momento epifânico, possibilita a reordenação da experiência passada que permitiria a emergência de um sujeito capaz de uma assinatura. O anonimato dos narradores-protagonistas é coerente com o conteúdo da experiência narrada. (...) Com o nome próprio se desvanece toda interioridade.⁸⁴

A impossibilidade de acumular experiência, transmutada em conhecimento, na recusa de um passado e na falha percepção do tempo, mesmo do presente, se reflete no anonimato repetido dos protagonistas de Noll, personagens sem rosto, narradores fugidios, que são, virtualmente, um mesmo narrador-personagem. Esta continuação do mesmo personagem é, inclusive, afirmada pelo próprio escritor, que, em diversas entrevistas, diz já ter “descoberto” há muito tempo que seu protagonista era sempre o mesmo. Mesmo quando eventualmente o autor nomeia seu protagonista, como em alguns textos de seu livro de estréia, o volume de contos *O Cego e a Dançaria*, de 1980, a nomeação se confunde num jogo de identidades, pois o nome próprio dado é “João”.⁸⁵

Estes personagens, despidos de uma identidade específica, ou mesmo de uma interioridade, esvaziados, impossibilitados de manter grande vínculo afetivo com as

⁸⁴ AVELAR, Idelber, sd, p. 13.

⁸⁵ Recomendo a leitura dos depoimentos do literato que constam nos anexos desta dissertação. Nestes depoimentos (ANEXO B), Noll conta um pouco sobre sua vida, algumas escolhas estéticas e curiosidades sobre alguns romances.

coisas que o cercam, percorrem vagamente espaços-qualquer e cumprem o trajeto que relatam em cada romance uma espécie de marcha obstinadamente resignada de fuga para um fim que só é delimitado pela passagem do tempo, este mesmo muito pouco delimitado.

3.1 Hotel Atlântico

A alternativa não é entre a literatura escrita e o audiovisual. É entre as potências criadoras (no audiovisual assim como na literatura) e os poderes de domesticação. É muito improvável que o audiovisual consiga condições de criação se a literatura não salvar as suas. As possibilidades de criação podem ser muito diferentes segundo o modo de expressão considerado, nem por isso deixam de comunicar entre si, na medida em que todas juntas devem opor-se à instauração de um espaço cultural de mercado e de conformidade, isto é, de *produção para o mercado*.

(Gilles Deleuze) ⁸⁶

Olhei o movimento da rodoviária e vi que tinha chegado a hora da viagem, um pouco assim como o corpo em cirurgia vê o primeiro procedimento do anestesista.

(João Gilberto Noll) ⁸⁷

Na epígrafe imediatamente acima, coletada do romance *Hotel Atlântico* ⁸⁸, de João Gilberto Noll, lemos uma espécie de síntese confessa do modo/registro narrativo que constitui esta obra do autor Gaúcho. No trecho citado, o narrador apresenta-se paciente de sua viagem, o que o denuncia, também, no conjunto do romance, espectador de sua própria história.

⁸⁶ DELEUZE, 1992, p. 164 (grifo do autor).

⁸⁷ NOLL, 2004, p. 20.

⁸⁸ NOLL, 2004, p. 20.

Hotel Atlântico, romance de 1989, é um dos trabalhos mais conhecidos do autor. Seu enredo é de difícil sintetização – e a consciência disso já é um dado neste trabalho, um bom ponto a partir do qual podemos começar. O livro traz a história de uma viagem. Um homem, cujo nome desconhecemos e por meio de quem temos acesso à história, contada em primeira pessoa, parte numa viagem sem destino certo; a história é a própria viagem. Acompanhamos seu relato do traslado que, mais ou menos aleatório, acaba compreendendo do Rio de Janeiro ao Rio Grande do Sul. Nesse percurso, o protagonista, um ator desempregado que vive do dinheiro de um carro vendido, em fuga de algo não passível de determinação, incorre num alucinante desfile de imagens, que se apresentam em montagem fragmentada, “falha”. Em meio a cortes bruscos na narrativa, de organização incidental, o narrador parcial nos dá a ver a história a partir de seu relato fugidio, dos seus lapsos de memória e de consciência. Nesse percurso, em que perambula por vários lugares, conhece superficialmente algumas pessoas e se aproxima várias vezes da morte, parece envelhecer com desmedida velocidade, tem a perna direita amputada, fica surdo, cego e desvanece. Seu corpo vai se deteriorando, até o fim: o de sua viagem, o do livro e, por assim dizer, o do próprio narrador.

Na literatura, invariavelmente, as imagens, dadas a ver por meio de palavras, são apresentadas por intermédio da língua. Na narrativa de Noll, a narração, dada em 1ª pessoa, como em um relato da própria experiência, a do protagonista, faz com que os fatos se apresentem como por uma *voz em off*. De modo necessariamente indireto os fatos são apresentados, mas pela voz do próprio protagonista, o que permite aproximar, na leitura, a percepção do leitor à daquele. A *voz em off* aí implica e explora a parcialidade. É como se a visão fosse abaixada a um plano mais humano, mais imediato, do que se fosse feita do alto, de um plano mais divino, mais “infalível”, em uma narração em terceira pessoa, ou em primeira mesmo, mas que trouxesse a história do outro, a experiência do outro.

O romance tem uma das aberturas mais emblemáticas da literatura do escritor gaúcho. A cena que dá início à história se passa em um hotel. Em poucas linhas (cinco

parágrafos mínimos), o leitor é mergulhado na atmosfera intrigante que a cena instaura. Introduce-se uma tensão que parece indicar um destino perigoso, cheio de mistérios, possivelmente trágico. Pedimos licença para mostrar a cena de abertura:

Subi as escadas de um pequeno hotel na Nossa Senhora de Copacabana, quase esquina da Miguel Lemos. Enquanto subia ouvi vozes nervosas, o choro de alguém.

De repente apareceram no topo da escada muitas pessoas, sobretudo homens com pinta de policiais, alguns PMs, e começaram a descer trazendo um banheirão de carregar cadáver.

Lá dentro havia um corpo coberto por lençol estampado.

Fiquei parado num dos degraus, pregado à parede. Uma mulher com os cabelos pintados muito louros descia a escada chorando. Ela apresentava o tique de repuxar a boca em direção ao olho direito.

Me senti arrependido de ter entrado naquele hotel. Mas recuar me pareceu ali uma covardia a mais que eu teria de carregar pela viagem. E então fui em frente⁸⁹.

A partir desse trecho introdutório, o leitor é rapidamente conduzido a uma atmosfera de suspense, de intrigas. Parecemos estar diante de uma cena de filme *noir*, ou de literatura policial. As expressões “pinta de policiais” e “banheirão de carregar cadáver”, bem como os elementos “vozes nervosas”, “choro de alguém” e “corpo coberto”, nos remetem diretamente a essas narrativas de suspense, a um clima de mistério.

A linguagem seca imprime uma leitura rápida, dura, tensa. Se nos demoramos, é pela força das imagens. A descrição rápida da mulher que desce as escadas nos impõe antes de qualquer coisa sua presença, uma imagem. Trata-se de uma descrição de cena, o que é marcadamente perceptível pelo uso de verbos no pretérito imperfeito. A mulher nos é apresentada pelo choro ao descer as escadas, pelos cabelos exageradamente louros

⁸⁹ NOLL, 2004, p. 9.

e pelo tique que carrega. O tique não apresenta aparentemente nenhuma função significativa na construção da cena. O choro se dá provavelmente pela situação de morte, os cabelos “muito louros” nos sugerem vulgaridade na personagem; mas e o tique? Qual seria sua função ali? Diante da indeterminação da função significativa do tique, a imagem da mulher loura descendo as escadas a chorar se projeta como imagem de uma mulher estranha. A imagem se impõe como superfície impenetrável, como imagem em si, e não como representação de algo, sendo, assim, mais ou menos autônoma. O que vem à memória do narrador (se considerarmos a narração no passado), ou ao foco de seu olhar (se considerarmos a narração no presente), é o tique, que, justamente por não ter uma função descritiva facilmente inteligível, impõe-se com a força de uma imagem que indaga seu espectador.

O protagonista se sente arrependimento diante da cena do corpo descendo as escadas como num fúnebre prenúncio de coisa má, de morte, mas não segue seus instintos primeiros de sair dali por não querer carregar consigo “uma covardia a mais” pela viagem. A contagem de uma covardia “a mais”, que seria fugir dos perigosos mistérios denunciados no hotel, remete-nos a um de fora. Não sabemos qual(is) foi(ram) a(s) outra(s) covardia(s) que o personagem carrega consigo. A tensão dramática de motivos desconhecidos já se vem agitando nele antes de seu relato começar. Não conseguimos então determinar o porquê da viagem. O que sabemos é que o saldo de um possível motivo para a viagem-fuga é a própria errância de significação vazia, um vagar sem rumo preciso nem compromisso moral de qualquer espécie. Seu caminho é uma rede de imagens, fragmentos.

Os textos do escritor exibem uma exuberante tessitura de imagens de influência cinematográfica, e, no perambular de seus protagonistas, guardam forte proximidade com o cinema neo-realista e com os filmes de Michelangelo Antonioni. O romance de viagens, a balada ou o “road-movie” sempre são gêneros com os quais dialoga Noll.

Como já foi dito anteriormente, a tarefa de Noll parece a de diversos artistas do cinema moderno, como Roberto Rossellini, Michelangelo Antonioni, Guns Van Sant (sobretudo em *Elephant*) e Lucrecia Martel: dar a ver os fatos, mostrá-los numa tentativa de insenção de causas, procedendo assim um afrouxamento das ligações entre cada cena. É como se estes artistas tentassem caminhar por espaços apagando diante do público os vestígios de suas pegadas. A insenção que buscam é também um gesto performático, na medida em que impõem seus estilos, suas assinaturas.

Ainda quando o personagem diz ter “visto”, pela movimentação da rodoviária, que havia chegado a hora da viagem, não temos como saber o porquê de sua viagem, se é que existe um. Ele compara essa visão à constatação do corpo paciente que assiste ao primeiro procedimento do anestesista para uma cirurgia. O corpo é dado assim como paciente da relação; ele assiste ao procedimento e sabe que haverá uma cirurgia e uma anestesia para ela, mas nem por isso parece compreender intimamente o porquê da cirurgia. A viagem fica sendo então uma incursão material anestesiada. As relações entre as coisas só podem ser frouxas; há toda uma relação internamente entre órgãos, e entre o corpo e a intervenção cirúrgica, mas sua apreensão é impossibilitada pela anestesia. O personagem é paciente de toda uma rede de relações que não lhe fazem sentido.

Ficamos apenas com o fenômeno da viagem, com a experiência parcial de um sujeito paciente.

Como os protagonistas do neo-realismo italiano e de Antonioni, o personagem principal anda a esmo pelas ruas e acumula uma grande quantidade de experiências aparentemente vazias de significado. O sexo é igualmente uma aventura de significação vazia, uma experiência vazia que atende a meros impulsos, mas pode representar perigo ao personagem principal, que teme qualquer tipo de ligação que o faça parar, que o tire de sua obstinada rota cega, daí, a entrega anônima dos corpos.

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, patéticas⁹⁰.

Não sabemos por que foge de um contato mais pessoal, mas sabemos aí que essa fuga é então consciente, se é justificável ou não, não é o caso. Contudo, percebemos que o personagem se sente melhor, menos apressado em sua fuga, ao lado de pessoas simples, sem claras vaidades, como o motorista de taxi, a quem pede desculpas por ser quem ele é; o carroceiro que lhe leva de carona na carroça sem nenhuma objeção ou desconfiança rumo a Voçoso; e, por fim, o enfermeiro Sebastião, com quem parece estender certa identificação.

O narrador executa a paradoxal tarefa de nos contar sua história, ou de sua viagem, e de ao mesmo tempo não contar sua história... Entre o que sabe e o que não sabe sobre si, esconde informações que parece ter, mas não quer confiar a ninguém, como seu nome, sua cidade de origem, seu verdadeiro (ex-)emprego. O protagonista declara driblar a curiosidade humana; ao perceber o grito que soltou no hotel, teme que venham bater a sua porta para lhe questionar⁹¹. No início, ao lhe perguntarem sobre a sua bagagem, o personagem inventa uma desculpa pra justificar a ausência: “A bagagem eu deixei guardada no Galeão – foi a explicação que me saiu”. A desculpa aí é posta para ocultar o fato que fez desse homem um viajante sem bagagem. Ele não irá nos revelar seu passado, não trouxe para a viagem sua “bagagem”. Mente sobre o seu estado civil, que declara como casado na ficha do hotel. Sendo assim, o leitor não pode confiar completamente nas informações que o protagonista vai deixando pelo caminho, que é de estranha realidade; Não sabemos até que ponto o protagonista sabe das coisas e não quer revelar, mas sabemos que isso se confunde com o que não pode ou não

⁹⁰ NOLL, 2004, p. 12.

⁹¹ NOLL, 2004, p. 14.

consegue “traduzir” de sua percepção. As informações assim estão jogadas no plano das possibilidades. Estamos diante da imagem-tempo.

Karl Schollhammer, em seu texto “A Literatura e a Cultura Visual”, é bastante assertivo ao trabalhar essa visualidade em produções literárias modernas:

Os primeiros livros do autor gaúcho João Gilberto Noll são exemplares desse novo tipo de realismo em que tanto a descrição objetiva da realidade quanto à profundidade da consciência e da psicologia subjetiva desaparecem, para dar voz àquilo que acontece no nível dispersivo e frágil entre a percepção do sujeito e seus atos arbitrários num fluxo sem finalidade nem sentido. O resultado é um vagar sem rumo de um sujeito desautorizado dentro de um espaço qualquer.⁹²

A narrativa de Noll pode ser vista então como uma proposição de problemas, sobretudo concernentes à percepção do mundo que tem o protagonista, e que, por meio dele, temos nós. Podemos pensar essas narrativas como instrumento filosófico, como faz Deleuze com o cinema. Benedito Nunes, a dialogar com Deleuze, diz algo muito próximo, tendo como seu intercessor, o célebre romance do grande escritor mineiro João Guimarães Rosa:

Na temporalidade surpreendemos, pois, a instância questionante do romance de Guimarães Rosa, propondo uma questão *do e para* o pensamento – a *ontologia da questão*, como diria Deleuze –, que é por onde, em nossas épocas, a literatura e a filosofia mais se aproximam. Desse ponto de vista, (...) o conhecimento da literatura pela filosofia acaba sendo ora um confronto, ora um encontro. (p. 216)

⁹² SCHOLLHAMMER, Karl Erik. A literatura e a cultura visual. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik (Orgs). *Literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2008, p. 91.

A instância questionante é um problema estético, formal. A linguagem paradoxalmente lida com seus limites, visualizando o invisível, dizendo o indizível, expondo uma fundamental inadequação entre linguagem, sujeito e realidade. É nessa precariedade da percepção que se aloja o silêncio, um espaço que permite e conclama a exploração do pensamento, a participação do leitor/espectador. Nessa perspectiva, a obra deixa de ser mera construção para se tornar um campo de experiências.

Sobre *Hotel Atlântico*, podemos falar de uma narrativa que ensaia o rompimento com a narratividade, como a chamar atenção para sua própria constituição de linguagem nos limites do que é passível de apreensão e expressão. Roberto Machado nos ajuda a posicionar no âmbito do não-representacional essa experimentação da linguagem nos seus limites:

Trata-se, portanto, de um limite agramatical – intensivo – que devasta as designações e as significações, permitindo que a linguagem deixe de ser representativa e adquira a potência de dizer o que é indizível para a linguagem empírica ou habitual⁹³.

Essa linguagem em seus limites, que diz o que não poderia dizer a linguagem habitual, tem o saldo de provocar o leitor por meio da desfamiliarização com o texto, como já foi dito.

No romance de Noll, são nos apresentadas cenas de profundo mistério, conferido às imagens por ausência do direcionamento totalizante que arrematava as narrativas romanescas, ou o cinema linear, clássico. Assim, à morte no hotel não se apresentam conclusões, ficamos apenas com sua imagem de força mobilizadora de suspense. Do relato incerto do protagonista, emaranhado de imagens avulsas, a força das imagens em si sobressaem às causas, e assim ficamos diante de um dizer que se esforça em não

⁹³ MACHADO, Roberto. Deleuze e o Cinema. In: *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009, p. 211.

dizer, em calar, às vezes evidenciando uma atitude deliberada, outras vezes esboçando certo descaso com o que acontece, um desinteresse em tomar conhecimento dos fatos. Não se sabe ao certo a causa da amputação da perna direita do protagonista, nem parece ser essa sua preocupação: “Levantei a cabeça e vi o que eu continuaria vendo pelo resto da minha vida: que me faltava mesmo a perna direita”⁹⁴. Aí, a imagem se impõe.

A literatura de Noll se recusa a agenciar os fragmentos que a compõem. É como se o narrador não pudesse ser objetivo em seu relato porque sua percepção é falha, as imagens se insujeitam a reformulação, elas se impõem com sua força peliculada, impenetráveis. A única ligação entre as partes é a presença do narrador, que assiste ao mundo em fragmentos, sem sentido definido. É como se o personagem não tivesse a função de contar uma história, mas de mostrá-las. Essa abertura provoca por vezes o impasse da personagem, que se entrega a todo tipo de aventuras no caminho, não conseguindo decidir pelos rumos. Citemos como exemplo de indecisão quanto aos rumos: “Assim de supetão aquele cara me apresentava um itinerário completo, coisa que eu não estava acostumado a contemplar⁹⁵.” Seu itinerário se desenha por interesses fugazes de aventura, de incursão desenfreada no mistério, ou pelo exercício de total desapego às coisas; o que lhe importa é seguir viagem. Nesse sentido, abandona num banco de rodoviário e nega ser seu o mapa que lhe oferecia coordenadas precisas⁹⁶; em outro momento, recusa um pijama que lhe foi oferecido, sob a declaração de que não guarda nada consigo⁹⁷. E a exemplo de impasse do personagem:

⁹⁴ NOLL, 2004, p. 77.

⁹⁵ NOLL, 2004, P. 41.

⁹⁶ NOLL, 2004, P. 22.

⁹⁷ NOLL, 2004, P. 48.

Me curvei e no impulso peguei uma pedra, pesada. Depois fiquei esperando o que fazer com ela. Ela pesava, mas por um instinto que não compreendi na hora, conservei a pedra na mão por um bom tempo⁹⁸.

Essa ausência de rumos e o impasse provocam fissuras na narrativa, que, por sua vez, provocam no leitor o estranhamento, exigindo-lhe uma percepção atenta das imagens, agora jogadas no turbilhão do regime da imagem-tempo. O espectador precisa alinhar em uma mesma colcha as imagens a que assiste, costurar os silêncios que são produzidos. O pensamento é impelido a dar um sentido, alguma unidade, coerência, à viagem experimentada. Estamos diante de uma narrativa profundamente fragmentada e moderna, na concepção deleuziana:

Já não há portanto associação por metáfora ou metonímia, mas re-encadeamento sobre a imagem literal; já não há encadeamento de imagens associadas, apenas re-encadeamentos de imagens independentes. Em vez de uma imagem depois da outra, há uma imagem *mais* outra, e cada plano é desenquadrado em relação ao enquadramento do plano seguinte⁹⁹.

Para mostrar com mais clareza a ideia da montagem como processo a dar uma ordem às imagens no cinema, e pensando a narrativa literária também como um encadeamento de sequências¹⁰⁰, vejamos uma importante passagem em nota de rodapé do livro *Cinema II: Imagem-tempo*. Nela, Deleuze cita Jean-Pierre Bamberger a discorrer sobre o filme *Salve-se quem puder*, de Godard:

⁹⁸ NOLL, 2004, P. 52.

⁹⁹ DELEUZE, 2007, p. 255.

¹⁰⁰ Na literatura, é mais fácil perceber os encadeamentos que se dão entre as diversas cenas que compõe a narrativa. No cinema, podemos percebemos com mais facilidade quase todas as mudanças de ângulo da câmera nas diferentes tomadas, enquadramentos.

No enquadramento há os diferentes momentos da filmagem; a filmagem de um plano é o enquadramento, a filmagem de outro plano é o desenquadramento de um plano em relação ao enquadramento seguinte, e a montagem é o reenquadramento final. (...) O enquadramento já não é *definir* um espaço, mas imprimir um tempo¹⁰¹.

Essa passagem nos ajuda a clarear a ideia da relação entre as partes e o todo. Os enquadramentos antes efetuavam a delimitação do espaço; na literatura, geralmente a ideia de cena que temos é que parte dessa delimitação espacial, ela é posterior à construção espacial, mas está a ela ligada. Anatol Rosenfeld, ao levantar alguns aspectos da narrativa moderna, em seu texto “Literatura e personagem”, como a tendência imagética, nos ajuda reforçando a aproximação que fazemos entre cinema e a literatura de João Gilberto Noll, pela montagem “caótica”:

(...) indivíduos (...) são lançados no turbilhão de uma montagem caótica (...) que reproduz, a maneira de rapidíssimos cortes cinematográficos, o redemoinho da vida metropolitana¹⁰².

Para a analogia entre cinema e literatura modernos, em continuação ao que estávamos falando sobre a montagem, pensemos em Godard, no cinema: seus enquadramentos relacionam-se primeiramente com o tempo. O que se verifica nitidamente nos “Jump-cuts” de *Acossado*¹⁰³. Os saltos da montagem já não separam mais “sintaticamente” as cenas, estão em excesso dentro da própria cena, não mais dados a uma função de coesão para alinhar as partes num todo coerente, estão antes a imprimir um ritmo frenético à narrativa. Perdem sua função original, numa

¹⁰¹ BAMBERGER *apud* DELEUZE, 2007, p. 255 (grifo de Bamberger).

¹⁰² ROSENFELD, A. “Literatura e personagem”. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectivas, 1985, p. 95.

¹⁰³ GODARD, Jean-Luc. *À bout de soufflé*, 1959.

experimentação do tempo a se libertar do espaço. Em Noll, os espaços são vários, estamos em uma viagem sem destino certo; as imagens se sobrepõem numa frouxa relação sintática. A montagem dessas imagens obedece a uma ordem mais ou menos aleatória.

Uma das personagens do livro, Susan, uma mulher que também viaja, diz que talvez um dos motivos para viajar seja a vontade de esquecer; a filha de Susan morrerá no Canadá. Se o motivo também for esse o do nosso protagonista, esquecer, temos justificada a luta que trava com as imagens, que não quer ou não pode administrar na fuga de sua memória, que se desdobraria num exercício interpretativo. Não é esse o intento de Noll, trazer justificativas. O resultado é uma colagem mais ou menos caótica.

Em direção ao fim do livro, seu corpo vai ficando cada vez mais inadequado para a viagem, no que se aproxima de Sebastião, o enfermeiro. A amputação da perna direita marca a perda de sua livre locomoção, ao que se somam rápida e inexplicadamente a surdez, a cegueira e o desvanecimento final.

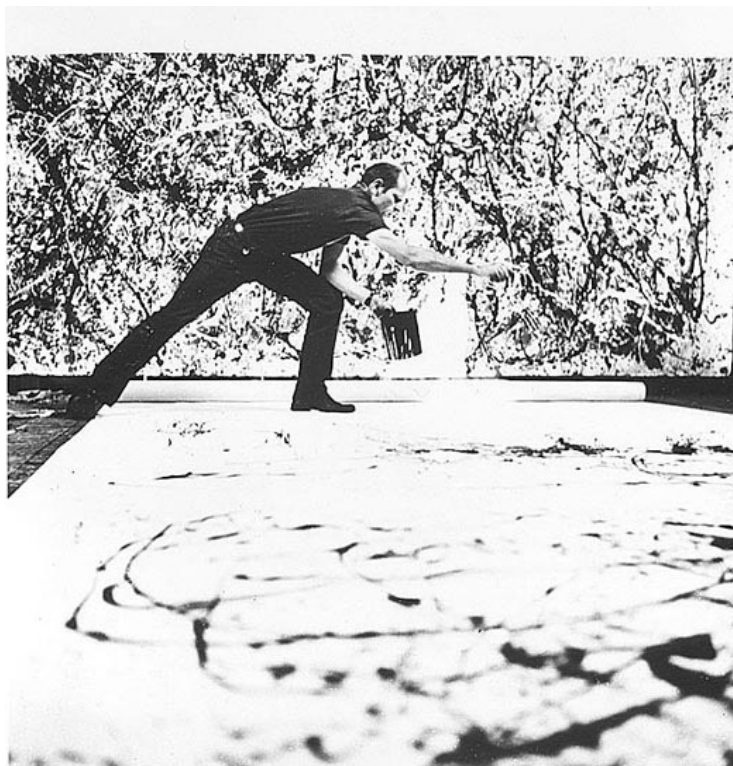
A ideia que subjaz esse estranhamento (provocado pelo caos), a ideia do novo, do diferente, não nos enganemos, está em toda a história da arte, mas atinge seu paroxismo com as vanguardas¹⁰⁴. Existe uma negação das convenções de linguagem, logo, a proposição de uma nova linguagem, ou mesmo de uma “anti-linguagem”, livre dessa convencionalização, que, talvez por ambiciosa demais, rapidamente se evidenciará já como uma nova convencionalização.

A radicalidade dos *ready-mades* de Duchamp, que nos expõe a uma irreversível reflexão sobre a natureza da arte e de sua linguagem, traz já em si simultaneamente a afirmação e a negação, a arte e a anti-arte, a linguagem e a anti-linguagem, a antítese e o paradoxo. Os *ready-mades* se confundem definitivamente com sua própria crítica, com a auto-crítica que sua proposição lança/impõe. A tensão provocada nesse movimento

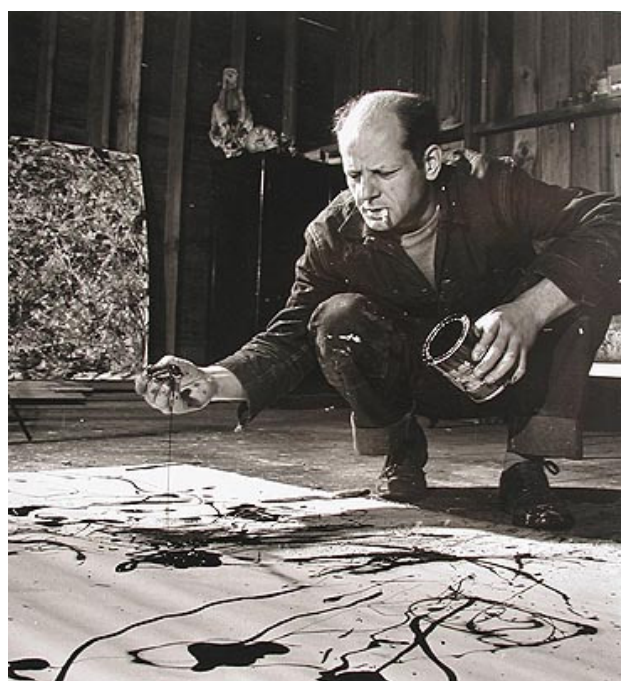
¹⁰⁴ Para o tema do novo envolvido no paradoxo na arte moderna, sugiro o imprescindível livro de Antoine Compagnon, *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

contínuo e autofágico é uma abertura esrachada a oscilação, a reflexão incessante. Essa abertura nos exhibe uma forma que busca sua auto-anulação, deixando o espaço livre/vazio para uma reflexão de dimensão anterior a sua própria existência enquanto forma: o que seria a arte? Seu problema é, por assim dizer, a própria linguagem artística, a própria arte. Depois do gesto meta-crítico e autodestrutivo do Dadaísmo, encontramos ecos em diferentes claves por todo o século XX, um século marcado pela arte auto-reflexiva.

Se quisermos, encontramos ecos dessa radicalidade na pintura de Jackson Pollock e sua recusa em pintar um algo. Sua pintura é a próprio gesto da pintura, o que ficou conhecido como *action-painting*, como, de alguma forma, também é em algum nível o gesto escritural impulsivo da escrita de Noll, que trás para a superfície do papel a tensão de sua escrita, seu ato performático. Em Pollock, implode-se o figurativismo, em Noll, o enredo é que é afetado a fim de trazer mais para a frente o gesto escritural. Não estamos com isso querendo dizer que o trabalho de Noll se insere no que ficou conhecido como Expressionismo Abstrato, mas sim buscar indiciar uma visão contextualizada de sua literatura.



HANS, Namuth. Jackson Pollock pintando em seu estúdio I, 1950 ¹⁰⁵



HANS, Namuth. Jackson Pollock pintando em seu estúdio II, 1950

¹⁰⁵ Disponível em: http://blog.2modern.com/2006/09/jackson_pollock_1.html.



POLLOCK, Jackson. White Light, 1964¹⁰⁶

¹⁰⁶ Imagem disponível em: <http://www.flickrriver.com/photos/studio-s/3969611893/>. Acesso em: 15/02/2012. 1954. Oil, enamel, and aluminum paint on canvas, 48 1/4 x 38 1/4" (122.4 x 96.9 cm). The Sidney and Harriet Janis Collection. © 2012 Pollock-Krasner Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York. Obra exposta no MOMA – Museum of Modern Art, New York. Disponível em: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79481

3.2 O Quietos Animal da Esquina

– Por que foi o senhor, por que foi o senhor disparar contra um corpo caído? – Também não soube responder. O Juiz passou a mão pela testa e repetiu a pergunta, com a voz um pouco alterada: – Por quê? É preciso que me diga. Por quê? – Eu continuava calado.

(Albert Camus, *O Estrangeiro*)¹⁰⁷

O romance *O Quietos Animal da Esquina*, publicado em 1991, traz a história de um homem anônimo, composta do relato sem clímax de uma trajetória que parece aleatória. Igualmente ao que acontece com *Hotel Atlântico* (e, em geral, a toda obra de João Gilberto Noll), o romance *O quietos Animal da Esquina* tem o enredo de difícil sintetização. Como acontece na obra do escritor russo Anton Tchekhov, muitas coisas acontecem, mas é como se não acontecesse nada¹⁰⁸. O livro é um relato, cheio de incertezas, em primeira pessoa de um personagem anônimo, de 19 anos, que perde o emprego e perambula sem rumo e tempo certo pelas ruas. Mora em um apartamento invadido, em um prédio abandonado em Porto Alegre, com a mãe, que decide ir morar com uma tia numa cidade do interior. Estupra uma garota, é preso, mandado para uma clínica de reabilitação, perde cada vez mais a noção do tempo, e com isso perde cada vez mais os laços que permitem alinhar algum entendimento da realidade, tateando e se acostumando ao insólito. É adotado sem justificativa alguma por um casal de

¹⁰⁷ CAMUS, Albert. *O Estrangeiro*. In: Estado de Sítio; *O Estrangeiro*. Tradução de Maria Jacintha e Antonio Quadros. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 233.

¹⁰⁸ Para uma visão mais acurada da criação de enredos em Tchekhov, recomendo a leitura do interessante livro *Sem Trama e Sem Final: 99 conselhos de escrita*, que é uma compilação de excertos de cartas e outros textos do autor russo.

alemães, Kurt e Gerda, com os quais passa a viver em uma confortável fazenda, completamente alheio à motivação da tutela, domesticado, entregue ao silêncio e à mediocridade que lhe permitem gozar de alguns confortos. De vez em quando escreve alguns versos. Faz sexo algumas vezes com a empregada do casal, com uma desconhecida que encontra na rua, assiste à morte de Gerda e o envelhecimento desmedido de Kurt. E assim se mantém até o fim da narrativa, que igualmente ao que ocorre no romance anteriormente tratado, se compõe em um “alucinante desfilar de imagens, que se apresentam em montagem fragmentada, ‘falha’. Em meio a cortes bruscos na narrativa, de organização incidental, o narrador parcial nos dá a ver a história a partir de seu relato vago, dos seus lapsos de memória e de consciência”.

Diferentemente do que acontece em *Hotel Atlântico*, o protagonista de *O Quietos Animal da Esquina* carrega consigo sempre uma preocupação com as suas condições de vida: “(...) pensei que a minha vida estava custando a se ajeitar, e a minha mãe roncava como se nada lhe dissesse respeito (...)”¹⁰⁹. Daí a domesticação. O animal doméstico é aquele que se entrega à lógica da vida dos donos. O animal é adotado por seus donos, sem entender o motivo, mas a eles dedica gratidão pelo conforto. Neste romance a fuga não é um ato tão desprendido, desbravador e livre quanto em *Hotel Atlântico*, a fuga é mais interna, é muito mais resignada, pois a dada altura do romance se percebe que a entrega às cegas ao silêncio é deliberadamente motivado pelo interesse oportunista da manutenção de seu conforto, que agora aponta para o miserável passado de sem-teto, por exemplo, quando olha pela janela da fazenda o fogo um grupo de sem-terras que se reúne nas proximidades. Quando ainda estava internado na clínica, houve uma clara oportunidade de fugir, os portões estavam abertos e ninguém vigiava, mas a fuga solitária não lhe pareceu ser a melhor opção:

¹⁰⁹ NOLL, 2003c, p. 15.

Eu tinha chegado ao portão da clínica. Aberto de par em par. Não enxerguei ninguém vigiando por ali.

Por que eu não fugia? Não, não m pareceu que seguindo sozinho eu pudesse facilitar o desdobramento das coisas.¹¹⁰

Neste livro, o protagonista não vê uma solução definitiva na fuga radical. Encontra-se nesta esquina, entre a fuga radical e a resignada aceitação do presente. Assim todos os passos parecem seguir uma conciliação entre o impulsivo instinto de sobrevivência e da realização de pequenos prazeres. Mesmo quando abruptamente estupra Mariana, antes olha para os lados para ver se ninguém poderá ver o ato.

Assim, para qualquer situação, o personagem parece pronto à adaptação, se lhe parecer necessária, como quando percebe que pode ter que fazer parte daquele grupo de criminosos com os quais fora preso e com os quais pode ter que passar um bom tempo, teria então que se aproximar, ser um deles, ser capaz de “encostar o braço neles, comentar qualquer coisa, armar alguma com aqueles homens feios e estragados”, a que que no trecho anterior chama de “cinco corpos estragados e mal cheirosos”. Quando o dia seguinte nasce, o protagonista já participa mesmo forjadamente do estranho ritual daqueles homens marginais:

O dia clareou e eu caminhava pela cela, a cada olho que foi se abrindo eu via, em cada espreguiçar, bocejo, peido, arrotos eu estava ali, vendo e eu fazia um pouco o mesmo, também me espreguiçava, bocejava, fingia que peidava, eu arrotava, e era assim que eu procurava me impregnar daqueles cinco bandidos feios e estragados.¹¹¹

¹¹⁰ NOLL, 2003c, p. 27.

¹¹¹ NOLL, 2003c, p.19.

Esta faceta de saber como se integrar ao grupo faz parte de sua capacidade de simulação, como experimentam outros protagonistas de Noll, escritores, atores, poetas (como este), sempre dispostos a transfigurar de algum modo a realidade. Quando o narrador chega à casa em que vai passar a morar com Kurt e Gerda, e conhece o quarto que lhe destinam, confessa, em seu relato, o prazer que sentia ao empregar alguma “mentira redonda”, sem deixar vestígios, o que sabia fazer muito bem pela escrita. Relata-nos que se a mentira fosse empregada por meio da fala, ele “entrava numa compulsão de ser descoberto mentindo”. A possibilidade de ser acreditado pelo outro lhe enchia de euforia, pois, segundo afirma, a mentira lhe assinalava uma possibilidade de emancipação. E é nessa mentira que o personagem vive ao lado de Kurt e Gerda.

A mentira é o seu modo de fuga neste livro. E sua mentira para com aquele casal estava em aceitar tranquilamente aquela tutela, sem a possibilidade de ir viver sua própria vida, emancipado. Sua mentira estava no silêncio complacente que mantinha para não perder o que aquela situação lhe oportunizava, assim se sentia meditando ao fazer a barba que se acumulava no rosto desde os tempos em que estava na clínica:

o que me estava sendo dado me seria para sempre, era só ir me acostumando com o silêncio de todos os motivos de estar ali e não mais como um invasor num prédio miserável, e tudo estaria bem, e por isso repetia o meu mantra e tinha a cara agora novamente lisa à espera do resto que seria ainda melhor.¹¹²

À espera das migalhas dos pequenos prazeres, proporcionados por sua nova condição, o protagonista nutria alguma esperança de receber alguma herança de Kurt e ir viver sua vida sozinho, mas não tinha coragem de fazer algo para mudar sua situação então confortável, então nutria a esperança de quem sabe um dia desses ir caminhar no calçadão de Copacabana, Ipanema ou passear na Alemanha com Kurt. Diante da

¹¹² NOLL, 2003c, p. 50.

aceitação do presente, na impossibilidade de se emancipar, de se conhecer, de ter um nome e experiências próprias, o narrador se anula enquanto indivíduo e se perde no tempo.

Mediante a constantes e sucessivas crises de tontura e vertigem, vai perdendo sua noção da passagem do tempo e a própria imagem que tinha de si. O personagem se sente como se fosse tragado aos poucos por um ralo gigante.¹¹³ Sua imagem começa a não ser firmada no espelho, que também não firma o espaço ao redor. Confuso, o narrador não consegue saber se ainda estava no mesmo lugar de antes da tontura.¹¹⁴ Daí o relato ser tão fragmentado e “desorganizado”, para Idelber velar, “a ausência de uma instância sintetizadora faz com que o mundo e os personagens se arrastem no inominável”.¹¹⁵

O narrador abre seu relato com rápida apresentação de sua condição social e assinala uma possível contiguidade entre o social e o psíquico. É neta relação condicionada que tentamos nos apegar no início do romance para buscar produzir sentido na leitura do texto. Mas Noll não permitiria uma leitura tão realista de sua história. O livro segue em constante tensão com essa possibilidade de entendimento a condicionar social e psicológico, sempre frustrando as expectativas do leitor. Talvez a relação menos desastrosa da perda do emprego com a fuga de tudo que represente o passado seja a de que o emprego ainda era um empecilho para seu desejado desligamento com o passado.

Entender a perda do emprego como produtora do sofrimento de lembrar o passado não se sustenta pois o protagonista não se mostra em real interesse de voltar a trabalhar. A perda do emprego libera o narrador de sua obrigação com a rotina, com a

¹¹³ NOLL, 2003c, p. 53.

¹¹⁴ NOLL, 2003c, p. 53.

¹¹⁵ AVELAR, Idelber, sd, p. 13.

organização do tempo e é primordial para o andamento “vago” da narrativa que passa a empreender a partir de então:

Um caldo escuro escorrendo das minhas mãos debaixo da torneira, eu tinha perdido o emprego, me *despedia* daquela graxa difícil de sair.

Um caldo escuro escorrendo, lá se foram três meses, e eu pegando o hábito de ocupar o tempo perambulando pelo centro da cidade, leve desânimo a me ver no espelho de um banheiro público, nada que um cara de dezenove anos não pudesse *eliminar andando mais um pouco*.

116

Neste sentido, podemos entender a abertura do livro, neste curto parágrafo (o primeiro dos dois citados acima), como em outros textos do autor, simbólica, sintetizadora de toda trajetória a ser relatada: a de um homem despedindo-se de algo difícil – ou da difícil tarefa de se despedir de algo, se considerarmos em primeiro plano a trajetória da própria produção da narração. O verbo “despedir” aparece aí não como uma ação acabada, como algo resoluto, sua forma verbal no pretérito imperfeito implica alguma duração, indeterminável, mas não é dada como prontamente finalizada. A ação de se despedir da graxa “difícil de sair”, está ali, mas em uma noção verbal vaga tanto no que respeita ao início da ação quanto ao fim, ou a sua duração. Não existe qualquer ligação condicionante entre as orações que se justapõem no período que constitui o primeiro parágrafo. A partir do que o relato nos deixa saber, sabemos que o protagonista havia perdido o emprego e que se despedia daquela graxa, mas não podemos afirmar que o início da ação de se despedir depende do acontecimento da perda do emprego, mesmo com a disposição sintagmática das informações no texto, tampouco podemos afirmar se coincidem temporalmente, se uma justifica a outra... A relação é vaga, porque os verbos, em tempos abertos, são simplesmente justapostos, sem qualquer tratamento

¹¹⁶ NOLL, 2003c, p. 7 (grifo nosso).

discursivo a costurar uma relação segura entre as ações, nenhum “logo”, nenhum “pois” ou “no entanto”.

O parágrafo seguinte confirma essa abertura indefinida da duração do ato de se despedir da graxa das mãos e dissolve a possibilidade de entender esse ato e essa graxa denotativamente. “[L]á se foram três meses”, e o narrador ainda segue se livrando da “graxa”. A oração que marca essa continuidade é a que inicia o segundo parágrafo, retomando paradigmaticamente o primeiro e criando desde o início do livro um ritmo específico sincopado, baseado na repetição.

Esse caldo escuro do qual deseja se livrar o narrador pode não deixar de escorrer nunca, pois a “graxa” deixa vestígios difíceis de se livrar, mas se depois de muito lavar e com o tempo não cessar de escorrer, o narrador já lança seu método de tentativa de desapego, como é comum nas obras de Noll, a caminhada, o andar a esmo, o vaguear, o que é bastante propício a um protagonista quando jovem. Todo o percurso da escrita seguirá este gesto e terá esse gesto como matéria a narrar. Este perambular é muito próximo ao de filmes do cineasta Michelangelo Antonioni, sobretudo nos filmes da chamada trilogia da incomunicabilidade, *L'Avventura*, *La Notte* e *L'Eclisse*, mas também em *Blow Up* e em *Professione: Reporter*. Neste filme, há uma cena bastante simbólica sobre o andar em fuuga, sobre a viagem empreendida. Em uma viagem de carro, o protagonista, David Locke, é interpelado pela personagem de Maria Schneider – uma turista inglesa que começa a acompanhá-lo em sua fuga – quanto ao motivo de sua fuga, ao que David lhe aponta vagamente o que fica para trás. A cena é lenta e contemplativa, com a belíssima fotografia de Luciano Tovoli:

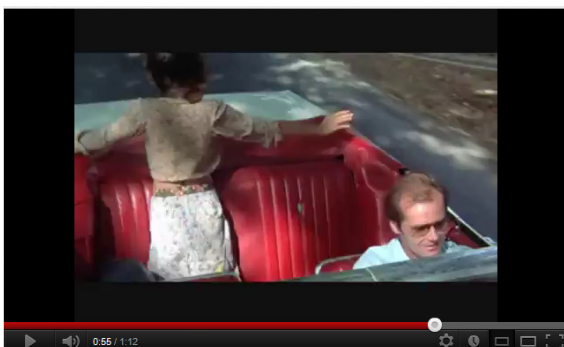
I



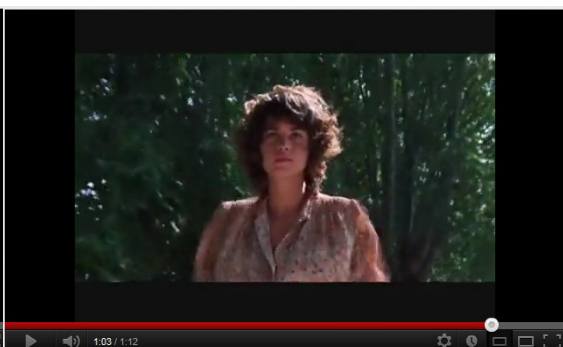
II



III



IV



V



VI



ANTONIONI, Michelangelo. Cena de *Professione: Reporter* em que David é questionado quanto ao motivo de sua fuga ¹¹⁷

¹¹⁷ ANTONIONI, Michelangelo. *Professione: Reporter*, 1975.

Moça turista – Can I ask you one question?

David – One... you can, yes.

Moça – Only one, always the same: what are you running away from?

David (depois de alguns segundos) – Turn your back to the front seat.¹¹⁸

David não foge apenas dos perigos que misteriosamente se lhe imputou o ato de ter assumido a personalidade do estranho Robertson, que conheceu no hotel em que estava hospedado. Assumir a personalidade de Robertson já é em si um ato de fuga. A moça turista, após ouvir a vaga resposta de David, olha pra trás com os braços abertos contemplando a paisagem, mas logo fecha o sorriso e contempla a o movimento de uma paisagem composta por uma estrada cercada por árvores indiferenciadamente dispostas dos dois lados da pista formando um túnel, uma paisagem repetitiva. Esta repetição é patente também à obra de Noll, que a confere uma frequência compulsiva. Insere-se aí inclusive a repetição entre os romances, se quisermos pensar assim. Karl Erik Schollhammer, na leitura que faz de Hal Foster e Slavoj Zizek, afirma o “empobrecimento geral da experiência histórica” e o “efeito de repetição compulsiva” desse empobrecimento diz respeito ao trauma, que é a interiorização do choque que o homem experimenta no contato com as drásticas transformações da modernidade.¹¹⁹

Também em *O Quietos Animal da Esquina*, o narrador, em sua fuga de algo não passível de delimitação, parece caminhar entre sujeito e paciente atônito em sua relação com o mundo. Mas aqui, diferentemente do que é possível notar nos filmes do que ficou conhecido de Neo-Realismo Italiano, o sujeito não parece ter uma situação específica que provoque a fratura com seu entorno, como o horror absurdo da guerra, nem se choca necessariamente com um algo específico em alguma cena específica que provoque a epifania, como no conto “Amor”, de Clarice Lispector, não há um gatilho

¹¹⁸ ANTONIONI, 1975.

¹¹⁹ SCHOLLHAMMER, 2009, 175.

determinável. Neste conto, do livro *Laços de Família*¹²⁰, a personagem, se vê arrancada de sua rotina a partir do momento em que vê um cego mascando chicletes. A imagem em si não se explica, mas desencadeia uma fratura existencialista. Como a relação não se justifica, Clarice experimenta na narrativa uma quebra da relação causa-efeito. Em Katherine Mansfield a possibilidade da traição do marido da personagem do célebre conto “Bliss”¹²¹ também pode ser o que movimenta todo um estado de delicado desassossego. Em Noll, a cisão na relação causa-efeito é mais radical ainda, esquizóide, parece ser a perda do emprego um gatilho, mas também não há nada no texto que delimite a perda do emprego como causador do choque com a realidade. Parece que seu vagar já vinha se desenhando anteriormente. Também não se pode dizer com segurança com base no enredo de onde vem o estado de inquietação metafísica do protagonista do romance *O estrangeiro*, de Albert Camus¹²², nem o protagonista do filme *Professione: Repórter*, de Michelangelo Antonioni¹²³, todos estes textos parecem buscar narrar há quantas anda a relação homem-mundo.

Em entrevista concedida ao sítio da Saraiva Conteúdo, João Gilberto Noll, diz ter começado a escrever depois de ler *A Paixão Segundo GH.*, de Clarice, diz ser esse o tipo de narrativa que lhe interessa, a que tenha um pouco de abstração, pela metafísica que apresenta:

O que me interessa na Clarice não é tanto o “psicologismo” que ela possa eventualmente ter, mas é o tom metafísico, é o eu e o mundo, há

¹²⁰ LISPECTOR, Clarice. Amor. In: *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.

¹²¹ MANSFIELD, Katherine. Bliss. In: *Bliss and Other Stories*. Harmondsworth: Penguin, 2008.

¹²² CAMUS, Albert. O Estrangeiro. In: Estado de Sítio; O Estrangeiro. Tradução de Maria Jacintha e Antonio Quadros. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

¹²³ ANTONIONI, Michelangelo. *Professione Reporter*, 1975.

quantas anda esta relação entre o eu e as coisas? Me interessa muito a prosa metafísica dela (...) ¹²⁴.

No entanto, a perda do laço social marcada na falta do emprego permite ao protagonista de *O Quietos Animal da Esquina* a experimentação da quebra da lógica de seu dia-a-dia, ocasionando seu vagabundeio à margem da sociedade, desautomatizando seu comportamento, desajustando o tempo, como podemos observar na passagem a seguir:

Saí do cinema quase tardinha e fui devagar, tão devagar que me vi de repente parando na travessa Acelino de Carvalho, uma ruela fria que nunca banha o sol de tão estreita, só para pedestres, com um constante cheiro de mijó, algumas barbearias de um lado, do outro três, quatro portas de saída na lateral do cinema Vitória, junto a uma das portas do cinema, escutando vozes lá dentro a falar inglês. Aí lembrei, estou indo pra casa, e andei mais resolutos em direção ao terminal do ônibus. ¹²⁵

Desempregado o narrador preenche seu tempo com andanças e escritas de alguns versos em pedaços de papel, anda solto sem nenhuma regência temporal, sem o que fazer. Seu caminho é sempre o de lugares sujos, abandonados, fedorentos, denunciando uma precariedade que vai além da situação de pobreza social por que passa o protagonista. Assim, passa por ruas escuras, estreitas e fedidas, banheiros públicos, cadeia, sanatório, hospital, terrenos baldios, obras em construção abandonadas, ruínas, habita com a mãe um prédio “abandonado”, empossado por outros sem-teto, outros personagens marginalizados, viciados em drogas.

¹²⁴ NOLL, João Gilberto. *João Gilbert Noll, a linguagem como experiência* (Entrevista Concedida à Saraiva Conteúdo). Disponível em: <http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/10400>. Ou: <http://vimeo.com/14615034> (parte I) e <http://vimeo.com/14615632> (parte II). (ANEXO A)

¹²⁵ NOLL, 2003c, p. 09.

Noll traz para seus personagens a condição de marginalizados, mas não usa essa condição para fazer uma crítica social ou um levante político, ou passar qualquer mensagem, ao contrário, tenta se despir de qualquer interesse político ou de retratar o seu tempo mais diretamente, como fariam autores mais ligados à faceta de cronistas. Em seus textos, a condição periclitante de miséria é sintoma de um corpo que se quer fugidio, assim como a própria narrativa que se enforma. Os traços de uma urbanidade opressora estão lá, mas não para desenhar, fotografar ou capturar um quadro sócio-histórico do Brasil, e sim para viabilizar em contrapartida o devaneio, a abstração anti-social moderna, mas, principalmente, o desajuste do homem com o mundo. A fuga cega dos protagonistas de Noll os joga cada vez mais na marginalidade, mas não numa marginalidade que aponta para um centro e sim para uma marginalidade que tangencia a própria noção criada pela relação dialética margem-centro. E assim, com esta fuga do social, Noll acaba intencionalmente ou não apontando para a problemática da vida nas grandes cidades.

Uma das cenas de *O Quietos Animal* se dá sob a eminência de um comício de Lula, mas o protagonista não demonstra qualquer interesse pelo que acontece, não dá importância ao comício ou à qualquer discussão política, apenas conversa com uma mulata que esperava o início do comício, a qual logo consegue levar para outro lugar... Os dois vão a um terreno baldio fazer sexo. Depois, nem se despedem.

Todas as cenas de sexo acontecem embebidas nessa atmosfera de impessoalidade e desconforto. No início ainda do romance, o protagonista estupra uma moça que morava no penúltimo andar do prédio abandonado em que morava, Mariana, nas ruínas atrás do prédio. O ato sexual é sempre impulsivo e desinteressado. Não há qualquer vínculo afetivo, é sempre uma experiência esvaziada. Antes de estuprar Mariana, o narrador pensa em ir dormir, lembra que estava com sono, “ou quem sabe encarar o meu poema”¹²⁶, diz o narrador. Mas quando a moça volta a cantar, ele

¹²⁶ NOLL, 2003c, p. 13.

percebe que não seria de todo mal ficar mais um pouco por ali. Não existe um interesse específico que o prenda ali, apenas não seria mal ficar mais um pouco:

Quando ela recomeçava a cantar, vi que não, que *não seria mal dar um tempo ali, não fazia frio*, fiquei ali vagando pelas ruínas, ela a cantar uma música até legal, a noite era clara, e aquelas ruínas que eu agora via serem amareladas sob a lua.

Em seguida, acontece o estupro, numa descrição rápida, indiferente à violência que apresenta. Em menos de um parágrafo, o narrador sufoca o grito surdo de Mariana, tapando-lhe a boca com um beijo agressivo, cai com ela pela areia úmida, penetra, ejacula e se levanta. No parágrafo seguinte, já adentra o apartamento em que morava com a mãe. Não há qualquer vestígio de culpa ou preocupação com o ato praticado. Estamos longe demais da densidade psicológica trabalhada por Dostoievski em *Crime e Castigo*. Estamos mais próximos do que se pode chamar de absurdo. É possível lembramos aqui o protagonista Meursault, de *O Estrangeiro*, de Albert Camus, que indiferente a tudo que o rodeia, sempre responde com a mesma indiferença o que lhe questionam:

Maria veio buscar-me à noite e perguntou-me se eu queria casar com ela. Respondi que tanto me fazia, mas que se ela de fato queria casar, estava bem. Quis então saber se eu a amava. Respondi, como aliás respondera já uma vez, que isso nada queria dizer, mas que talvez não a amasse.¹²⁷

Não que a psicologia dos personagens de Camus, Kafka ou Noll sejam rasas, talvez seja justamente o contrário que se reclame. Talvez esses personagens atestem

¹²⁷ CAMUS, Albert. *O Estrangeiro*. In: *Estado de Sítio; O Estrangeiro*. Tradução de Maria Jacintha e Antonio Quadros. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 203.

uma psicologia tão controversa e densa que pareçam impenetráveis, absurdas, ininteligíveis aos moldes sedimentados do romance de veio realista, investigativo, indicial, que busca a construção gradativa de uma personalidade. A escrita de Noll quer libertar o personagem da construção psicológica positivista, preferindo a desconstrução.

Em Camus também a culpa se ausenta da tensão dramática. Diante da barbaridade confessada a um juiz estarecido, de ter atirado contra um homem que nem conhecia e segundos depois disparar contra o corpo caído mais quatro tiros, Meursault é questionado várias vezes quanto ao motivo de seu ato criminoso “Por quê?”¹²⁸, ao que Meursault só sabe responder com um absurdo e incompreensível silêncio. A impassível “resposta”, ausente de arrependimento ou sentimento de culpa do criminoso agita o descontrolo do Juiz que dizia ter interesse em ajudá-lo no caso. Para Meursault tanto faz...

A escrita de Noll tenta ausentar o julgamento, a culpa, e concentra seu olhar na justaposição dos fatos dados a ver pelo personagem implicado. Este procedimento é parecido ao de Gus Vant Sant em *Elephant*¹²⁹, que conta a vida do dia do que ficou conhecido como o massacre de Columbine, em que dois estudantes adolescentes de classe média, aparentemente normais, entram na escola em que estudavam e operam calmamente um extermínio em massa. A história é narrada em recortes que mostram os acontecimentos do fatídico dia por diferentes pontos de vista, que carregam em comum

¹²⁸ CAMUS, Albert, 1979, p 233.

¹²⁹ Transcrevo, a seguir, o comentário que abre o artigo “Elefante”, publicado no número 58 da revista virtual de cinema *Contracampo*. “Em primeiro lugar, é preciso esclarecer o título do filme. Uma inspiração crucial para Gus Van Sant foi o documentário homônimo feito por Alan Clarke em 1989, que se passa em período e local (Irlanda do Norte) diferentes, mas que também trata da violência entre os jovens através de uma narrativa picotada. Apesar de Clarke ter assim nomeado seu filme por julgar o problema abordado “tão facilmente ignorável quanto um elefante na sala de estar”, Van Sant inicialmente achou que o título se referia a uma antiga parábola budista sobre um grupo de cegos examinando diferentes partes de um elefante. Nessa parábola, cada cego afirma convictamente que compreende a natureza do animal com base tão-somente na parte que lhe chega ao tato. Ninguém vê ou sente o objeto na sua totalidade, mas todos arriscam um palpite totalizante – e, naturalmente, equivocado. Mesmo após ter descoberto o verdadeiro motivo pelo qual o documentário de Alan Clarke se chama *Elephant*, Van Sant afirma que o seu filme, rodado numa *high-school* situada em Portland, tem mais a ver com a parábola dos cegos”. OLIVEIRA JR. Luiz Carlos. Elefante. In: *Contracampo: Revista de Cinema*. Nº 48. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/58/elefante.htm>. Acesso em: 02/02/2012.

uma busca por uma incômoda objetividade, dando a ver imagens estarrecedoramente inexplicáveis. Como no estupro de Mariana, o absurdo choca, mas não se explica, pois é intensamente absurdo. A percepção do tempo se dilata, soltando-se do encadeamento concatenador da narrativa tradicional, baseada no encadeamento de ações na relação causa-efeito, do regime da imagem-movimento, que compõe o cinema clássico. No romance de também o tempo começa a vagar.

Noll apresenta seu texto em um paroxismo da concepção moderna de arte que, em oposição à concepção valorativa clássica, já não está pautada na função social educativa, nem redime em palavras a experiência, então, transmutada em conhecimento, conforme em “O Narrador”, de Walter Benjamin ¹³⁰. O narrador de Noll refuta o passado e, com este gesto, refuta a possibilidade de conhecimento pela experiência que se torna em narrativa. O passado é repellido como “um lugar em que se ancoram as certezas, as continuidades” ¹³¹. Silvano Santiago, em seu texto “O Narrador Pós-Moderno”, retoma os três tipos de narrador caracterizados por Benjamin:

(...) Benjamin pode caracterizar três estágios evolutivos por que passa a história do narrador. Primeiro estágio: o narrador clássico, cuja função é dar ao seu ouvinte a oportunidade de um intercâmbio de experiência (único valorizado no ensaio); segundo: o narrador do romance, cuja função passou a ser a de não mais poder falar de maneira exemplar ao seu leitor; terceiro: o narrador que é jornalista, ou seja, aquele que só transmite pelo narrar a informação, visto que escreve não para narrar a ação da própria experiência, mas o que aconteceu com x ou y em tal lugar e a tal hora. Benjamin desvaloriza (o pós-moderno valoriza) o último narrador. ¹³²

¹³⁰ BENJAMIN, Walter. O Narrador – Considerações sobre a Obra de Nikolai Leskov. In: *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política – Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

¹³¹ OLIVERIRA, Sayonara Amaral de. *João Gilberto Noll: Narrativa Pós-Moderna, Corpos Póshumaos*. Disponível em: <http://www.joagilbertonoll.com.br/noll1.pdf>. Acesso em: 17/11/2009. Sd., p. 06.

¹³² SANTIAGO, Silvano. O Narrador Pós-Moderno. In: *Nas Malhas das Letras*. São Paulo: Companhia das letras, 1989, p. 38.

Santiago identifica o narrador pós-moderno ao terceiro tipo, o que se aproxima do jornalista, que conta a experiência de outro, um narrador que se ausenta num flagrar que se quer objetivo. Em Noll, a sintaxe curta e seca pode lembrar o ofício de um jornalista ou um documentarista, pode denunciar a tentativa de se anular diante da matéria narrável, mas funde sujeito e objeto a um modo que impossibilita desvencilhar um do outro, como o que começou com o romantismo. Mas, em *O quieto Animal da Esquina*, a fusão está ligada a um presente, fugidio, descolado de um passado, por isso não autoriza aprender com o passado, elaborar o presente por meio da experiência do passado. O caso é específico: o narrador de Noll conta a sua própria experiência, mas a conta como uma experiência alheia, pois não pode mais reelaborar o objeto, fazê-lo emergir significado de sua experiência. Em seu olhar curto, o narrador-protagonista não processa o hiato necessário entre sujeito e objeto para a elaboração de conhecimento, sua percepção é falha. A elaboração do conhecimento acontece no encontro entre sujeito e objeto no intervalo entre a experiência do passado e a experimentação do presente. Sem passado, o sujeito fraturado se perde num presente indiscernível, um presente vago, um presente sem passado. Este narrador-personagem conta sua própria experiência, como o narrador pós-moderno jornalista de Silviano Santiago, mas busca coincidir a narrativa unicamente com a experiência do presente, o que torna sua própria experiência alheia. É “a negação da memória e da experiência como um fim último para o sujeito”.

133

Em Noll, o relato de viagens não tem o mesmo saldo das clássicas narrativas de viagem. Conforme Idelber Avelar, suas viagens “não adotam nenhuma função libertadora, pedagógica ou edificante”¹³⁴. O narrador-protagonista, comum virtualmente às narrativas de Noll, num caminhar incessante, na fuga de um passado que não quer nem pode fixar, nem conhecer, é incapaz de aprender com suas

¹³³ OLIVERIRA, Sayonara Amaral de. *João Gilberto Noll: Narrativa Pós-Moderna, Corpos Pós-humanos*. Disponível em: <http://www.joaogilbertonoll.com.br/noll1.pdf>. Acesso em: 17/11/2009. Sd., p. 06.

¹³⁴ AVELLAR, Idelber, sd, p. 05.

experiências e não crê na vantagem de conhecer mais profundamente sobre nenhuma matéria, compondo, assim, um romance de deformação em oposição ao “Bildungsroman”, o romance de formação. O protagonista foge mesmo a qualquer aprendizado, qualquer formação, qualquer ato de sedimentação do que possa formar sua identidade, interferir em sua psicologia. Nestes termos, o que difere o protagonista de *O Quietos Animal da Esquina* do protagonista de *Hotel Atlântico* é certa necessidade daquele de obter e manter minimamente algum conforto social, daí se sujeitar ao desconhecimento que o oprime, mas que ao mesmo tempo lhe garante condições de viver em certo conforto. O narrador não compreende a motivação para a tutela que lhe dá o casal que o tira da clínica, mas deliberadamente não ousa quebrar o silêncio que lhe garante o lugar seguro de tutelado.

Em *O Quietos Animal da Esquina*, o tempo rui de mãos dadas com a crença na linguagem como capaz de organizar a experiência, é a própria percepção do tempo que é fraturada e nem mesmo os vestígios do tempo, como as marcas do envelhecimento nos corpos, conseguem fazer essa percepção mais ajustada progressivamente. Assim, existe um descompasso no envelhecimento do narrador e de todo o seu entorno a marcar sua falha percepção do tempo. Só de vez em quando, ele percebe que o tempo passou, com grande dificuldade para quantificar o tempo, que corre vago. A percepção de largas fatias de tempo se dá de forma abrupta, mas sem exata quantificação, como quando percebe que passou bastante tempo ao reparar drásticas mudanças físicas no corpo de Kurt, ou quando percebe o comprimento de seus próprios pêlos:

Eu de cabelos compridos, com uma barba crescida – nunca a deixara antes crescer. *Algun* tempo tinha se passado, agora eu via, e não pouco tempo: aqueles cabelos longos e a barba bem espessa eram alguns sinais dele.¹³⁵

¹³⁵ NOLL, 2003c, p. 26 (grifo nosso).

O emprego do pronome indefinido “algum” marca a imprecisão do tempo passado, que só é agora é percebido na constatado do crescimento dos cabelos e da barba do protagonista diante do espelho. Teria o personagem se distraído demais para perceber os dias que se sucedem ou mesmo as marcas da passagem do tempo evidentes em seu rosto diariamente? Desse modo lacunoso, a percepção do tempo pelo narrador se dá de forma fragmentada, o tempo escorre em pílulas, numa dispersão acumulada. Na clínica em que está internado, ele pede que lhe arranjem um espelho, “mas espelho só tinha no banheiro, comum para todos no andar”¹³⁶. Podemos entender aí uma impossibilidade de estabelecer um contato individualizado com sua imagem, simbolicamente, uma impossibilidade de alcançar sua intimidade, de se reconhecer, individualizar-se. Diante da constatação de sua percepção falha que tem do tempo, o protagonista, como em lampejos de consciência, não se atreve a estabelecer um ajustamento da memória. Ele se acha incapacitado de agenciar por si só a memória, daí se perceber sempre como um juvenzinho necessitado da tutela de outrem e não ir buscar cuidar de si sozinho. Esta ideia pode ser mostrada no seguinte trecho, que mostra sua reflexão diante da constatação de que não percebeu o envelhecimento de Kurt que tinha agora dificuldade de locomoção:

(...) aquele homem realmente tinha envelhecido além da conta, entrava no taxi com tamanha dificuldade que me deixava boquiaberto a pensar no meu despreparo para acompanhar a passagem do tempo

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

(...)

De qualquer maneira, se eu tentasse sanar o atraso, se virasse a memória do avesso, para reconstruir esse tempo, quem iria avaliar a minha perícia.

¹³⁶ Noll, 2003c, p. 25.

O protagonista se percebe diante de sua dificuldade de agenciar o tempo, mas diz que se parasse para prestar atenção poderia se perceber mais velho; o caso é que ele não pode fazê-lo porque não confia na validade de seu controle do tempo, como afirma ao se perguntar quem poderia avaliar sua perícia, não atestando confiabilidade em sua capacidade de agenciar sua própria memória. Não sabe como reagir diante da imagem que vê, da velhice de Kurt, diante da percepção fragmentada do tempo, não poderia agenciar sua memória, pois não confia na eficácia do gesto. Sendo assim, como poderia montar um relato “organizado” e “coerente”? Como poderia fazê-lo se o que está a nos relatar é justamente a experiência de não poder fazê-lo? Sua experiência é aquela anunciada por Benjamin como incomunicável:

“(...) o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas se ‘dar conselhos’ parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis”.¹³⁷

Nesta tarefa de comunicar a incomunicabilidade do homem moderno, Noll enxuga o agenciamento discursivo dos fragmentos e tende ao silêncio. Não sendo mais o prolongamento sensório-motor o “adequado” a esta experiência, não sendo mais o prolongamento baseado na ação e na reação capaz de dar conta dessa experiência, o que experimentamos é descontinuidade, ficamos com a fragmentação narrativa baseada na problematização do tempo, um outro modo de narrar. Estamos na crise da imagem-ação, diante de um tipo de situação a que Deleuze chama de óptica e sonora pura, com a qual não sabemos como interagir, diante da qual não sabemos como agir. No caso do protagonista de *O Quietos Animal da Esquina*, a impossibilidade que se coloca de lidar com as marcas do tempo, percebidas de quando em quando na constatação de sua passividade diante do que observa, promove seu “relato falho” e silencioso, seu vagar

¹³⁷ BENJAMIN, Walter. O Narrador – Considerações sobre a Obra de Nikolai Leskov. In: *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política – Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 200.

pelos espaços-quaiquer, na exploração dos tempos mortos, da banalidade cotidiana, que Deleuze vê nos filmes de Antonioni e nós nos textos de Noll.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Até aqui, refletir sobre a produção narrativa de João Gilberto Noll no exercício de uma leitura litero-cinematográfica, relacionando a produção de imagens em suas obras a do cinema moderno a partir do conceito de imagem-tempo, elaborado por Gilles Deleuze para pensar o cinema moderno, e o de Silêncio, como elemento significativo na produção artística e tendência na arte moderna. A partir do que discutimos até aqui, pudemos notar alguns dos movimentos que operam narrativas modernas para pensar algumas formas de percepção do mundo por meio da própria narrativa, ensaiando a própria percepção, ou a consciência da falha intrínseca do ato de percepção, que acaba sendo seu próprio objeto. Essa narrativa denuncia a precariedade da linguagem na relação que o sujeito estabelece com o mundo, em sua percepção do mundo.

Nestes movimentos, não necessariamente para se fechar em si enquanto forma, a arte tende a exercícios de pensamentos autoreflexivos, expondo o próprio problema da linguagem na modernidade, questionando qualquer estabilidade do conhecimento e refutando construções pragmáticas ou já largamente usadas pela própria arte, como discurso privilegiado, o que, de alguma forma, extrapola uma preocupação meramente estética. Diante desse quadro, assistimos a linguagem lidando paradoxalmente com seus limites, buscando visualizar o invisível, dizer o indizível, expondo uma inadequação entre linguagem, sujeito e realidade. É nessa precariedade da percepção que se funda o silêncio, que é um espaço que permite e conclama a exploração do pensamento, que reclama em voz alta a participação do leitor/espectador, fazendo com que a obra deixe de ser mera construção formal para se tornar um campo de experiências. Assim, Noll não sobrepõe simplesmente imagens desconexas, ou enfileira acontecimentos banais, mas ensaia em forma e conteúdo uma potente reflexão sobre a narrabilidade da experiência humana nos dias de hoje.

Em Noll, a narrativa não se oferece propriamente como um quebra-cabeças a ter suas peças montadas, restituídas ao lugar próprio pelo leitor, não há um jogo de xadrez a

convidar ao estratagema, ao cálculo, ou um labirinto a ser percorrido tendo em meta a saída do espaço claustrofóbico, como em um Jorge Luis Borges de “Jardim de Veredas que se Bifurcam”, para citar um exemplo na literatura, um Alfred Hitchcock de “Disque M para Matar”, no cinema, ou um Pablo Picasso de “Guernica” na pintura. Estes artistas conduzem o leitor a um agenciamento dos fragmentos na formação de um todo mais ou menos coerente, ao menos no plano da linguagem, pois é importante lembrar que em Borges os tempos paralelos não se conciliam, mas se permitem existir como virtualidades. Em Noll há uma forte tendência a uma saturação desse racionalismo que emoldura o alto-modernismo, de formas intrincadas e arrojadas sofisticações, que performatizam uma confusão que se propõe a alguma redenção final. O autor parece querer não conduzir o leitor a nenhum agenciamento das partes, a nenhuma organização da não-linearidade além daquela que propõe de forma inequivocadamente fraturada. Noll não autoriza uma reconfiguração dos “cubos” em favor de um todo como proposta alternativa de leitura, parece mais interessado em conduzir o leitor a percorrer um caminho de frustrações das expectativas/tentativas de montagem do enredo, um caminho implodido, espaços em ruína, repletos de vestígios de outros tempos, mas esvaziados de significação. Parece querer desautorizar a própria leitura, prefere a experiência ao saldo da experiência, daí o uso do tempo vago, fraturado, incerto, que não se redime e não desemboca em um aprendizado ¹³⁸.

Nos textos de Noll, a condição aviltante de miséria e/ou de perigo é sintoma de uma relação entre um corpo que se quer fugidio e o mundo, assim como a própria narrativa que enforma essa condição. Os traços da urbanidade opressora tão retratada por autores contemporâneos estão lá, mas não para desenhar, fotografar ou capturar um quadro sócio-histórico do Brasil, mas antes para viabilizar em contrapartida algum devaneio, alguma abstração anti-social, mas, principalmente, pensar o desajuste do homem com o mundo.

¹³⁸ Cf. BENJAMIN, Walter. O Narrador – Considerações sobre a Obra de Nikolai Leskov. In: *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política – Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

A fuga cega dos protagonistas de Noll os joga cada vez mais na marginalidade, encerrando-os numa progressão degradante. Esta marginalidade não aponta diretamente para um centro, em oposição social, mas tangencia a própria noção criada pela relação dialética margem-centro, porque a fuga se quer, na maioria das vezes, cega. E assim, também segue uma fuga no nível textual de um teor mais facilmente social. Em todo caso, Noll acaba intencionalmente ou não apontando para a problemática da vida nas grandes cidades.

Noll não rompe com a sociedade, nem poderia fazê-lo totalmente. O exercício de sua chave mestra, a (consciência da) percepção falha, enfeixa sua obra em uma perfeita relação entre forma e conteúdo.

A mesma arte que tende a uma forte refutação da carga discursiva que as formas e os conteúdos dessa arte enfeixam, é aquela que escancara as portas para o retorno muitas vezes agressivo do bumerangue jogado longe que agora trás novos ventos. As formas narrativas que rompem com a narrabilidade clássica, tendendo a um esvaziamento discursivo, às vezes por formas tautológicas, provocam e reclamam intensamente a legitimidade do gesto como outra forma de narrar e de discutir as experiências humanas, outra forma de pensar, e assim também trazendo ao centro a própria discussão dessa experiência narrativa, dessa experiência artística.

Para além de qualquer tentativa de mistificação ou, ao contrário, de simplificação ou domesticação do paradoxal trato que narrativas, sobretudo as modernas, lançam no jogo que estabelecem com o público, é preciso também sair do jogo sabendo que a experiência é sempre parcial e não pode se esgotar nem na mistificação absoluta nem em sua total banalização. Ao mesmo tempo que a arte ataca a produção discursiva pragmática – às vezes refutando, outras vezes assimilando-a ironicamente, como na *pop art* –, bem como a noção racionalista que a enforma, por configurar-se enquanto forma específica de comunicação, privilegiada, a arte, às voltas com seu problema fundamental, a linguagem, tenta

escrever o que não é mais língua, mas que não pode ser uma língua inexistente ¹³⁹, sob o risco de não fazer mais sentido algum e abandonar o jogo com o público. Assim, a narrativa que rompe com os princípios racionalistas de organização formal precisa partir em alguma medida exatamente desses mesmos princípios para garantir a experiência diferenciada.

Nessas narrativas de João Gilberto Noll, o leitor, espectador das imagens apresentadas, depara-se com a difícil tarefa (e insolúvel aos moldes clássicos) de fazer produzir sentido no amontoado de imagens colocadas fragmentariamente diante de um narrador que não parece ter a função de contar uma história, mas sim de mostrá-la. O personagem-narrador apenas apresenta o leitor às imagens de sua história, e os deixa a dialogar, o leitor e as imagens.

¹³⁹ Esta ideia também é explorada na *Obra Aberta*, de Umberto Eco.

REFERÊNCIAS

1. DE JOÃO GILBERTO NOLL

1. NOLL, João Gilberto *A céu aberto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
2. NOLL, João Gilberto. *A máquina de ser*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
3. NOLL, João Gilberto. *Berkeley in Bellagio*. São Paulo: Francis, 2003a.
4. NOLL, João Gilberto. *Harmada*. São Paulo: Francis, 2003.
5. NOLL, João Gilberto. *Hotel Atlântico*. São Paulo: Francis, 2004.
6. NOLL, João Gilberto. *Lorde*. São Paulo: Francis, 2004b.
7. NOLL, João Gilberto. *O quieto animal da esquina*. São Paulo: Francis, 2003c.
8. NOLL, João Gilberto. *Rastros do Verão*. São Paulo: Rocco, 1990.

2. ENTREVISTAS E DEPOIMENTOS DE JOÃO GILBERTO NOLL

9. NOLL, João Gilberto. *João Gilbert Noll, a linguagem como experiência* (Entrevista Concedida à Saraiva Conteúdo). Disponível em: <http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/10400>. Ou: <http://vimeo.com/14615034> (parte I) e <http://vimeo.com/14615632> (parte II).
10. NOLL, João Gilberto. *João Gilberto Noll – O Averso do Conhecimento* (Depoimentos). Publicado originalmente em: *O Lugar do Escritor*, de Eder Chiodetto, Cossac & Naify. Disponível em: <http://www.joaogilbertonoll.com.br/depoimentos.html>. Acesso em 23/02/2012.

3. SOBRE JOÃO GILBERTO NOLL

11. CORDEIRO, Sarita Costa Erthal. *Por vias e desvios: um panorama sobre o protagonista de João Gilberto Noll em suas trilhas contemporâneas*. Rio de Janeiro, 2008. Dissertação de Mestrado em Cognição e Linguagem, Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro.
12. AVELAR, Idelber. João Gilberto Noll e o fim da viagem. Tulane University. Sd. Disponível em: <HTTP://www.joaogilbertonoll.com.br/est7.htm>. Acessado em: 14 de dezembro de 2009.
13. D'AMBRÓSIO, Oscar. *Noll: estilo cinematográfico*. Jornal da Tarde, 30/08/1986.

14. 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.
15. MAGALHÃES, Maria Flávia Armani Bueno. *João Gilberto Noll: Um escritor em Trânsito*. São Paulo, 1993. Dissertação de Mestrado em Letras (Universidade Estadual de Campinas).
16. OLIVERIRA, Sayonara Amaral de. *João Gilberto Noll: Narrativa Pós-Moderna, Corpos Pós-humano*s. Disponível em: <http://www.joaogilbertonoll.com.br/noll1.pdf>. Acesso em: 17/11/2009.

4. TEXTOS DE SUPORTE TÉCNICO E TEÓRICO E OUTROS

17. AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2003.
18. BARTHES, Roland. O Efeito de Real. In: *Rumor da Língua*. São Paulo: Martins fontes, 1994.
19. CAMUS, Albert. O Estrangeiro. In: Estado de Sítio; O Estrangeiro. Tradução de Maria Jacintha e Antonio Quadros. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 203.
20. BAZIN, André. *O Cinema: Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
21. BENJAMIN, Walter. O Narrador – Considerações sobre a Obra de Nikolai Leskov. In: *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política – Ensaios sobre Literatura e História da Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
22. BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 2006.
23. BRASIL, Marcelo P. *Uma Introdução a Narrativas em Imagem-Tempo: Hotel Atlântico e Cinema Moderno*. Trabalho de Conclusão de Curso. Faculdade de Letras. Instituto de Letras e Comunicação. Universidade Federal do Pará. Belém: 2009.
24. CANDIDO, Antonio. O Direito à Literatura. In: *Vários Escritos*. 4 ed. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, p. 169-191.
25. DELEUZE, Gilles. *Cinema I: A Imagem-Movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
26. DELEUZE, Gilles. *Cinema II: A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.
27. DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
28. DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
29. ECO, Umberto. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

30. GUERIZOLI-KEMPINSKA, Olga Donata. *Os Impasses da Interpretação: O papel do silêncio na recepção da obra poética de Mallarmé e da pintura de Cézanne*. Rio de Janeiro, 2008. Tese de Doutorado em História (História Social da Cultura), Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro – PUC-Rio.
31. LA SÁLVIA, André Luis. *Introdução ao estudo dos regimes de imagem nos livros Cinema de Gilles Deleuze*. Campinas, São Paulo, 2006. Dissertação de Mestrado em Filosofia, Universidade Estadual de Campinas, p. 41-69.
32. LISPECTOR, Clarice. Amor. In: *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.
33. LISPECTOR, Clarice. O Ovo e a Galinha. In: *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.
34. MACHADO, Arlindo: *O Filme-Ensaio*. Trabalho apresentado no Núcleo de Comunicação Audiovisual, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003. Comunicação, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003. Disponível em: www.intermidias.com. Acesso em: 25 mar. 2009.
35. MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009, p. 245-296.
36. MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas, SP: Papirus, 2006.
37. MANSFIELD, Katherine. Bliss. In: *Bliss and Other Stories*. Harmondsworth: Penguin, 2008.
38. OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik (Orgs). *Literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2008.
39. OLIVEIRA JR. Luiz Carlos. Elefante. In: *Contracampo: Revista de Cinema*. Nº 48. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/58/elefante.htm>. Acesso em: 02/02/2012.
40. SÁBATO, Ernesto. *Homens e Engrenagens: reflexões sobre o dinheiro, a razão e a derrocada de nosso tempo*. Campinas – SP: Papirus, 1993, p. 104.
41. SANTIAGO, Silviano. O Narrador Pós-Moderno. In: *Nas Malhas das Letras*. São Paulo: Companhia das letras, 1989, PP. 38-52.
42. SCHOLLHAMMER. Karl Erik. *Além do Visível: o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.
43. SCHOLLHAMMER. Karl Erik. *Ficção Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
44. SGANZERLA, Rogério. *Por um Cinema sem Limites*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

45. SONTAG, Susan. A Estética do Silêncio. In: *A Vontade Radical: Estilos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
46. TCHEKHOV, Anton Pavlovich. *Sem Trama e sem Final: 99 conselhos de escrita*. São Paulo: Martins Editora, 2007.
47. TIRAND, Laurent. *Grandes Diretores de Cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
48. VASCONCELOS, Jorge. A Filosofia e seus Intercessores: Deleuze e a Não-Filosofia. *Educ. Soc.*, Campinas, vol. 26, n. 93, p. 1217-1227, Set./Dez. 2005. Disponível em: <http://www.cedes.unicamp.br>. Acesso em: 28/09/2009.
49. VASCONCELOS, Jorge. *Deleuze e o Cinema*. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna LTDA, 2006.
50. WISNIK, José Miguel. Iluminações Profanas (Poetas, Profetas, Drogados). In: NOVAES, Adauto (Org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

5. FILMOGRAFIA

51. ANTONIONI, Michelangelo. *Blow up*, 1966.
52. ANTONIONI, Michelangelo. *L'Eclisse*. 1962.
53. ANTONIONI, Michelangelo. *Il Deserto Rosso*, 1964.
54. ANTONIONI, Michelangelo. *L'Avventura*, 1960.
55. ANTONIONI, Michelangelo. *La Notte*. 1961.
56. ANTONIONI, Michelangelo. *Professione: Reporter*, 1975.
57. FELLINI, Federico. *8 ½*, 1963.
58. FELLINI, Federico. *Giulietta Degli Spiriti*, 1965.
59. FELLINI, Federico. *La Dolce Vita*, 1960.
60. GODARD, Jean-Luc. *À bout de soufflé*, 1959.
61. GODARD, Jean-Luc. *Je Vous Salue, Marie*, 1985.
62. GODARD, Jean-Luc. *King Lear*, 1987.
63. GODARD, Jean-Luc. *Vivre sa vie*, 1962.
64. HITCHCOCK, Alfred. *Dial M for Murder*, 1954.
65. HITCHCOCK, Alfred. *Rear Window*, 1954.
66. MARTEL, Lucrecia. *La Ciénaga*. 2001.

67. ROSSELLINI, Roberto. *Germania, Anno Zero*, 1948.
68. ROSSELLINI, Roberto. *Roma, Città Aperta*, 1945.
69. SANT, Gus Van. *Paranoid Park*. 2007.
70. SANT, Gus Van. *Elephant*, 2003.
71. SGANZERLA, Rogério. *O Bandido da Luz Vermelha*, 1968.
72. TRUFFAUT, François. *Les 400 coupes*, 1959.
73. VARDA, Agnès. *Cleo de cinq à sept*. 1961.

ANEXOS

ANEXO A

**João Gilbert Noll, a linguagem como experiência
(Entrevista Concedida à Saraiva Conteúdo)¹⁴⁰**

Por Ramon Mello



Foto de Tomás Rangel

João Gilberto Noll é um “escritor de linguagem”, como gosta de afirmar. Ávido leitor de poesia, sua escrita está contaminada por um lirismo especial. Em todos os seus livros, Noll, contemporâneo de Caio Fernando Abreu, faz seus personagens saírem em busca de seus mistérios.

Em seu romance mais recente, *Anjos das ondas* (Scipione, 2010) – que dialoga diretamente com as angústias adolescentes de *Sou eu!* e *O nervo da noite*, igualmente editados este ano pela Scipione –, João Gilberto Noll narra a história de um garoto de 15 anos, Gustavo, que, após morar na Inglaterra, volta ao Brasil para morar com o pai no Rio de Janeiro, encontrando seu duplo no seu colega de escola, um surfista.

Em 2008, Noll lançou *Acenos e afagos* (Record), que lhe rendeu o segundo lugar no Prêmio Portugal Telecom. E, ainda, reviu cinco dos seus livros – *O cego e dançarina*, *A céu aberto*, *Rastros do verão*, *Bandoleiros* e *A fúria do corpo* – para a reedição pela editora Record. Já em 2009, pôde assistir à mais uma adaptação cinematográfica de suas histórias – desta vez foi *Hotel Atlântico*, sob a direção da experiente Suzana Amaral. [\[Confira a entrevista em vídeo com a diretora\]](#)

¹⁴⁰ Disponível em: <http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/10400>.

Ou: <http://vimeo.com/14615034> (parte I) e <http://vimeo.com/14615632> (parte II).

João Gilberto Noll tem um tempo e uma voz narrativa muito peculiar, condição fundamental para continuar a seduzir seus leitores. O encontro com o escritor gaúcho aconteceu no seu apartamento em Porto Alegre. A conversa informal, interrompida por uma outra entrevista, passou pela bem sucedida trajetória do autor e por algumas marcas de sua escrita, a libido e a experiência lingüística extremada.

Em entrevista ao jornalista Luciano Trigo, você afirmou: "Quando escrevo, pareço um jazzista improvisando..."

João Gilberto Noll. Eu sou um sujeito muito compulsivo para escrever. Nunca sei o que quero realmente revelar, de narrativa. Nunca sei onde vai dar a narrativa, como é que vai terminar. Estudo muito pouco a onda narrativa, os personagens. Porque sou um autor de linguagem. O que me puxa é a linguagem, não qualquer contexto de conteúdo. Sou um escritor de linguagem. Nesse sentido que disse que seria um escritor como um jazzista improvisa. Sou um improvisador no que escrevo. Olha que escrevo romance! Talvez, o improvisador seja mais ligado, digamos, a um poeta ou a um contista. Mas eu sou assim no romance, a cada vez que sento para dar continuidade ao romance, naquele conflito do próprio instante que as coisas se dão. Não quero saber de ontem, nem de amanhã. Mas do que está se passando em mim e aquele espaço em branco que devo preencher. Então, o atrito com o instante. Eu queria dizer isso. São pequenos golpes de atrito que fazem você escrever, sabe? Outra coisa: sou um escritor de inconsciente. O inconsciente é a força propulsora da minha narrativa. Eu vou para ela como um cego. Bastante cego. Depois, meu personagem é um só... O cara que habita em mim, realmente. Ele habita em mim... Se bem que ele está sumindo, eu vejo as coisas muito posteriormente delas acontecerem. Não faz muito tempo que descobri que todos os meus protagonistas eram o mesmo. Não digo que meus livros sejam um a continuidade do outro. Não é isso. Cada livro tem o seu contexto dramático. Num livro o cara é vagabundo, no outro é escritor, no outro, ator... Essa solidão. Essa necessidade de se fundir ao outro, que está muito presente neste último livro [*Anjo das ondas*]. O personagem cheio de lascívia, não é? Ele sonha realmente em se fundir ao outro. É um adolescente, é o meu personagem de sempre adolescente. Então ele fala assim:

[Noll faz a leitura do livro *Anjo das ondas*, muda o tom de voz]

“Que o mundo lá fora continuasse sua rotina, com as rodas rodando, o chiclete de bola se projetando para fora da boca da criança, os mendigos jogando com uma bola de plástico arrebatada. Não importa o que mais. O certo é que naquele beijo havia não sei o que de eternidade. E que era para isso que a gente tinha vindo ao mundo, para um regalo de um beijo como aquele. Um simples beijo. Mãos com o calor da linhagem humana, aspirando à permanência do deleite. Sim, é o assombro diante de tanta inserção de um no coração do outro.”

[Ao terminar a leitura, Noll volta ao tom de voz ‘normal’]

Noll. Essa questão da fusão amorosa. Não só com o corpo, a fusão cósmica mesmo, de você conseguir, enfim, ser um de uma vez por todas. O que é um sentimento muito perigoso. Porque é amoroso, mas, ao mesmo tempo, um sentimento que pode resultar na morte, na abdicação do seu próprio eu, da renúncia. De ser uma terceira coisa que não é você nem o outro, uma nova massa de existência.

A sexualidade e a libido são determinantes em sua escrita. No livro *Acenos e afagos* (Record, 2008), por exemplo, a linguagem vai transformando assim como a sexualidade da personagem...

Noll. Acho que isso vem de uma infância bastante reprimida sexualmente. Igreja Católica. Eu era coroinha... Você sabe o que é isso?

Fiz catequese, crisma e primeira comunhão. Uma vergonha. [risos]

Noll. Então... Na minha adolescência, até hoje, a sexualidade sempre foi vital, muito crucial na minha vida. Não digo na minha vida, o que interessa aqui não é minha vida, mas meus livros. É o que sai quando escrevo. O ato de escrever já é muito erótico, não é? É muito erótico, essa coisa com a língua... Você justamente tentando ser o captador e a expressão, ao mesmo tempo, do jogo linguístico. A sexualidade é muito importante no que escrevo, sim, não resta dúvida. A gente pode ligar ao o que eu disse antes. Essa questão que, há pouco, li aqui: a eternidade do deleite. Quem que não pensou nisso alguma vez? Que bom que a gente fosse eterno enquanto durasse aquele boca a boca. E boca a boca em todos os sentidos, não só no beijo físico. Que possa estar realmente inserido no fôlego do outro, sei lá. A questão da solidão é muito política. A solidão nas grandes cidades é uma questão política. Quantos estão absorvidos em si mesmo sem conseguir uma ponte para qualquer coisa que se chama de humano? Eu sou um autor obsceno, sim. Obscenidade é uma coisa que sempre me chamou atenção na literatura. Chamar as coisas pelos nomes que elas têm, sexualmente falando. Uma coisa que sempre me inspirou muito foi porta de banheiro público, o lado interior da porta. As pessoas se “desrecalcando” ali, dizendo coisas que elas não diriam no plano social. Acho que a literatura é muito isso. É a palavra destituída daqueles ranços todos. É a palavra com essa crueza. Ao mesmo tempo, não é uma questão de dizer assim: “Eu sou um cara naturalista, vou fotografar os palavrões, as obscenidades, das portas de banheiros públicos”. Não, não é isso. É um elemento. Eu também gosto da literatura que bebe numa certa tradição de beleza.

Por exemplo?

Noll. T.S. Eliot. Leio muito mais poesia, até mais do que prosa. Acho que isso é demonstrado no que escrevo... Eu paro de expressar a ação da narrativa para especular poeticamente pelas coisas. Isso eu adoro na narrativa. Narrativa muito realista eu nem consigo mais ler. Quando eu sinto que o livro começa explicitamente figurativo... Se é que se pode dizer isso de uma narrativa... Pode-se sim. Esse tipo de narrativa eu já não consigo mais ler, tem que ter um tônus poético.

Quando você passou a se interessar em contar suas próprias histórias? Há um fato que tenha marcado esse despertar para a literatura?

Noll. Acho que foi na adolescência. Foi justamente ao ler *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector. Eu pensei: "Se ela faz isso também quero fazer". É essa narrativa que me interessa, que tenha um pouco de abstração, não fique só acompanhando o veio narrativo por si só. O que me interessa na Clarice não é tanto o "psicologismo" que ela possa eventualmente ter, mas o tom metafísico, eu e o mundo. Como anda essa relação entre o eu e as coisas? Me interessa muito a prosa metafísica dela, principalmente *A paixão segundo G.H.*. Naquele quarto de empregada tão típico de uma certa Copacabana onde se passa o livro, aquela senzala da classe-média... Ela consegue viver uma dimensão histórica, ela vai para as montanhas, para o Egito... é uma coisa muito, também... budista. Dei aula uma época na Universidade da Califórnia, em Berkeley, e no semestre eu trabalhei *A paixão segundo G.H.* Logo que passei a leitura, pensei: "Que burrada eu fiz! E para um pessoal que está batalhando com a língua portuguesa..." Esses alunos tinham uma vivência budista e observaram o livro com esse tipo de captação. Aquela barata não era nojenta, nem pura, era uma coisa que existe, com uma certa neutralidade – onde entra a visão budista. É aceitação do que é. Acho uma beleza em Clarice aquele conto "O amor", *Laços de família*, onde ela corta, fratura a relação de causa e efeito. O que tem a ver com nossa filosofia cotidiana uma mulher que vê um cego na parada de ônibus e tem um lampejo profundo, uma possibilidade que ela ainda não experimentou. E os ovos, que leva na sacola, ela deixa cair no colo. Gosto de Clarice porque ela ilumina questões que não são muito iluminadas.

Desde sua estreia, com *O cego e a dançarina* (1980), você recebeu o reconhecimento da crítica, tem ganhado prêmios... O que mudou?

Noll. O pior é que não muda nada, cara. Pode, talvez, mudar o pedigree dele com a mídia. Mas mudar, em transformar a minha inspiração? Não. O que pode mudar é a grana. Isso é interessante. O que eu gosto muito é quando um livro meu é adaptado para o cinema, me dá um prazer enorme.

A primeira adaptação cinematográfica foi um conto, feita por Murilo Salles, em 1983...

Noll. Foi do conto "Alguma coisa urgentemente" [do livro de estreia], que deu no filme *Nunca fomos tão felizes* (1984). Belíssimo filme! Adoro aquele filme, marcante.

E o cineasta Maurice Capovilla fez uma adaptação do romance premiado com o Jabuti, em 1994...

Noll. *Harmada*. E agora a Suzana Amaral fez a adaptação de *Hotel Atlântico*.

Como é sua relação com os diretores que fazem filmes a partir de suas histórias?

Noll. Não há grandes relações, nada muito próxima aos diretores. Eu não gosto, por exemplo, de participar do roteiro. Meu trabalho já está feito. Vou ficar matutando possibilidades cinematográficas? E o roteiro... A linguagem é trabalhada em termos absolutos ou não. Quando a linguagem é instrumento para imagem, para chegar o filme, não me interessa.

[Toca o telefone. Noll dá uma entrevista para uma rádio de Porto Alegre]

Você costuma dizer que se identifica com versos do “Poema de sete faces”, de Carlos Drummond de Andrade: “Mundo, mundo, vasto mundo/ mais vasto é o meu coração”.

Noll -Tenho a impressão que essas coisas de "mais vasto é o meu coração" da poesia é do sujeito que é um pouco esquizóide, como acho que sou. No sentido que o mundo de dentro é maior que o mundo de fora. Eu vivo numa certa linguagem perene, se eu não me cuidar atropelo o mundo de fora. Eu vivo procurando um certo equilíbrio. Do contrário, é algo bastante destrutivo. Nem é uma escolha minha, estética. Por isso que eu gosto da poesia, a subjetivação em foco. O que anima mesmo é a voz, a voz do sujeito. Até porque, como disse, tenho uma formação musical. Eu ia ser cantor lírico. Mas vivi, na adolescência, um momento muito difícil. Fui me virando para a literatura porque estava numa crise de timidez profunda. Escolhi a literatura que é, primeiramente, uma atividade bastante solitária. Depois a gente pode participar de bate-papo, de leituras... Gosto muito de fazer leituras públicas, muito mesmo. Acho que é uma continuidade da escrita.

Você se sente solitário?

Noll. Eu me sinto. Faço um esforço diário para sair da solidão. Não. Quando estou escrevendo eu bendigo a solidão. Eu não poderia escrever com pessoas, com muita proximidade de mim. Qualquer escritor é assim, não é? É uma atividade muito solitária. Geralmente para o leitor também é. Não é possível alguém ler por alguém. Pode ser que leia alto, mas é outra coisa... Aquela leitura introspectiva, do teu imaginário ficar completando o que você está lendo, é uma dádiva, uma coisa muito importante. Essa palavra no seu mais alto esplendor. Os poetas? Drummond, acho magnífico, um poeta extraordinário. Simples, ele. Não era um cara enrolado, nem na fase dele mais magistral, mais metafísica, que é [no livro] *Claro enigma*. Ele usa palavras do cotidiano. Fernando Pessoa. Alberto Caeiro, principalmente, um dos livros que mais admiro é o *Livro do desassossego*. Queria escrever um livro assim, com aquele grau de abstração. Não deixa de ter uma narrativa ali. Mario Quintana também, um poeta miniatural, das coisas mínimas. De ficar embasbacado com a igreja de uma torre só. O melhor de se estar vivo é a linguagem. É o atestado da genialidade do teor humano.

Quando fazia entrevistas, Clarice costuma perguntar: "Qual a coisa mais importante na vida?"

Noll. Acho que é a linguagem.

A resposta antecedeu a pergunta...

Noll. [risos]

Você tem medo da morte?

Noll. Eu tenho.

Você pensa muito nela?

Noll. Penso. Meus livros retratam muito a questão da morte. Não é que tenha medo do que possa acontecer depois. Eu queria continuar. Com todas as dificuldades, está tão bom. Sou curioso, quero saber como é que vai continuar essa história aqui. Interromper isso, eu acho uma sacanagem. Não acho que possa haver outra coisa.

Você acredita em Deus?

Noll. Não. Eu acredito no mistério que é isso aqui. Eu não entendo. O que significa isso que chamam de vida? É por isso que se escreve também. Produzimos sentido, esse sentido que falta. É aquela história do Freud, a civilização existe para tapar esse buraco da morte. Eu concordo. A cultura existe porque a morte existe. Se todos estivessem muito satisfeitos, debaixo do sol na praia, coçando o saco, não existiria cultura.

Sobre a produção contemporânea, você é otimista em relação à literatura que é produzida hoje?

Noll. Eu sou. Está havendo um renascimento da literatura brasileira, desses jovens de 20, 30 anos, como Marcelino Freire, como você... Acho que sim. Daniel Galera. Quando comecei a publicar, não havia essa multidão de talentos, tão forte, tão incrível... Pessoas que vão com certeza ficar. Eu leio muito, leio bastante, gosto de ler pessoas jovens.

O que te encanta na nova geração?

Noll. Uma liberdade... Uma liberdade que na minha geração a gente batalhou muito para ter. Não só estilística, mas também a liberdade de abarcar os temas que eram considerados mais escabrosos no passado recente. A literatura tem que ser um susto. E vocês estão conseguindo dar esse susto.

Gostaria que você falasse sobre sua amizade com Caio Fernando Abreu.

Noll. Nós fomos colegas no curso de Letras aqui em Porto Alegre. Ficamos amigos porque gostávamos muito de escrever. Ele mais adiantado que eu, na escrita. Eu ainda estava em dúvida: música, literatura, ator de teatro... Ele estava mais interessado em relação à literatura. Houve muita coisa em comum entre nós dois, mas depois também houve uma distância. Dois escritores que pegam o aspecto positivo das coisas... Acho o

Caio mais delicado, eu sou mais brutal. Tenho momentos líricos também, mas sou mais brutal. O Caio tem uma relação maior com o leitor, eu acho que já grito mais que ele. Caio é um cara que foi muito tempo cronista, no *Estadão*. Esse aspecto penetrou muito na obra de ficção dele. Um sujeito que verificava muito a quantas andava a geração dele. As coisas que faço são bem distantes da crônica, acho. Não tenho muito a preocupação de mostrar as coisas mais visíveis do meu tempo. É mais deformante, e deve ser assim, entendeu? Aquele personagem principal dos meus livros, agora está mudando... São pessoas muito deformadas para um certo padrão social, muito distante desse padrão, revoltados... Acho que os personagens do Caio são mais delicados.

O que dizer para um autor iniciante?

Noll. É muito difícil responder isso. A viagem é muito individual, não é? [silêncio] Eu acho que tem que doer um pouco, a escrita. Se não doer um pouco tem alguma coisa errada aí. A não ser que o cara seja um escritor de questões históricas... Seja muito distante da psicologia pessoal, está mais preocupado com o mundo objetivo etc. Se não, acho que tem que doer um pouco. Na literatura, tem que ir um pouco além daquilo que você vive, daquilo que se é obrigado a viver no meio social... Esconde-se muita coisa diante dos outros. E na literatura tem que se desvelar, revelar isso... É isso que dói. Eu quando escrevo fico pensando: "Essas coisas não se dizem! Não devem ser ditas". Não, vamos dizê-las, sim.

Muito obrigado.

Noll. Obrigado a você, hein, cara.

ANEXO B

João Gilberto Noll – Depoimentos¹⁴¹**O Averso do Conhecimento**

"Acabei de comprar um apartamento e nele pretendo ficar pelo resto da vida. Porto Alegre é a minha casa. Eu agora quero o sofá, sim, quero me restaurar, mesmo que com rasuras, essas não deixam a gente mentir. Toda a minha desenraização tem só um quê de romântico, nada mais do que um simples quê. O fato de ter vivido num hotel e de escrever à mão, tudo isso que poderia à primeira vista parecer glamour, não o é, de fato, mas sim dados de uma condição que vinha de uma opção insana

que fiz há uns quinze, vinte anos pela literatura - no sentido de ser um escritor full-time, o que me fez viver algum tempo sob tetos alheios, escrever meus livros na casa de veraneio de um irmão em pleno inverno, para poder manter um espaço só meu para criar. Nesse panorama, custei um tanto para me sentir seguro geograficamente para poder conservar comigo uma máquina da estatura de um computador, sem ter de carregá-lo pelas estradas da vida como um saltimbanco ou sem-teto, que de fato fui. Não conto isso para bancar o mártir. Mas foi realmente assim e faria tudo de novo.

O que gostaria de expressar aqui, enfim, é que a minha vida comprova um pouco as minhas velhas teses materialistas, minhas e da minha geração: ou seja, são as condições materiais que promovem fundamentalmente a nossa ciência desejante, isso que os piedosos chamam de alma. O que são as imagens para um escritor? Acho que são a agudização extremada da aparência do mundo para dar sentido às suas feições e entrechoques. Mas procuro não pecar por excesso na composição das minhas imagens romanescas. Não reconheceria, por exemplo, a fisionomia de um personagem meu, sobretudo do protagonista (que é sempre o mesmo, graças a Deus!) se o visse na rua. Gosto das manchas, mais do que dos contornos qualificados, esses que dão significados inequívocos. Literatura não é sensatez, pedagogia. É um conhecimento às avessas, como se você precisasse transfigurar o mundo para poder extrair algum substrato do seu mistério - pois esse, sim, deve ser reconstituído a partir da tal Diáspora que os mitos literários recontam sem cessar. Trabalho muito o texto depois de pari-lo, é claro. E como se a gente limpasse as gosmas do nascituro."

¹⁴¹ Publicado originalmente em: *O Lugar do Escritor*, de Eder Chiodetto, Cossac & Naify. Disponível em: <http://www.joaogilbertonoll.com.br/depoimentos.html>. Acesso em 23/02/2012.

BIOGRAFIA EM BERKELEY EM BELLAGIO

“De biografia tem o seguinte. Entre 96 e 98 dei uns cursos de literatura brasileira contemporânea em Berkeley. Depois, no início deste ano passei um mês e pouco como convidado para me concentrar em algum trabalho que estivesse fazendo em Bellagio, que fica ao norte da Itália, perto dos Alpes. 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.”

BERKELEY, A CIDADE OU O FILÓSOFO?

“É a cidade ao lado de San Francisco, a gente vai de metrô, tanto que eu via a ponte Golden Gate da minha casa. No livro, também é o filósofo irlandês, que era bispo, muito sensualista, que achava que ao botar empirismo na percepção direta, você poderia ter uma apreensão da realidade e não tanto através da linguagem, porque ele achava a linguagem algo piroctênico, que cobria em vez de desvelar. O narrador, em certo momento, ele se considera Berkeley, o bispo, mas bispo é o artista plástico Artur Bispo do Rosário, considerado louco. Sente-se Berkeley, caminhando pelos campos de Bellagio.”

LINGUAGEM

“Sou um escritor de linguagem, pelo método com o qual escrevo fica claro isso. Tento captar a realidade através do que a linguagem me indica. Nesse sentido, sou o oposto de Berkeley. Realmente, o que vai puxar, me arrastar, me movimentar em direção à ação do livro não é uma idéia de conteúdo prévio, mas é aquilo que a linguagem vai abrindo para mim. Como se realmente a linguagem fosse um exercício desejanste de ação. Ação não no sentido norte-americano, evidentemente, de cinemão, mas no sentido de que o personagem começa de um jeito e vai terminar de outro. Acredito nisso, acredito na possibilidade de um argumento, sim, na história humana. Isso não quer dizer que tenha uma linha progressiva, uma finalidade angelical, nada disso, mas existe a possibilidade de você conhecer profundamente o seu próprio movimento. O homem não é um bicho estagnado. E só existe ficção por isso e não para usar a ação como uma peripécia atordoante que valha por si mesma. Mas o que vai me levar a essa ação, a essa verdade humana que é o momento, é a linguagem. Ela é o abre-te sésamo deste novo mundo.”

MESMO PERSONAGEM

“Esse livro é escrito na primeira e na terceira pessoa. É um jeito de me divorciar desse homem. Esse homem que perpassa toda a minha ficção, embora não tenha continuidade *ipsis literis*, esse homem é uma coisa em cada ficção, mas é sempre o mesmo personagem. E de certa forma quero talvez ter a possibilidade de transcender esse tipo de inadequação e conhecer outras. A inadequação é da condição humana. Enquanto você não se funde ao cosmos, você é inadequado. Ele consegue uma certa dose de fusão nesse livro, porque conhece a condição amorosa. Nada assim muito efusiva, apaixonante, porque ele ao mesmo tempo não tem a capacidade da recordação, está meio amnésico, pode ser que tenha um aneurisma. Nem lembrava dessa relação amorosa quando chega em Porto Alegre, a primeira reação dele é de rejeição. Agora, vai

fazer com que o português volte pela boca de uma criança. A criança também é a pátria, não é só a língua que é pátria.”

PERSONAGEM COM NOME

“É a primeira vez que ele tem nome, só fui me dar conta disso estes dias. Terminei o livro e achava que o personagem também não tinha nome. Depois é que um jornalista fez referência ao momento em que ele está com um americano e como eles não têm o til do João, ele brinca assim no ar de fazer um til da palavra João. E, claro, é João esse personagem, e não podia ser outro. Não apenas porque é meu nome próprio, mas porque João é João, é aquela coisa comum. Tem um lado confessional, só que mais assim interno, imaginário, eu acho. É minha existência que move minha ficção. Mas até hoje não me senti um escritor autobiográfico. Apenas nesse livro começo a achar que tem marcas mais biográficas, na medida em que se não tivesse ido a Berkeley e a Bellagio, não teria escrito esse livro. Agora, é claro que 70% do que ele contém de história realmente eu não tive. Algumas coisas quisera eu ter vivido, mas não vivi.”

ERRÂNCIA E MUNDIALIZAÇÃO

“Fiquei uma época bastante errante, mas isso está acabando. E isso se reflete inclusive nesse livro, a vontade realmente de se responsabilizar por uma criança, de ter participação ativa na formação e manutenção desse ser. É uma idéia nova que está aí, na ficção. Quero ter uma casa agora, quero o melhor para ele agora, sem ignorar que os conflitos estão aí, a gente se debate mesmo, a gente esperneia, mas acho que talvez... Quero esse cara com aquela felicidade possível de um casal, que vem pairando e ameaça um dia um rompimento, que aquilo se esfarele. Não quero realmente um happy end de exaltação, de carro alegórico. Ele volta para a cidade, mas é uma cidade em expansão, que se debruça sobre si mesma. Vai apresentar aquela que pode ser a filha dele, e que adota, e que divide a paternidade com outro homem, e leva essa menina para um campo de refugiados para que conheça outra menina que não sabe ainda a língua dela, o português. E talvez consiga uma ponte lingüística. É um livro em expansão. Nada contra as raízes, mas que essas raízes se expandam. É um livro que adere a uma certa mundialização.”

O INÍCIO

“Nunca sei aonde vão dar os meus romances, sou um trabalhador muito compulsivo. Tanto que a última coisa que escrevo é o início. Porque o início funciona como um aquecimento para que eu exercite a linguagem, até que encontre o meu tom, o caminho. Aí depois, quando termino de escrever o livro, amputo esse início e refaço em função daquilo que escrevi depois.”

CONFLITOS

“Falo em movimento porque sou ficcionista. O poeta talvez não precisasse falar em movimento, pode fazer apenas uma ode, cantar, cantar Brasília. Mas o narrador lida com conflitos, com impasses, ele lida com a possibilidade de você se extrair desses impasses, se extrair dos conflitos, solucionar os conflitos, que às vezes podem ser uma felpa na alma do personagem central, que o invalida, que o paralisa de uma forma ou de

outra. Acredito na possibilidade de movimento através da própria linguagem. Sou um autor de linguagem, mas não um autor formalista. Não estou aqui para fazer floreios estruturais, só acho que o exercício da linguagem tem uma força estruturante que nos leva ao significado, que possa ter num romance, num conto, numa novela. O significado não é prévio, não antecede ao exercício da linguagem. É um a posteriori, um resultado desse exercício, dessa flexão, mesmo, entre você e a linguagem, entre você e o instante. 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 braçadas, vai tateando, me ajuda a tatear, até que eu me esqueça de mim mesmo e vai em direção a essa possibilidade do movimento ficcional.’’

Correio Brasiliense
10 de novembro de 2002