

**CLAUDIA REGINA SARRACENI RAFFA**

**OS FIOS E A TEIA: *MÍNIMOS, MÚLTIPLOS,*  
*COMUNS*, DE JOÃO GILBERTO NOLL**

**CLAUDIA REGINA SARRACENI RAFFA**

**OS FIOS E A TEIA: *MÍNIMOS, MÚLTIPLOS, COMUNS*, DE  
JOÃO GILBERTO NOLL**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campus de Três Lagoas, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Estudos Literários).

Orientador: Prof. Dr. Antonio Rodrigues Belon

Três Lagoas  
2007

R136f Raffa, Claudia Regina Sarraceni.

Os fios e a teia: mínimos, múltiplos, comuns, de João Gilberto Noll /  
Claudia Regina Sarraceni Raffa. -- Três Lagoas, MS : [s.n.], 2007.  
224f. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul,  
Câmpus de Três Lagoas, 2007.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Rodrigues Belon.

1. Noll, João Gilberto, 1946- Estudos. I. Belon, Antonio Rodrigues. II.

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Câmpus de Três Lagoas. III.

Título.

**CLAUDIA REGINA SARRACENI RAFFA**

**OS FIOS E A TEIA: *MÍNIMOS, MÚLTIPLOS,*  
*COMUNS* DE JOÃO GILBERTO NOLL**

**COMISSÃO JULGADORA**

Presidente e Orientador: Professor Doutor **ANTONIO RODRIGUES BELON**

.....

2º Examinador: Professora Doutora **SHEILA DIAS MACIEL**

.....

3º Examinador: Professora Doutora: **REGINA CÉLIA DOS SANTOS ALVES**

.....

1º Suplente: Professor Doutor: **JOSÉ BATISTA DE SALES**

.....

2º Suplente: Professora Doutora: **ANA MARIA DOMINGUES DE OLIVEIRA**

.....

Três Lagoas, cinco de Fevereiro de 2007

**DADOS CURRICULARES**  
**CLAUDIA REGINA SARRACENI RAFFA**

NASCIMENTO 14.08.1968 – SÃO PAULO/SP

FILIAÇÃO Claudio Sarraceni  
Zenaide Apolinário Chaves Sarraceni

1986/1989 Curso de Graduação  
Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras Araçatuba

1985/1986 Curso de Pós-Graduação em Língua Portuguesa no Centro de Pós-Graduação da Associação de Ensino “Marechal Cândido Rondon”

1990/2006 Professora Titular Efetiva na Rede Pública do Estado de São Paulo.

*À filha Bruna Sarraceni Raffa e ao companheiro  
todos os momentos José Carlos Luis Raffa*

Que jamais deixaram de me incentivar; mesmo sem dimensionar totalmente a responsabilidade, aceitaram e viveram até aqui, junto comigo, este desafio, sabendo os dois que a única forma de conhecer é descobrir.

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais e irmão, por sempre estarem ao meu lado dando-me força, ombros e ouvidos nesta caminhada;

ao Professor Doutor Antonio Rodrigues Belon, pela amizade, companheirismo e compreensão. Por me escolher como sua orientanda entre tantos candidatos, confiando em meu trabalho, em minha disponibilidade sincera e dedicação. Principalmente, por me apresentar, através das leituras, um mundo no qual ainda dou passos iniciantes;

ao Professor Dr. José Batista de Sales, por me dar uma visão mais abrangente e sensível da poesia;

à Professora Dr<sup>a</sup>. Sheila Dias Maciel por apresentar-me uma literatura confessional, ainda não vista como a vejo agora;

ao Professor Dr. Edgar César Nolasco, estudioso arrebatado de Clarice Lispector, pela atenção e pelos conselhos de leituras;

aos funcionários da Biblioteca, pela paciência e compreensão no empréstimo dos livros;

aos funcionários da Secretaria do Mestrado, pelos atestados e documentos expedidos, sempre com compreensão e eficiência;

Subiu a construção como se fosse máquina  
Ergueu no patamar quatro paredes sólidas  
Tijolo com tijolo num desenho mágico  
Seus olhos embotados de cimento e lágrima.

Chico Buarque, *Construção*



## SUMÁRIO

<b>RESUMO</b> .....	12
<b>ABSTRACT</b> .....	13
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	14

### **1. MÍNIMOS, MÚLTIPLOS, COMUNS: A (RE) FUNDAÇÃO DE UMA LÓGICA**

1.1 Lógica essencial da narrativa.....	17
1.2 Lógica essencial da edição.....	20
1.2.1 Aspectos gráficos e visuais.....	20
1.3.Entre o macro e o micro.....	21
1.3.1 Os sistemas macroestruturais.....	23
1.3.2 As estruturas intermédias.....	25
1.3.3 Os níveis intermédios.....	30
1.3.4. As microestruturas – os instantes ficcionais.....	46

### **2. DO SUBCONJUNTO AOS EIXOS TEMÁTICOS: UMA NAVEGAÇÃO POR TEMPOS E ESPAÇOS TRIPLICADOS**

2.1 Sobre as águas.....	107
2.2 O essencial das águas.....	107
2.2.1 Os Mares.....	111
2.2.2 Os Rios.....	118
2.2.3 Os Mergulhos.....	129

2.2 Entre a fartura e a insuficiência das Águas.....	139
--	-----

### **3. DO SUBCONJUNTO AOS EIXOS TEMÁTICOS: UMA VIAGEM AOS MEANDROS DA (DES) MEMÓRIA.**

3.1 Memória e transgressão .....	141
3.2 (Des)memória e alteridade .....	147
3.3 Instantes de (des) memória.....	149
3.3.1 Os Esquecidos .....	150
3.3.2 Os Perdidos .....	157
3.3.3 Os Achados.....	163

### **4. CARACTERÍSTICAS CONTEMPORÂNEAS NO NOVO MILÊNIO**

4.1 As múltiplas lições na era do vazio.....	170
4.2 As Lições .....	171
4.2.1 Leveza.....	172
4.2.2 Rapidez.....	178
4.2.3 Exatidão.....	188
4.2.4 Visibilidade.....	195
4.2.5 Multiplicidade .....	200

### **5. O REALISMO GROTESCO NA CONTEMPORANEIDADE**

5.1 O estilo grotesco.....	207
5.1.1 O estilo grotesco do instante grotesco.....	208
5.2. O Corpo e o grotesco nos instantes ficcionais.....	214
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>219</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>222</b>

## RESUMO

Esta dissertação objetiva estudar *Mínimos, Múltiplos, Comuns* (2003), de João Gilberto Noll. Delimita-se o objeto de pesquisa como uma (re) fundação da lógica da narrativa, no âmbito da lógica da edição, descrita em seus aspectos gráficos e visuais, na apresentação das relações entre o macro e o micro, abordando os sistemas macroestruturais, as estruturas intermédias, os níveis intermédios e as microestruturas nos instantes ficcionais. A investigação vai dos subconjuntos aos eixos temáticos, percorrendo tempos e espaços triplicados, entre a fartura e a insuficiência das águas, em mares, rios e mergulhos; e, viaja pelos meandros da (des)memória, apontando as relações entre a memória e a transgressão, a (des)memória e a alteridade, os instantes de (des)memórias entre o esquecer, o perder e o encontrar. A pesquisa identifica as características contemporâneas no novo milênio, refazendo o percurso das *lições* de Italo Calvino, na perspectiva de suas relações com o objeto de estudo; permanecendo na vertente da contemporaneidade, a pesquisa faz o levantamento dos elementos pertinentes ao realismo grotesco, estabelecendo relações entre ele, o corpo e os instantes ficcionais.

Palavras-chave: João Gilberto Noll; *Mínimos, múltiplos, comuns*; (re) fundação de uma lógica editorial e narrativa; instantes ficcionais; narrativa contemporânea e literatura brasileira.

## ABSTRACT

This dissertation aims to study *Mínimos, Múltiplos, Comuns* (2003), by João Gilberto Noll. The object of this research is delimited as a (re)foundation of the logical narration, in the scope of the logic edition, described in its graphic and visual aspects, in the presentation of relations between the macro and the micro, addressing the macro-structural systems, the intermediate structures, the intermediate levels and a micro-structures – the fictional moments. The investigation goes from the subgroups to the thematic axes, passing through tripled time and space, between the waters abundance and back, in oceans, rivers and dives; and it travels through the meanders of (des)memory, pointing to the relations between memory and transgression, (des)memory and fusion between narrator and character, the moments of (des)memory between forgetting, losing and finding. This research identifies the contemporary characteristics in the new millennium, remaking the route of the Italo Calvino's lessons, in the perspective of their relations with the object of study; keeping itself on the overflow off contemporaneousness, this research surveys the elements relevant to the grotesque realism, establishing relations between the grotesque style, the body and the fictional moments.

Key-words: João Gilberto Noll; *Mínimos, Múltiplos, Comuns*; (re) foundation of a editorial and narrative logic; fictional moments; contemporary narration and Brazilian literature.

## INTRODUÇÃO

A saga humana na vida errante, geralmente sem rosto e sem nome das personagens nas mais diversas situações da criação, da experiência vivida em contato com a natureza, com as outras criaturas com a família, com o mundo e com o seu próprio retorno ao cosmos é-nos apresentada na obra *Mínimos, Múltiplos, Comuns* de João Gilberto Noll. Para tanto o autor usou trezentos e trinta e oito hipotextos feitos em três anos e meio de trabalho e que, depois, os dispôs numa seqüência lógica essencial, constituída desde microestruturas representadas por esses hipotextos, os quais João Gilberto Noll chamou de instantes ficcionais, constituindo pequenos eixos temáticos que por sua vez constroem subconjuntos de textos e por fim, cinco grandes sistemas, todos eles amarrados por um fio lógico: a história humana da Criação. O autor soube dar fundamento, lógica e seqüência não em frases ou capítulos como numa narrativa tradicional, mas usando cada texto numa determinada função para que a obra fosse coesa e coerentemente construída, lançando mão de trezentos e trinta e oito textos que havia escrito. Os instantes ficcionais foram dispostos numa perspectiva estrutural: em macrosistemas, estruturas intermédias, níveis intermédios e microestruturas que constroem a textura coesiva e coerente de *Mínimos, Múltiplos, Comuns*.

Na investigação dos subconjuntos aos eixos temáticos, a proposta é percorrer os tempos e espaços triplicados do subconjunto *Águas* do sistema *Os Elementos* navegando por entre mares, rios e mergulhos para exemplificar a linearidade lógica e narrativa em que as personagens divagam, demonstrando o esfacelamento do real por suas percepções, gerando a errância e a constante busca.

Ainda nessa viagem procuraremos passar pelas estações em que se encontram os meandros da consciência na (des) memória em que o tempo não é narrável, não pré-existe à enunciação, mas se constrói com ela. Procuramos investigar nuances de memória num tempo que se consome e se esgota com a dúvida do que foi vivido; com indivíduos que vivem sem posses experienciais a serem lembradas ou acumuladas. Esse fato nutre, por consequência uma escritura que transgride a confessionalidade tradicional a partir da diluição da memória e da noção de alteridade, na qual o narrador de certa forma, se *funde* às personagens pela noção ontológica de co-responsabilidade que perpassa as experiências do esquecer, do perder e do encontrar.

Buscaremos ainda , identificar as características contemporâneas presentes em *Mínimos, Múltiplos, Comuns* à luz dos conceitos de leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade de Italo Calvino, indicando que a escritura de João Gilberto Noll coincide com tais conceitos deste, até hoje influente teórico e escritor no que concerne à obra vagar entre o conhecimento e a criação poética, unindo-os numa narrativa puntiforme, consistente, tensionada, visível, rápida e múltipla, capaz ao mesmo tempo de expressar a essência das coisas e expressar sua multiplicidade.

Dentre outras características contemporâneas que entendemos presente em *Mínimos, Múltiplos, Comuns*, há o estilo grotesco desenvolvido por Mikhail Bakhtin, cujo levantamento dos elementos pertinentes a este visa mostrar o caráter regenerador do baixo corporal com sentido crítico e artístico e cuja função é de elevação, criação e vida.

Assim, nosso intento, por fim, é mostrar *Mínimos, Múltiplos Comuns* como uma obra inovadora pela estrutura lógica e de registro em termos de narrativa, repensando seus conceitos numa perspectiva contemporânea em que o trabalho de linguagem se faz

mais presente do que nunca e a articulação dos pensamentos em fios e redes são tecidos pela pena nas mãos de João Gilberto Noll.



## 1. MÍNIMOS, MÚLTIPLOS, COMUNS: A (RE) FUNDAÇÃO DE UMA LÓGICA

Possuo tanto melhor o mundo quanto mais hábil  
for em miniaturizá-lo. (Gaston Bachelard, *A Poética  
do Espaço*)

### 1.1 Lógica essencial da narrativa

Em *Mínimos, Múltiplos, Comuns*, a lógica não será considerada quanto a frases e encadeamentos narrativos de intrigas e, sim, quanto à lógica narrativa existente entre instantes ficcionais, textos independentes em si mesmos, fios, e, simultaneamente, encadeados narrativamente, teia, como partes de um encadeamento onde cada um deles tem uma função específica.

Os instantes ficcionais elaborados por João Gilberto Noll, durante três anos e meio, foram dispostos, não em uma coletânea de textos simplesmente, mas em um livro, constituindo uma história com uma lógica narrativa interna inovadora. Há nele uma lógica interna permeando todos os textos.

Existe em *Mínimos, Múltiplos, Comuns* uma seqüência ordenada de funções. Funções é termo utilizado por Propp e são as relações que se dão entre duas ou mais formas, (estruturas narrativas), ou entre forma e significado, ou ainda, entre um sistema de formas e seu contexto narrativo.

[...] O trabalho pioneiro de Propp sobre o conto maravilhoso russo chamou a atenção para a existência de uma seqüência ordenada de *funções* (v.) subjacente a todas as narrativas analisadas, seqüência essa que constituiria uma espécie de

estrutura sintática canônica passível de sofrer diferentes atualizações e investimentos semânticos figurativos. (REIS & LOPES, 1988, p. 171)

Entretanto, nos detemos em Propp a partir daqui, pois a ordem rígida de suas 31 funções para delinear os tipos de lógicas narrativas, foi considerada pouco flexível. Dependendo do contexto histórico e social em que se insere uma obra literária, essas funções podem adquirir outras configurações. Por exemplo, na opinião de Bremond, segundo Reis e Lopes

[...] há sempre, numa história, funções que se articulam segundo constrições de ordem lógica (pressuposição, implicação, etc.), mas há também funções que se combinam de forma mais aleatória, consoante com as convenções de época e de gênero, as finalidades estéticas e as próprias rotinas culturais. (REIS & LOPES, 1988, p. 171)

Assim sendo, a análise da articulação lógica das funções se faz de maneira mais abrangente, no sentido de que para um discurso poder ser considerado narrativo, é necessário que essas funções se encadeiem segundo uma determinada ordem lógica, de modo a poderem figurar “como uma *intriga* coerente e inteligível” (REIS & LOPES, 1988, p.171).

Segundo os autores citados, para que Bremond pudesse dar continuidade a esse projeto, ele delimitou um número reduzido de ações correspondentes a formas essenciais do comportamento humano, constituindo assim um léxico de ações básicas a partir do qual se podem construir, dedutivamente, as diferentes seqüências narrativas elementares, apoiando-se numa metafísica das faculdades do ser humano.

[...] os acontecimentos narrados refletem sempre parcelas da experiência humana (...) e só suscitam interesse se se organizarem em torno de um projeto humano que favoreçam ou contrariem. (REIS & LOPES, 1988, p.172)

Essas considerações apontadas servem para salientar, que, apesar de sabermos que a análise de uma lógica narrativa não se dá simplesmente por uma sintaxe narrativa redutora formalista/estruturalista, é preciso considerar os eventos nucleares que garantam o desenrolar da história. Não se relegam também a segundo plano todas as expansões discursivas tais como descrições de espaço e de personagens, nem as intervenções do narrador, nem tão pouco as digressões em torno das motivações dos comportamentos das personagens.

[...] No entanto, é necessário lembrar que se trata apenas de um momento estratégico da análise do texto, que deverá naturalmente ser completada em outros níveis, onde se joga a produtividade de outros códigos. . (REIS & LOPES, 1988, p.172)

Um outro conceito estudado pelos autores do *Dicionário de Teoria Narrativa* é o de macroestrutura, introduzido por T.A. van Dijk. Macroestrutura, segundo ele, é “uma representação abstrata da estrutura global de significação de um texto” (REIS & LOPES, 1988 p.173). Diz, também, que é justamente no nível macroestrutural que se coloca a coerência, pois se trata de uma noção que define o sentido global de um texto intuitivamente apreendido.

À luz dessas considerações teóricas e do conceito de macroestrutura é que nos propomos a analisar a lógica interna de *Mínimos, Múltiplos, Comuns*, adotando uma postura que se dará entre textos e não entre seqüência de frases.

Observe-se também que o processo de análise se dará em ordem decrescente, partindo das macroestruturas para as microestruturas. Contudo, para que obtenhamos uma visão geral do texto - objeto estudado, considere-se seus aspectos gráficos e visuais:

## 1.2 Lógica essencial da edição

Publicado no final de 2003, em São Paulo, pela editora Francis, o livro tem sua capa projetada por Vera Rosenthal juntamente com a *Getty Images* e a editora W11. A capa (primeiro texto) faz refletir sobre a relação existente entre a imagem construída e o conteúdo da obra: uma mariposa perto de um *abajour*. A cor predominante na capa, assim como em todas as suas subdivisões é preta, simbolizando as trevas, o lugar onde as pessoas vivem:- o lugar do vazio existencial. Numa observação mais minuciosa da capa, constata-se que a mariposa – *Mariposa Cósmica*, nome da foto - apenas se aproxima do *abajour*, não chegando muito perto da luz, nem mesmo se assentando na fonte da qual a luz sai, o que é totalmente coerente com o conteúdo da obra, pois nela, o mais importante não é a aproximação final com a luz, mesmo que este seja o maior objetivo, significando a chegada, o equilíbrio. Mais importante que o encontro é a procura, é o caminho.

### 1.2.1 Aspectos gráficos e visuais

A edição usa a fonte tipográfica *Janson*, impressa em papel pólen *soft* de 80 G, tendo a concepção, edição, preparação e revisão feitas por João Gilberto Noll e Wagner Carelli. A edição de arte, diagramação, preparação e revisão realizada por Osmane

Garcia Filho e Estúdio W11. A capa elaborada por Vera Rosenthal e estúdio W11, sendo título da capa: *Mariposa Cósmica*. A quarta capa é de Edu Simões, retratando (foto) João Gilberto Noll. As ilustrações internas *Keystone*, *Getty Images*, Vera Rosenthal e Wagner Carelli.

### 1.3 Entre o macro e o micro

Segundo Reis e Lopes, para van Dijk

[...] A totalidade de significação formalmente contida na *macroestrutura* resulta da integração sucessiva das representações semânticas parciais que correspondem às frases linearmente ordenadas num texto. É possível reconhecer níveis intermédios de macroestruturas, uma vez que num texto há conjuntos de frases que formam um bloco consistente, dando origem a seqüências (v.). Tais seqüências projetam uma representação semântica global, uma macroestrutura intermédia que equivale à noção intuitiva de “tópico”. (REIS & LOPES, 1988 p. 173)

Ao invés de considerarmos na obra a seqüência ordenada de frases para se chegar à macroestrutura, consideramos a seqüência ordenada dos instantes ficcionais; dispostos numa ordem linearmente coerente. O que liga estes instantes de maneira a torná-los coerentes entre si e interdependentes - blocos consistentes e conjuntos - é a disposição de tais textos: os sistemas e os conjuntos, como Vagner Carelli prefacia:

[...] Estes Mínimos, Múltiplos, Comuns foram divididos em cinco grandes conjuntos que pressupõem uma cronologia da Criação: 1.GÊNESE, 2.OS

*ELEMENTOS*, 3. *AS CRIATURAS*, 4. *O MUNDO* E 5. *O RETORNO*. *GÊNESE* trata do *Nada* que a tudo precede; do Verbo o sucede como manifestação primordial; das *Fusões e Metamorfoses* no plano e estado ainda informe das coisas, e da *Desmemoria* que acomete o que é criado e o desconecta da origem. Configurada a forma, seguem-se *OS ELEMENTOS*: a *Água*, o *Ar*, o *Fogo* e a *Terra*. Surgem *AS CRIATURAS*, o mais extenso e complexo entre os conjuntos. Parte de uma definição dos *Corpos*, que se mostram *Despidos*; depois unidos carnalmente como *Amantes*; unidos perante a lei e a sociedade em *Casamentos*, constituídos em *Famílias*; gerando *Crianças*; repartindo espaço e destino com os *Animais*; vagando e povoando o mundo como *Andarilhos*; penando a pobreza e a solidão como *Excluídos*; rebelando-se contra tal ordem de coisas como *Revoltosos*; batendo-se em lutas mortais como *Gladiadores*, tratando de escapar à fúria dos vencedores como *Fugitivos*. Os corpos são *Feridos* e cobrem-se de cicatrizes; recuperam-se ou não como *Convalescentes*, e colocando-se à parte do mundo e das coisas, viventes de outro plano, como *Artistas*. *O MUNDO* em que vivem essas criaturas tem uma *Geografia*, onde, pela primeira vez os lugares são nomeados; tem *Horizontes* ante os quais as criaturas se põem contemplativas, tem uma flora, com *Plantas* a contracenar como protagonistas; tem *Reflexos* especulares e fotográficos que o produzem; e tem um *Sistema* aqui muito específico – de serviços. *O RETORNO* é entrópico, o fim do universo e a volta à origem que a desmemoria perdeu; está expresso nos *Mortos* e, enfim, nos *Deuses*. (CARELLI, 2003 p.23)

Às microestruturas daremos o nome de instantes ficcionais; a integração sucessiva de representações semânticas parciais se dará por meio do nome de níveis intermédios, de eixos temáticos. Estes, por sua vez construídos, formam uma macroestrutura intermédia, no qual se chamará de subconjuntos. Eles, por sua vez, juntos por sua seqüência temática, discursiva, formal e estrutural, constroem o que chamaremos de

sistemas macroestruturais. Todos os Sistemas, no caso de *Mínimos, Múltiplos, Comuns*, formam, juntos, o que van Dijk chamaria de Macroestrutura.

Assim, como definição, ressalte-se:

1. todos os sistemas macroestruturais juntos construirão a macroestrutura;
2. os sistemas macroestruturais serão os sistemas;
3. as macroestruturas intermédias serão os subconjuntos;
4. os níveis intermédios serão os eixos temáticos;
5. as microestruturas serão os instantes ficcionais;

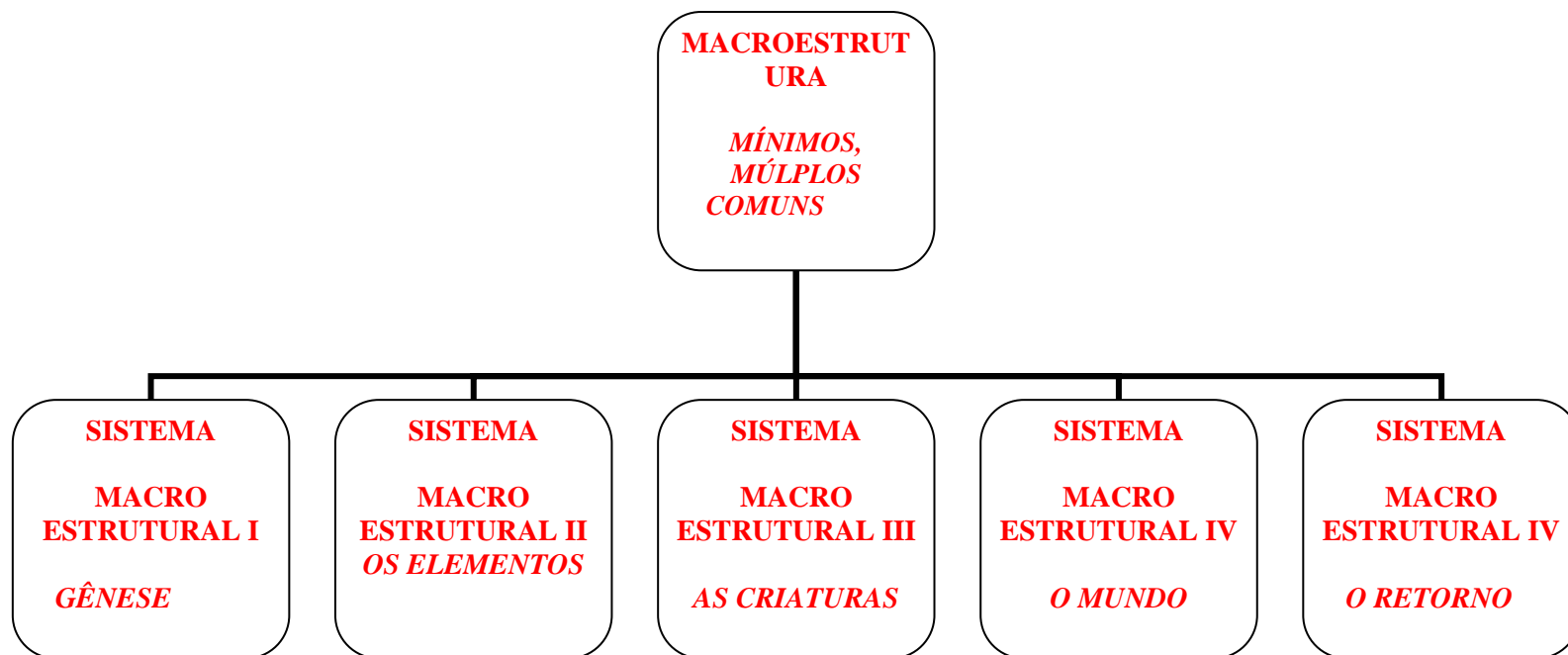
A macroestrutura garantindo a visão coerente e total do conhecimento da obra se constrói pelas microestruturas, que são os instantes ficcionais da obra analisada.

Considerando estas reflexões, analisaremos *Mínimos Múltiplos, Comuns*, de maneira total, abordando desde as microestruturas à proposição macroestrutural da obra. São trezentos e trinta e oito instantes ficcionais, cem eixos temáticos, trinta e um subconjuntos e cinco grandes sistemas.

Para entendimento de maneira mais concreta dos caminhos estruturais percorridos pelo autor de *Mínimos, Múltiplos, Comuns*, nos propusemos a retomar as estruturas e colocá-las em diagramas, mostrando os sistemas, os subconjuntos, os eixos temáticos e os instantes ficcionais.

### 1.3.1 Os sistemas macroestruturais

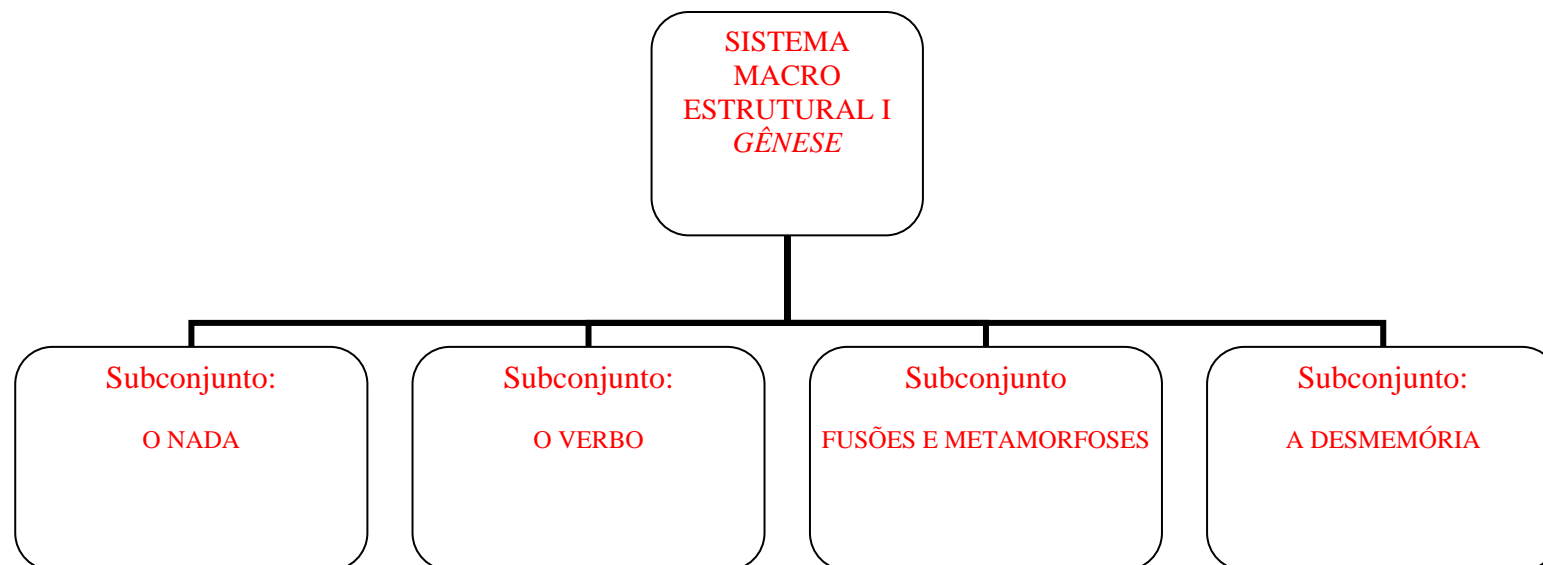
FIGURA 1



Os 338 instantes ficcionais estão assim dispostos: são cinco grandes Sistemas que pressupõem uma cronologia da criação: *Gênese, Os Elementos, As Criaturas, O Mundo, O Retorno*.

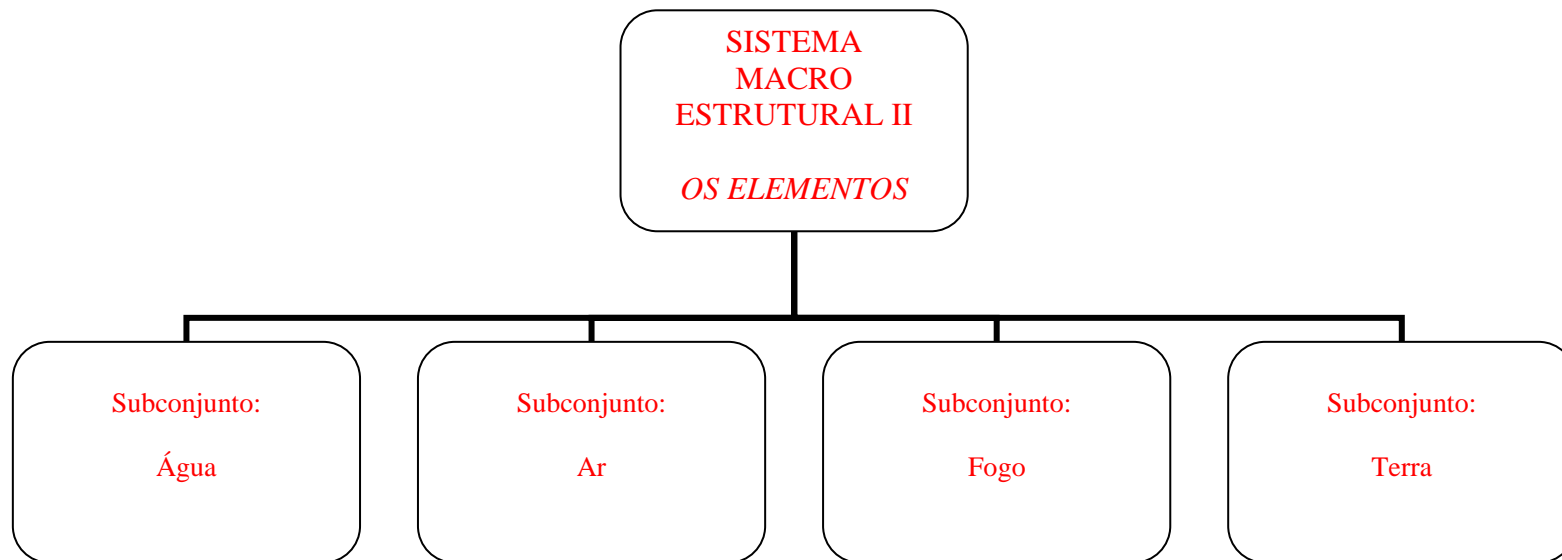


FIGURA 2



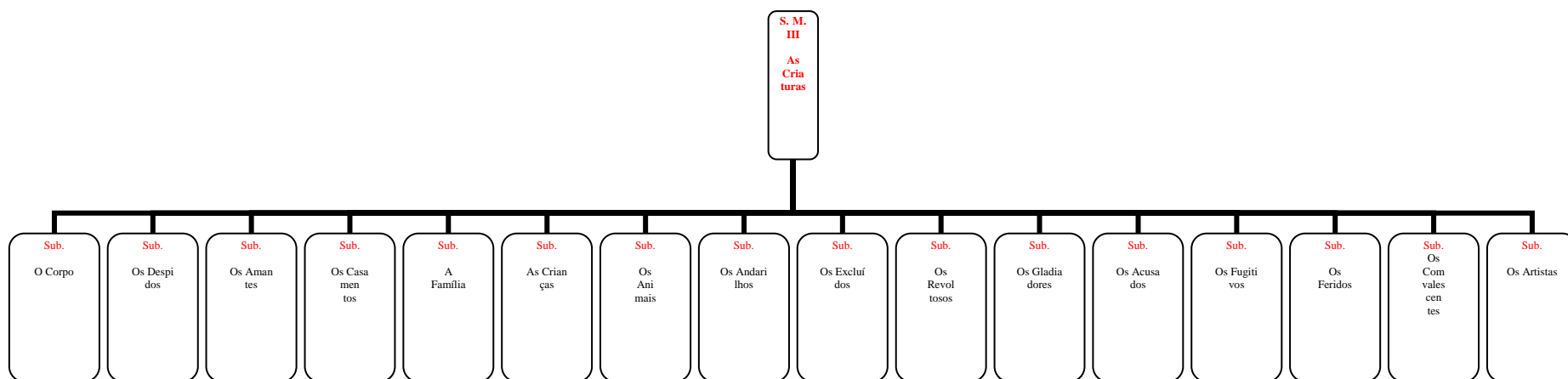
1.3.2 As estruturas intermédias: Cada Sistema divide-se agora em subconjuntos. No primeiro sistema: GÊNESE, temos os subconjuntos: *O Nada, O Verbo, Fusões e Metamorfozes e A Desmemória.*

FIGURA 3



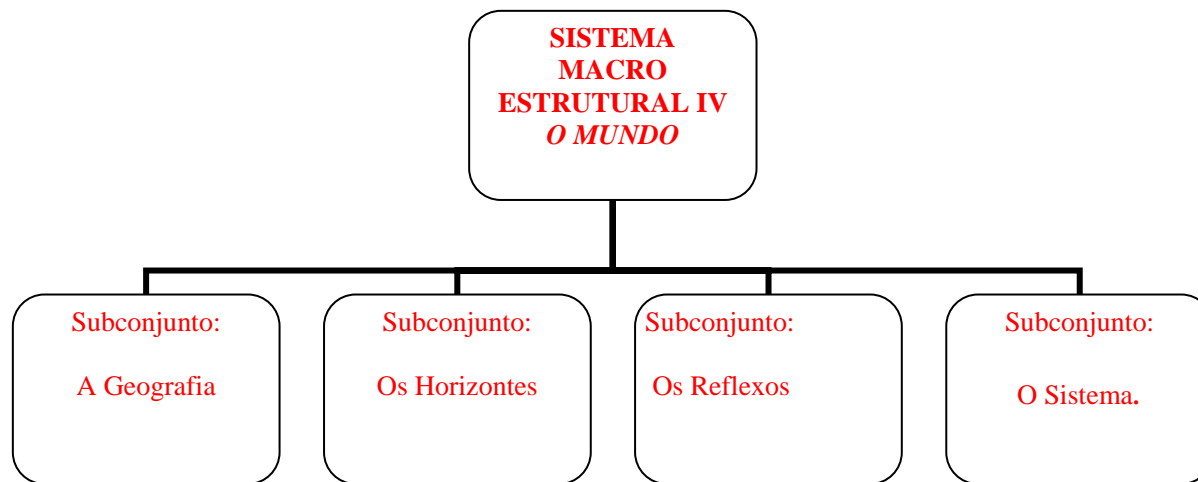
No segundo sistema: Os Elementos, temos os subconjuntos: *Água, Ar, Fogo, Terra.*

FIGURA 4



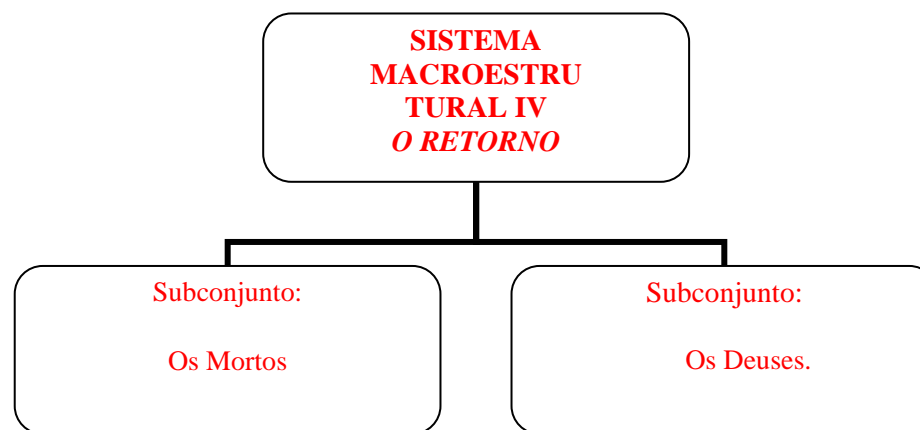
No terceiro sistema: AS CRIATURAS, o mais extenso e complexo dos sistemas, temos o maior número de subconjuntos. São eles: O Corpo, Os Despidos, Os Amantes, Os Casamentos, A Família, As Crianças, Os Animais, Os Andarilhos, Os Excluídos, Os Revoltosos, Os Gladiadores, Os Acusados, Os Fugitivos, Os Feridos, Os Convalescentes, Os Artistas.

FIGURA 5



O quarto sistema O Mundo tem os subconjuntos: A Geografia, Os Horizontes, Os Horizontes, Os Reflexos, O Sistema.

FIGURA 6



No quinto e último sistema O Retorno temos os subconjuntos: *Os Mortos e Os Deuses.*

FIGURA 7

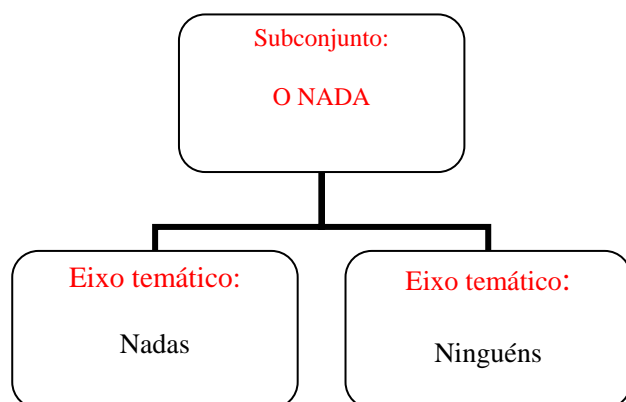
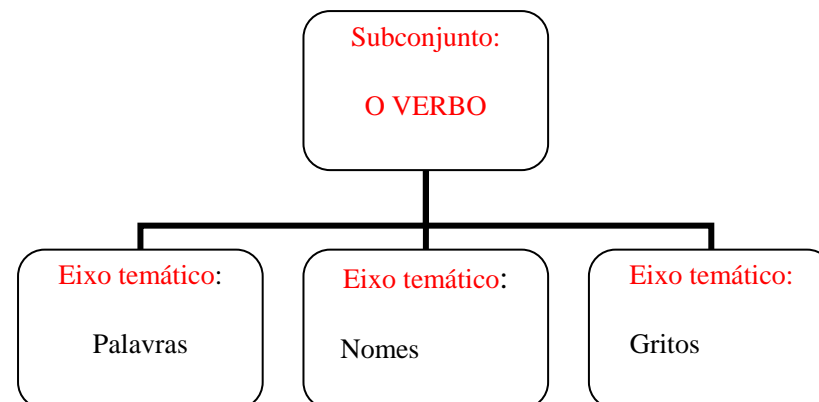


FIGURA 8



1.3.3 Os níveis intermédios: Eixos temáticos que compõem os subconjuntos apresentados acima. São os níveis intermédios das macroestruturas intermédias que são os subconjuntos. Começamos pelos subconjuntos do Sistema *Gênese*.

O subconjunto *O Nada*, tem os eixos temáticos ou níveis intermédios que são: *Nadas* e *Ninguéns*;

O subconjunto *O Verbo*, têm os eixos temáticos: *Palavras*, *Nomes*, *Gritos*.

FIGURA 9

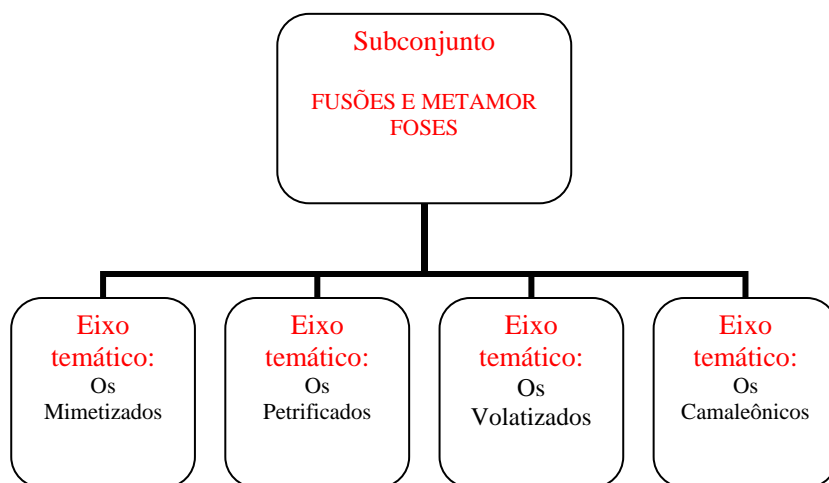
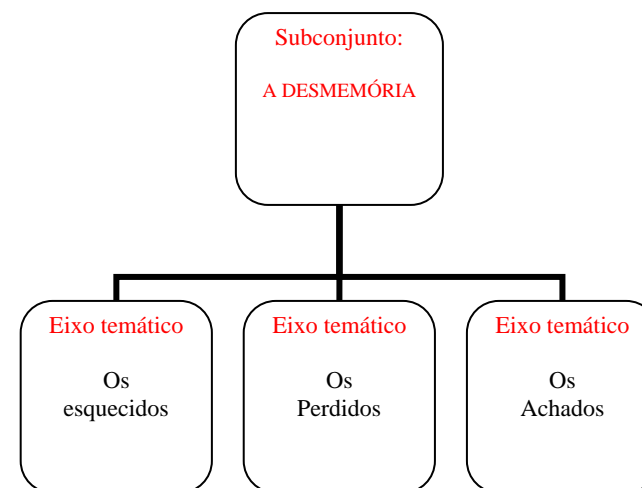


FIGURA 10



O subconjunto Fusões e Metamorfoses têm os eixos temáticos: Os Mimetizados, Os Petrificados, Os Volatizados, Os Camaleônicos; o subconjunto A Desmemória tem os eixos temáticos: Os Esquecidos, Os Perdidos, Os Achados.

FIGURA 11

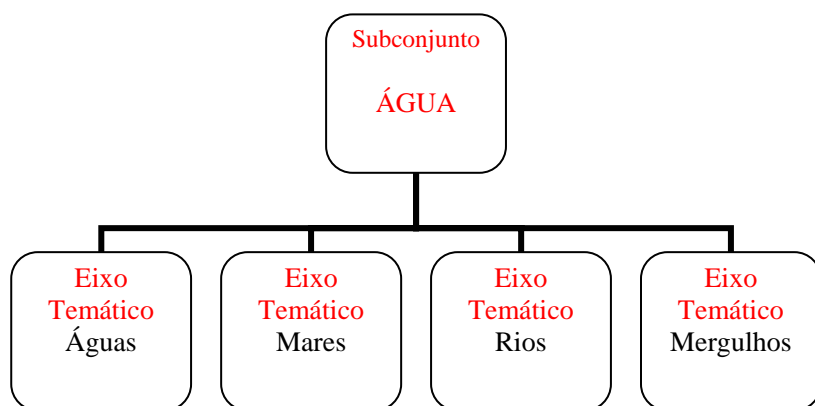
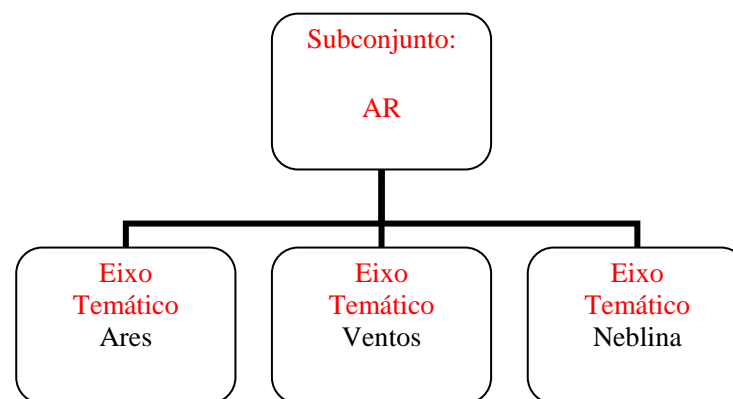


FIGURA 12



Os eixos temáticos que formam os subconjuntos do segundo sistema OS ELEMENTOS: O subconjunto Água tem os eixos temáticos: Águas, Mares, Rios, Mergulhos; o subconjunto Ar tem os eixos temáticos: Ares, Ventos, Neblina.



FIGURA 13

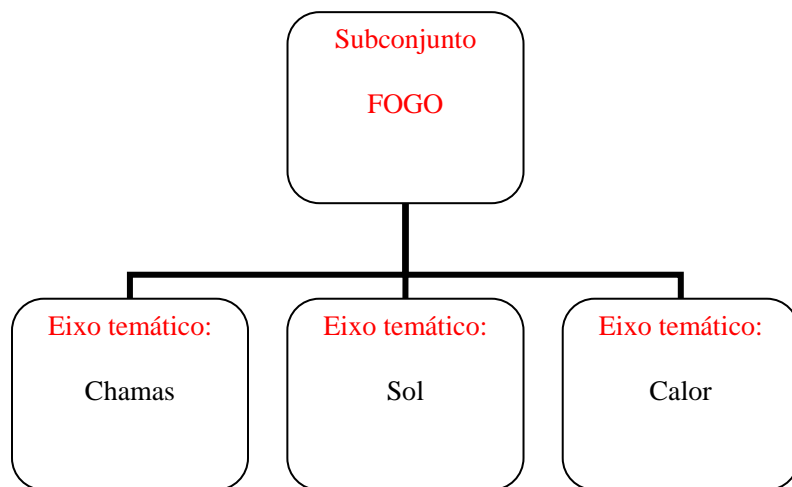
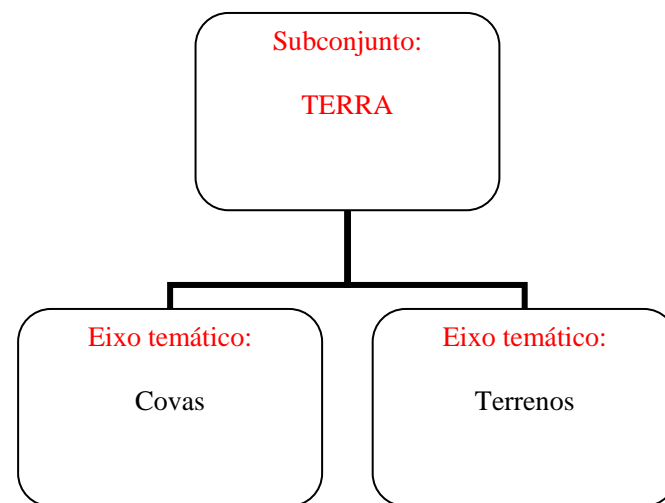
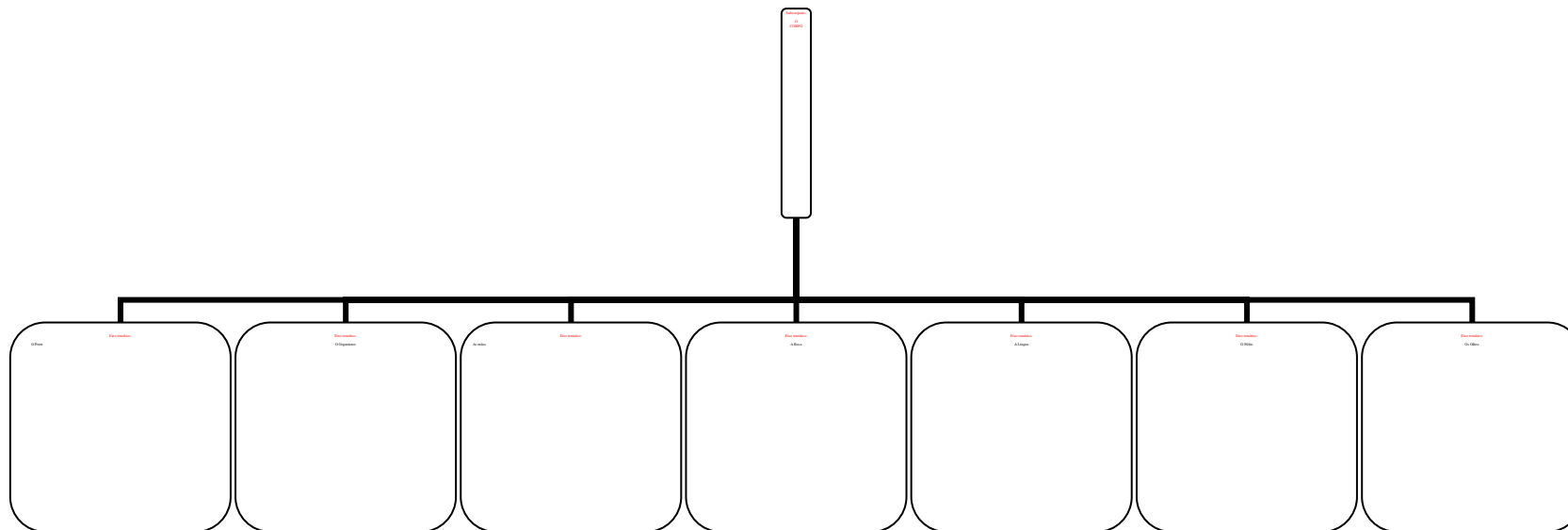


FIGURA 14



O subconjunto Fogo tem os eixos temáticos: Chamas, Sol, Calor; o subconjunto Terra tem os eixos temáticos: Covas, Terrenos.

FIGURA 15



Os eixos temáticos que formam os subconjuntos do terceiro sistema As Criaturas são estes: O subconjunto O Corpo é formado pelos eixos temáticos: O Porte, O Organismo, As mãos, A Boca, A Língua, O Púbis, Os olhos.

FIGURA 16

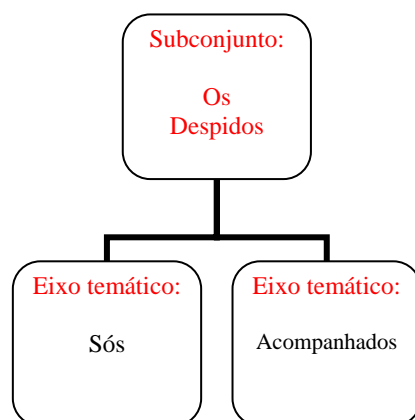


FIGURA 17

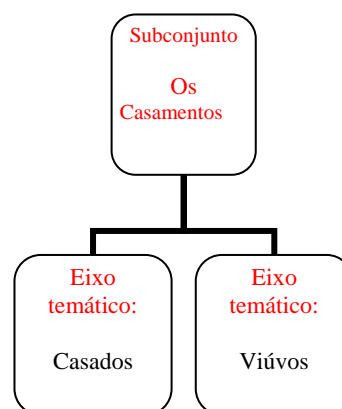
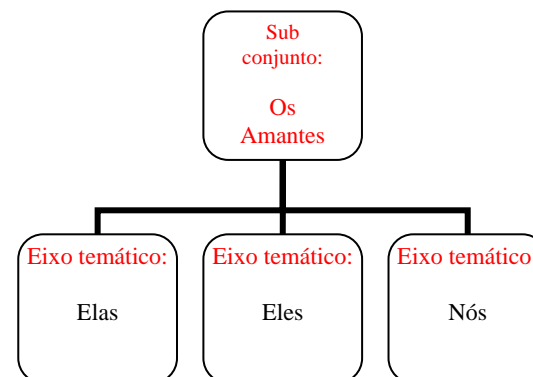


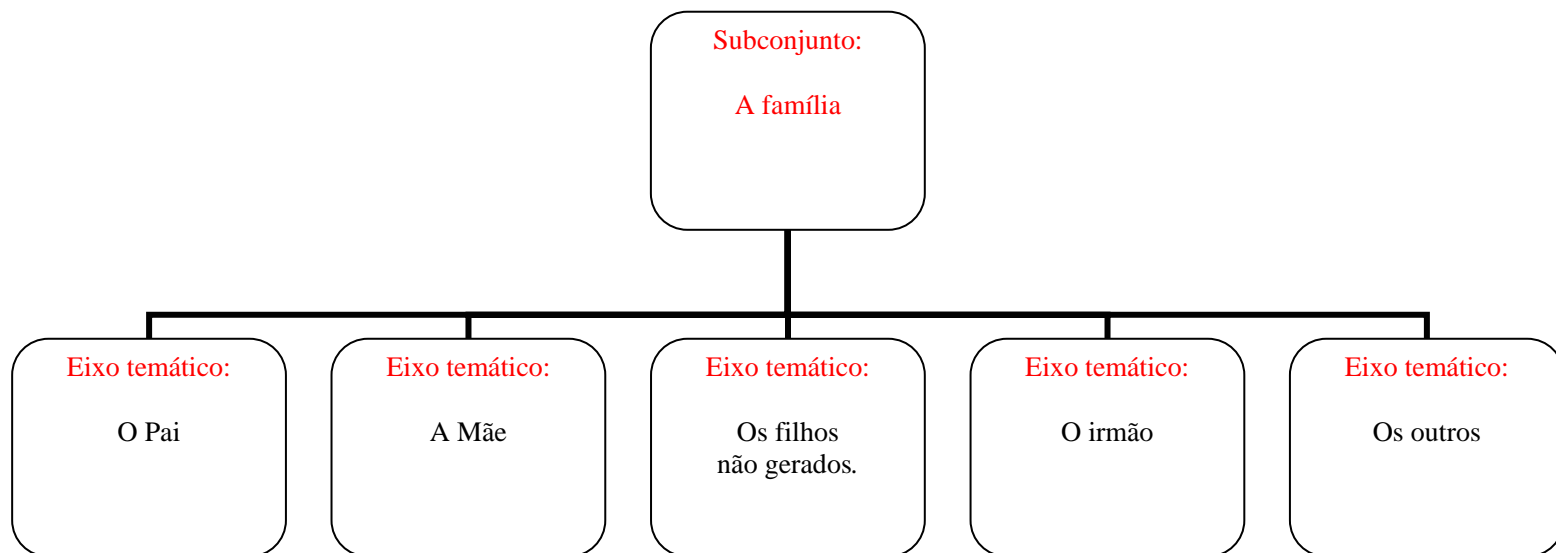
FIGURA 18



O subconjunto Os Despidos é formado pelos eixos temáticos: Sós, Acompanhados;

O subconjunto Os Amantes é formado pelos eixos temáticos: Elas, Eles, Nós; o subconjunto Os Casamentos é formado pelos eixos temáticos: Casados, Viúvos;

FIGURA 19



O subconjunto A Família é formado pelos eixos temáticos: O Pai, A Mãe, Os Filhos não Gerados, O irmão, e Os outros:

FIGURA 20

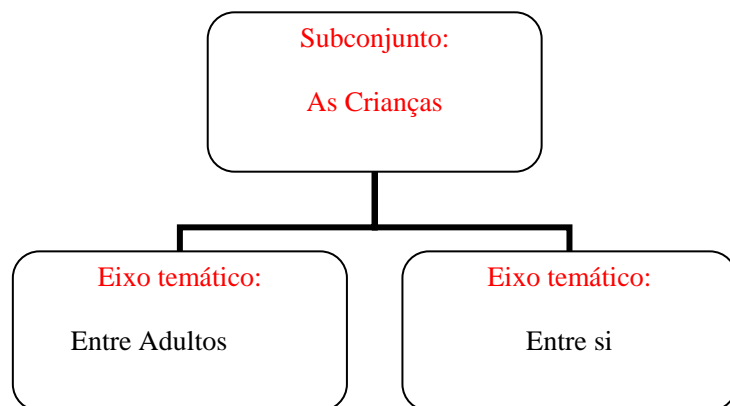
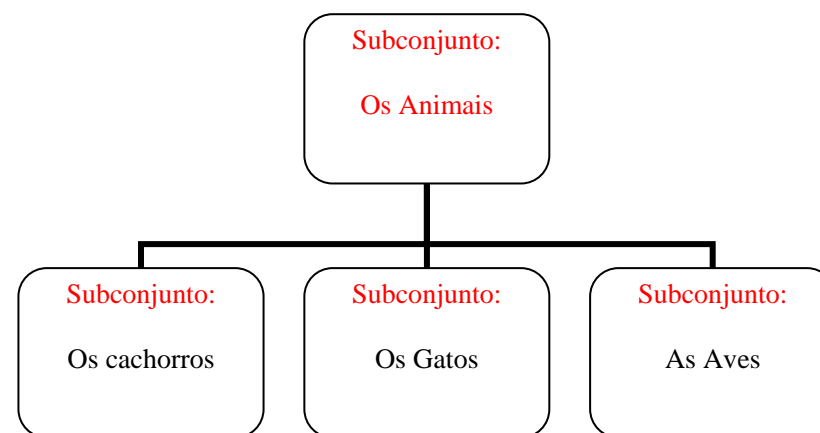


FIGURA 21



O subconjunto As Crianças; é formado pelos eixos temáticos: Entre Adultos, Entre Si; O subconjunto Os Animais é formado pelos eixos temáticos: Os Cachorros, Os Gatos, As Aves;

FIGURA 22

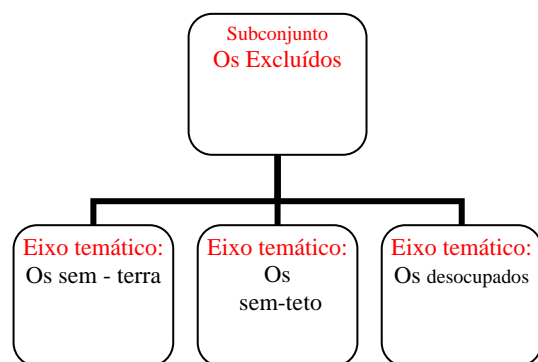


FIGURA 23

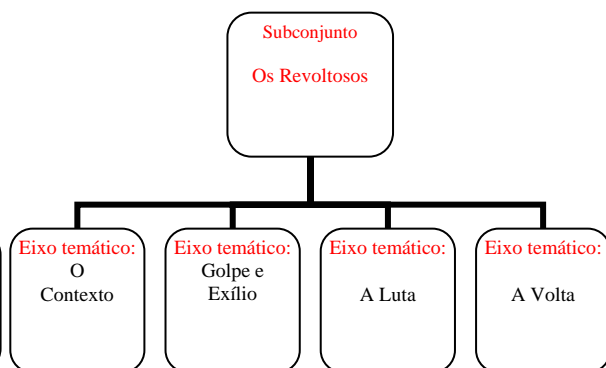
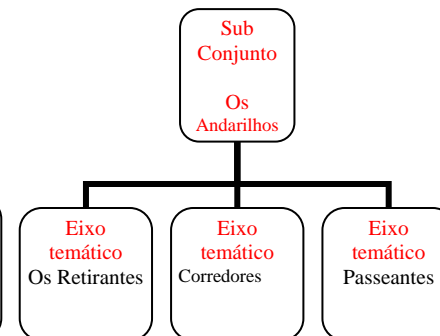


FIGURA 24



O subconjunto Os Andarilhos é formado pelos eixos temáticos: Os Retirantes, Corredores, Passeantes; o subconjunto Os Excluídos é formado pelos eixos temáticos: Os Sem-Terra, Os Sem-Teto, Os Desocupados; O subconjunto Os Revoltosos é formado pelos eixos temáticos: O Contexto, Golpe e Exílio, A Luta, A Volta.

FIGURA 25

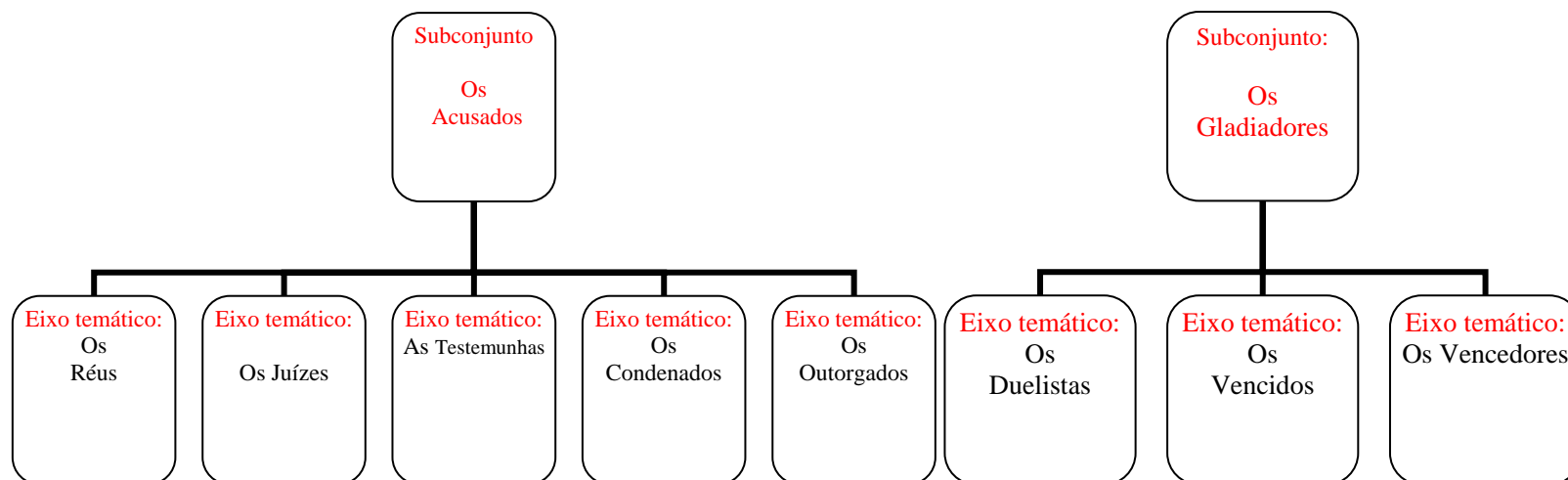
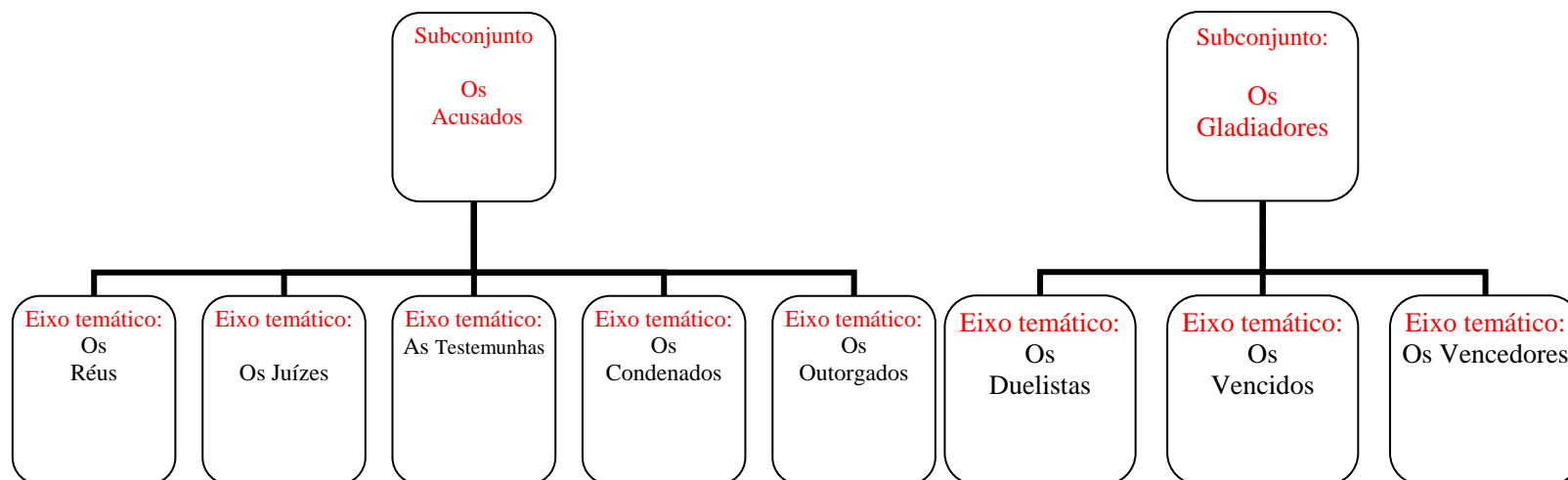


FIGURA 26



O subconjunto Os Gladiadores é formado pelos eixos temáticos: Os Duelistas, Os Vencidos, Os Vencedores; o subconjunto Os Acusados é formado pelos eixos temáticos: Os Réus, Os Juízes, As Testemunhas, Os Condenados, Os Outorgados.

FIGURA 27

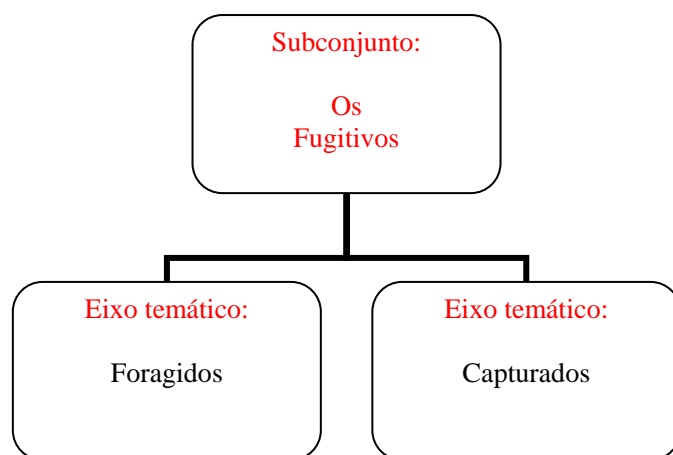
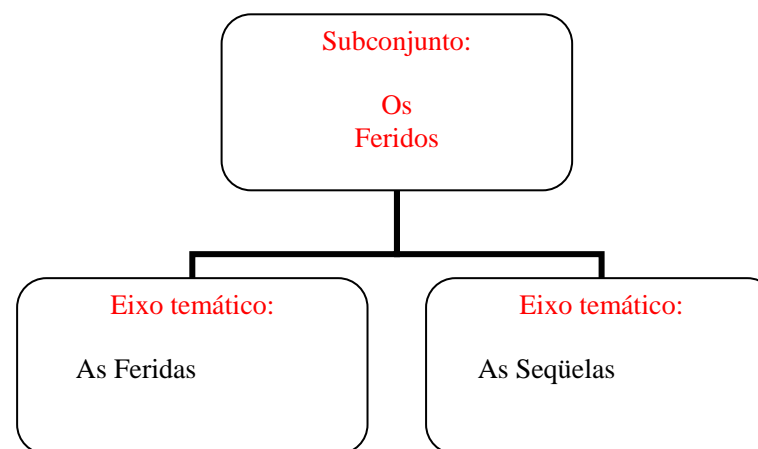


FIGURA 28



O subconjunto: Os Fugitivos é formado pelos eixos temáticos: Foragidos, Capturados; o subconjunto Os Feridos é formado pelos eixos temáticos: As Feridas, As Seqüelas; o subconjunto Os Convalescentes é formado pelos eixos temáticos: Nos Hospitais, Em Casa.



FIGURA 28

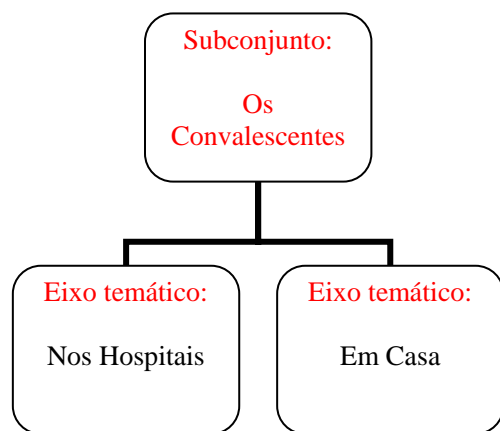
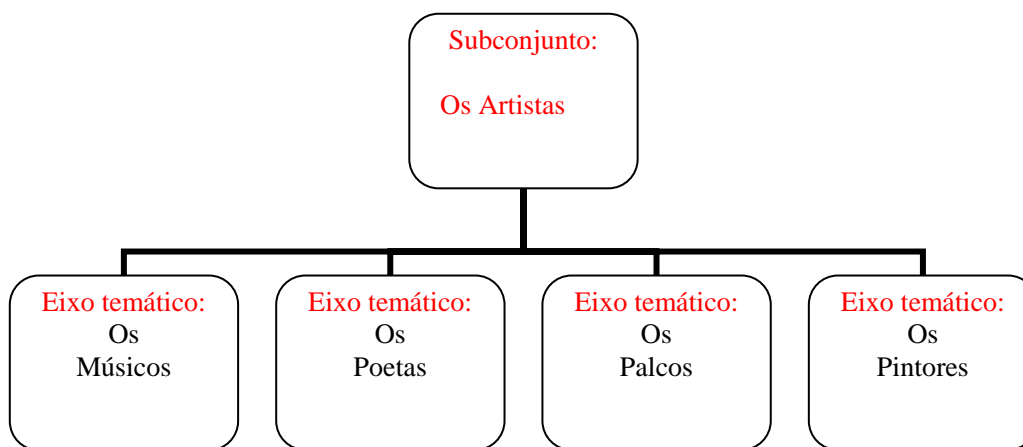
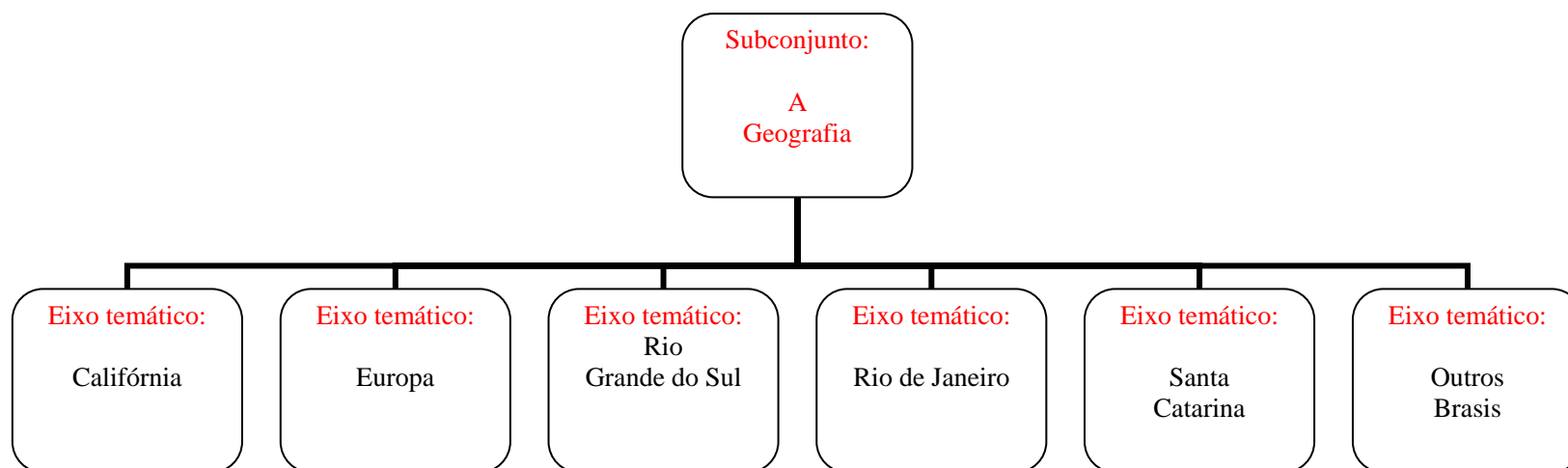


FIGURA 29



O último subconjunto do sistema As Criaturas é formado pelo subconjunto Os Artistas que tem por eixos temáticos: Os Músicos, Os poetas, Os Palcos, Os Pintores.

FIGURA 30



Quarto sistema: O Mundo. O subconjunto A Geografia tem como eixos temáticos: Califórnia, Europa, Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro, Santa Catarina, Outros Brasis.

FIGURA 31

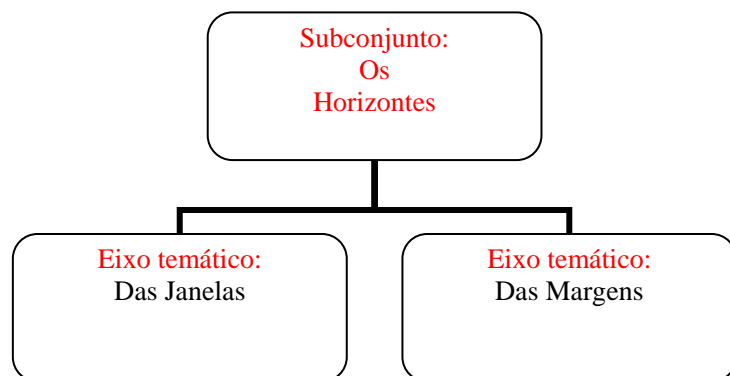
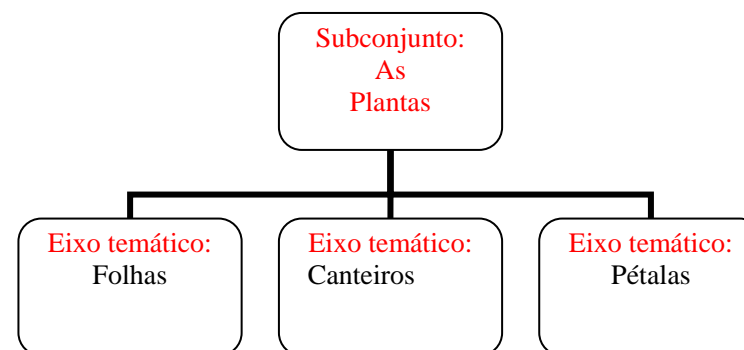


FIGURA 32



O subconjunto Os Horizontes tem como eixos temáticos: Das Janelas, Das Margens; o subconjunto As Plantas tem como eixos temáticos: Folhas, Canteiros, Pétalas.

FIGURA 33

FIGURA 34

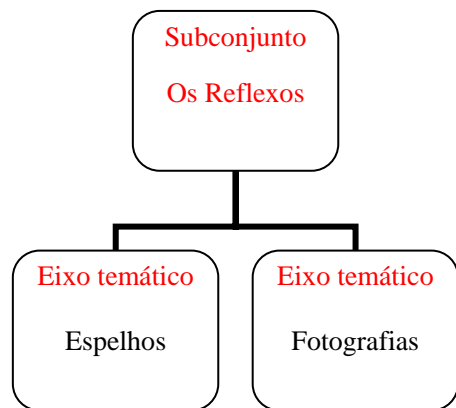


FIGURA 35

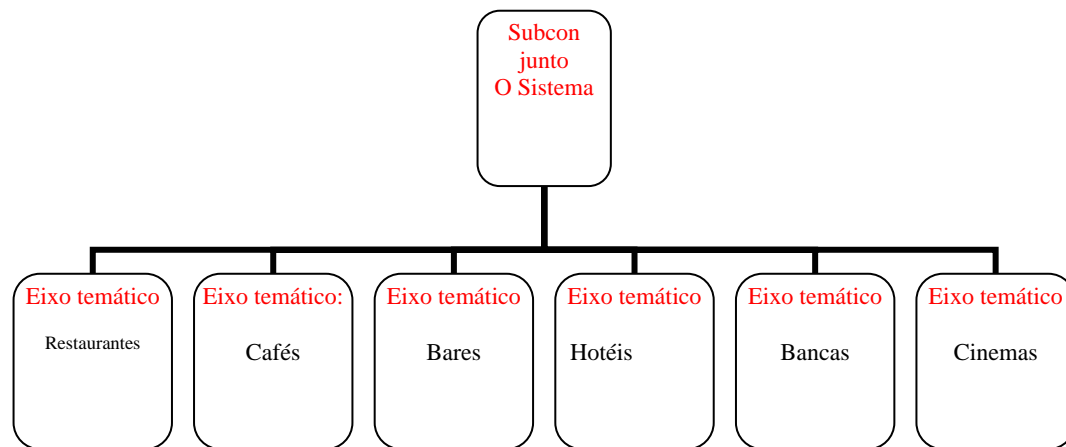
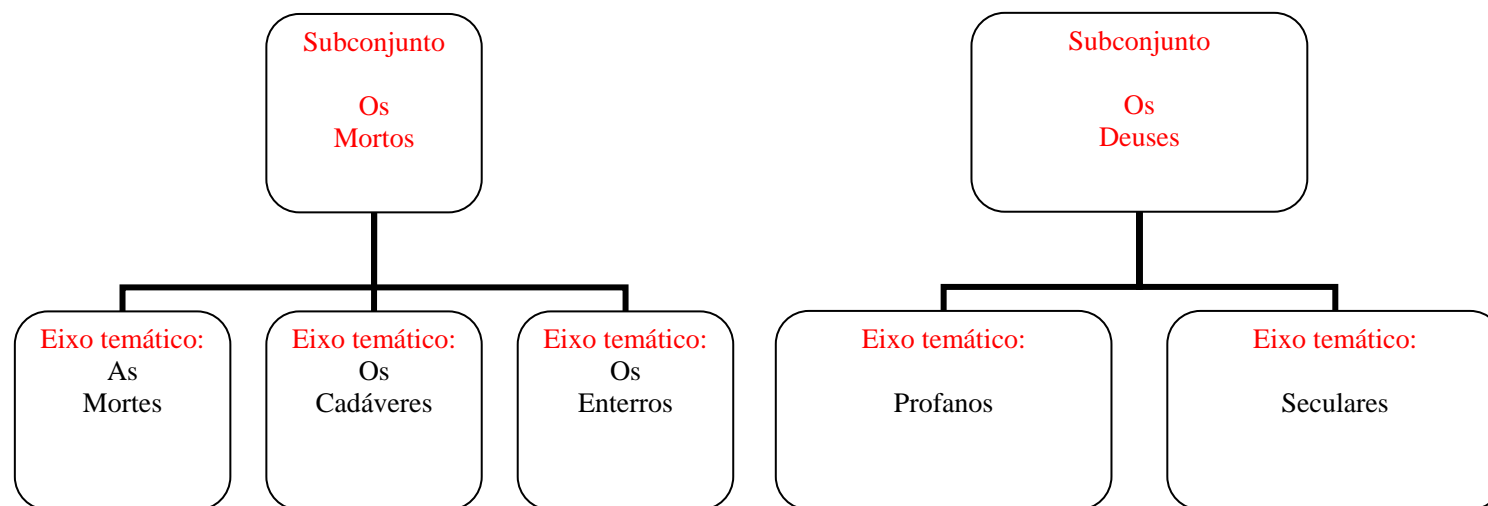


FIGURA 36

O subconjunto Os Reflexos tem como eixos temáticos: Espelhos, Fotografias; e o subconjunto O Sistema tem como eixos temáticos: Restaurantes, Cafés, Bares, Hotéis, Bancas, Cinemas.



Os eixos temáticos formam os subconjuntos do quinto e último sistema da obra: *O Retorno*. São eles: O subconjunto Os Mortos tem como eixos temáticos: As Mortes, Os Cadáveres, Os Enterros; o subconjunto Os Deuses tem como eixos temáticos: Profanos, Seculares.

#### 1.3.4 As microestruturas – os instantes ficcionais

Chegamos ao núcleo semântico de nossa descrição. São as microestruturas as quais aqui chamamos de instantes ficcionais que perfazem todo sentido e proposição da obra.

[...] As seqüências funcionam, pois, como partes interligadas de um todo a que se vinculam: esse todo é a macroestrutura mais geral do texto, responsável pela projeção e articulação linear das frases que integram a superfície textual. Por outras palavras, a macroestrutura que contém a informação essencial do texto é comparável a um núcleo semântico a partir do qual, mediante a aplicação de certas regras de projeção; se geraria o conjunto de frases que perfazem a superfície textual, e às quais se dá o nome de *microestruturas* (v.) textuais. (REIS & LOPES, 1998, p. 173)

Consideraremos aqui, os instantes ficcionais como partes interligadas a um todo que é a obra *Mínimos, Múltiplos, Comuns*. A articulação e seqüência lógica dos instantes ficcionais são que integram e garantem a lógica narrativa e essencial da edição. Os textos mínimos na obra dispostos e articulados, desvelam uma narrativa única e a qual a entendemos assim por dispor de seqüência lógica, com conflitos internos de cada personagem envolvida numa circunstância emblemática frenética, sem identidade, perdida na sua individualidade, mas que fazem parte - nas situações de cada instante ficcional, de cada eixo temático de cada subconjunto – de uma seqüência narrativa da saga do ser humano e de sua busca rumo ao equilíbrio nunca encontrado. Partamos agora para a descrição dos instantes ficcionais e como se dispõem ao longo de toda

obra. Cada subconjunto, cada eixo temático apresenta instantes ficcionais que constituem blocos linearmente lógicos e consistentes, desvelando uma seqüência lógica e inteligível. Após esta descrição, se faz necessário uma análise interpretativa mostrando como esses instantes ficcionais se interligam, desvelando a lógica narrativa da qual falamos até agora.

FIGURA 37

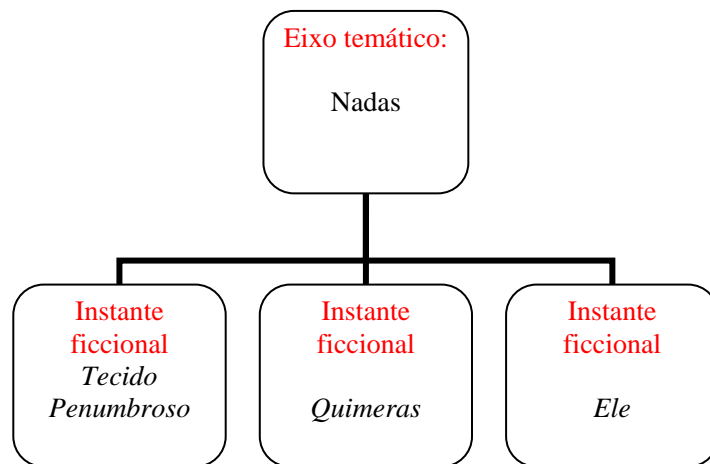
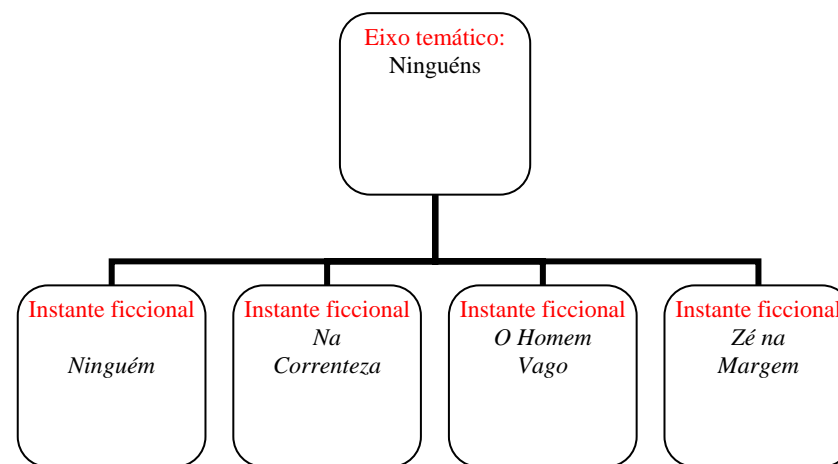


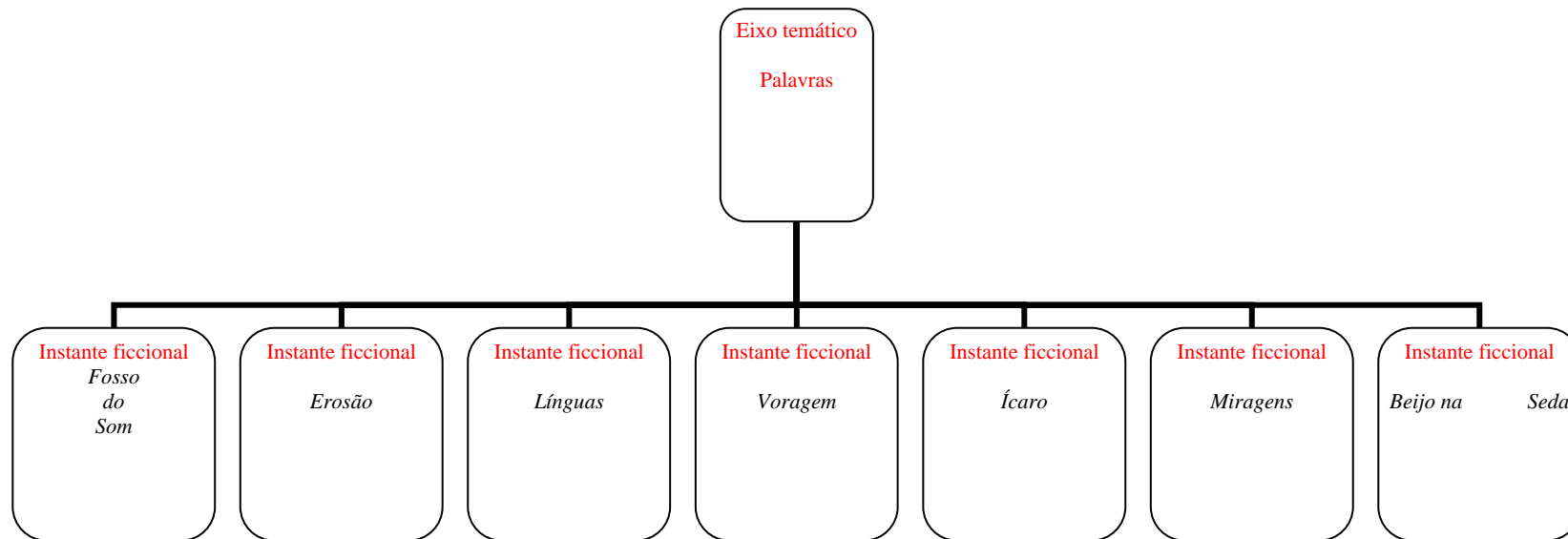
FIGURA 38



O eixo temático NADAS, do subconjunto O NADA, do sistema GÊNESE tem como instantes ficcionais: *Tecido Penumbroso*, *Quimeras*, *Ele*; o eixo temático NINGUÉNS do subconjunto O NADA, do sistema GÊNESE, tem como instantes ficcionais: *Ninguém*, *Na Correnteza*, *O Homem Vago*, *Zé na Margem*.

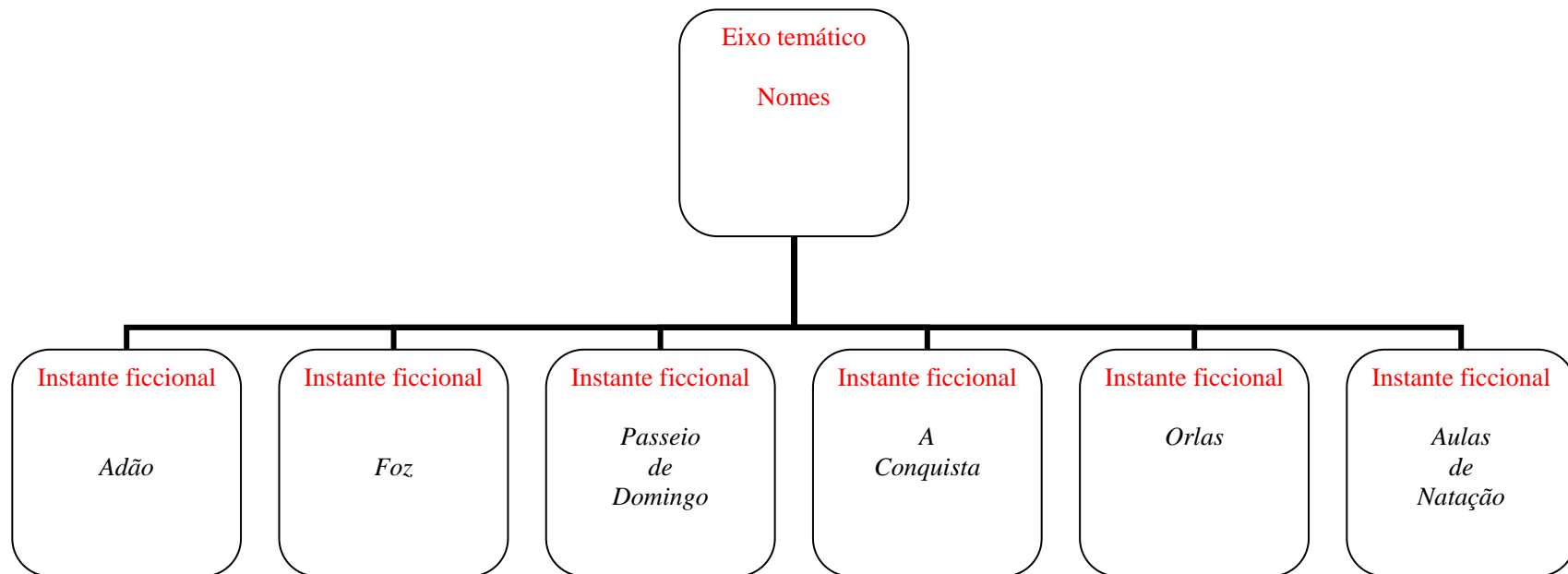


FIGURA 39



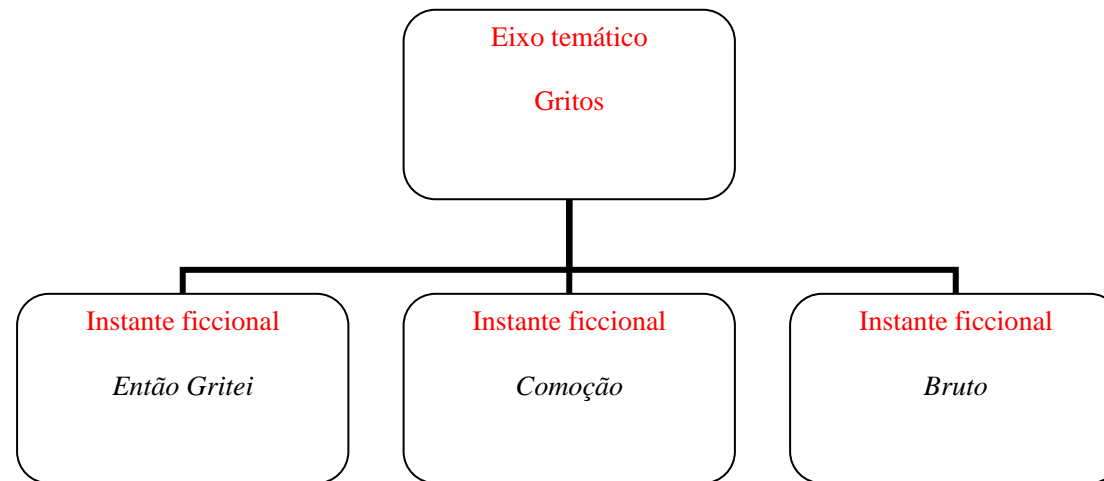
O eixo temático PALAVRAS do subconjunto O VERBO do sistema GÊNESE tem como instantes ficcionais: *Fosso do Som*, *Erosão*, *Línguas*, *Voragem*, *Ícaro*, *Miragens*, *Beijo na Seda*.

FIGURA 40



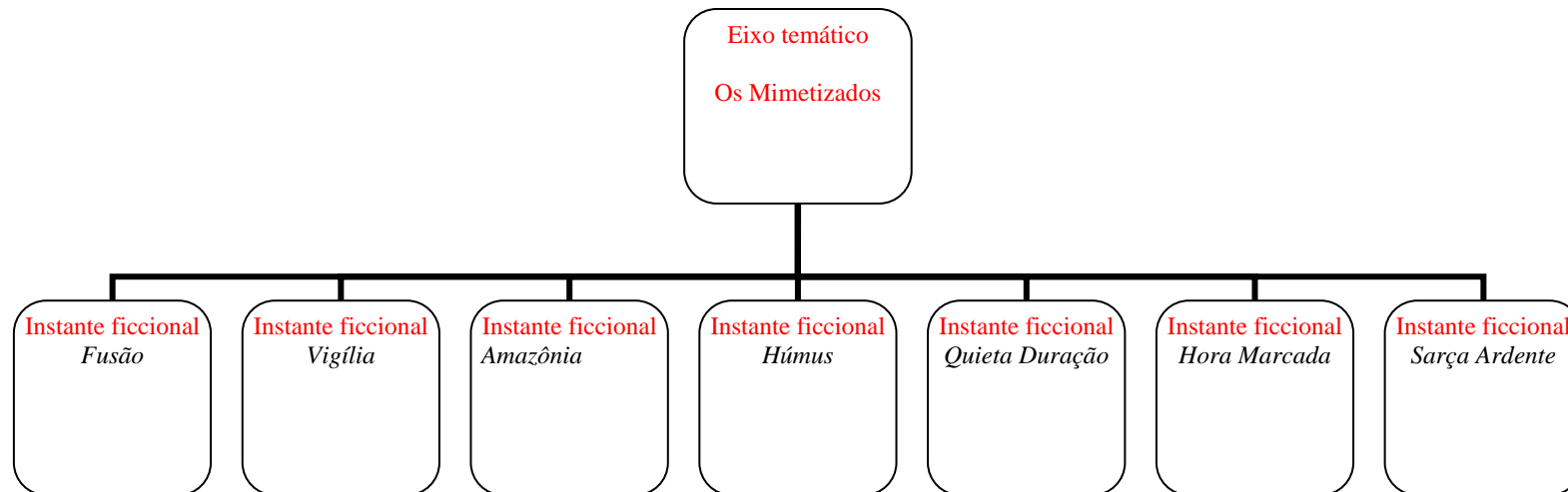
O eixo temático NOMES do subconjunto O VERBO do sistema GÊNESE tem como instantes fictícios: Adão, Foz, Passeio de Domingo, A Conquista, Orlas, Aulas de Natação.

FIGURA 41



O eixo temático GRITOS do subconjunto O VERBO do sistema GÊNESE tem como instantes ficcionais: Então Gritei, Comoção, Bruto!:

FIGURA 42



O eixo temático OS MIMETIZADOS do subconjunto FUSÕES E METAMORFOSES do sistema GÊNESE tem como instantes ficcionais: Fusão, Vigília, Amazônia, Húmus, Quieta Duração, Hora Marcada, Sarça Ardente.

FIGURA 43

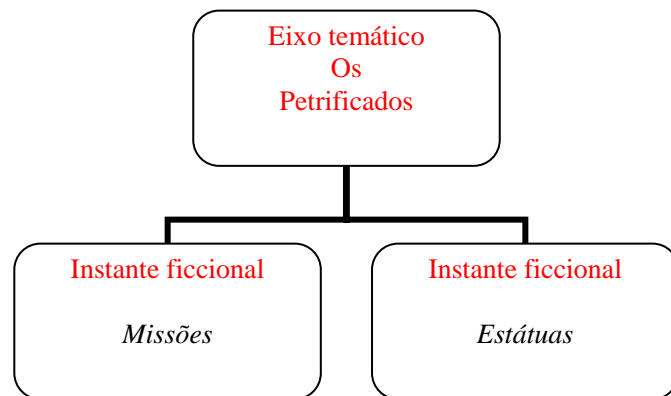
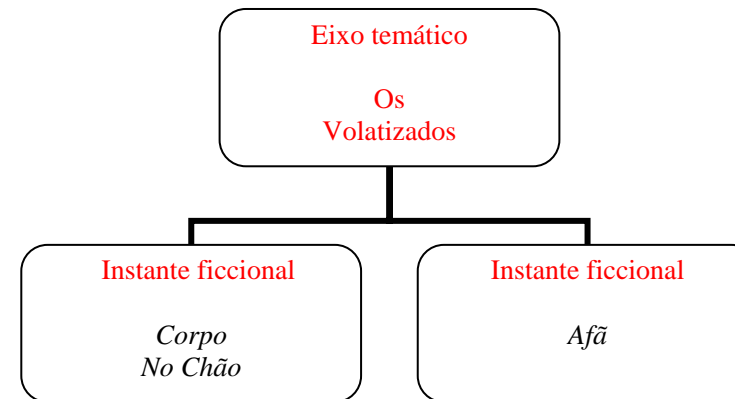


FIGURA 44



O eixo temático OS PETRIFICADOS do subconjunto FUSÕES E METAMORFOSES do sistema GÊNESE tem como instantes ficcionais: *Missões*, *Estátuas*; o eixo temático OS VOLATIZADOS do subconjunto FUSÕES E METAMORFOSES do sistema GÊNESE têm como instantes ficcionais: *Corpo no Chão*, *Afã*.

FIGURA 45

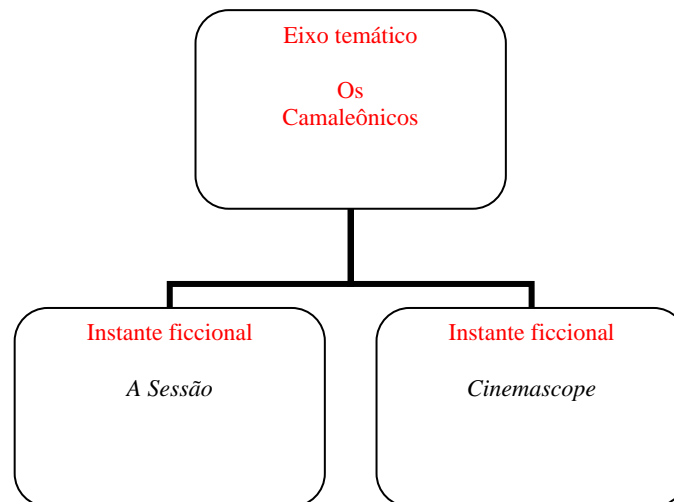
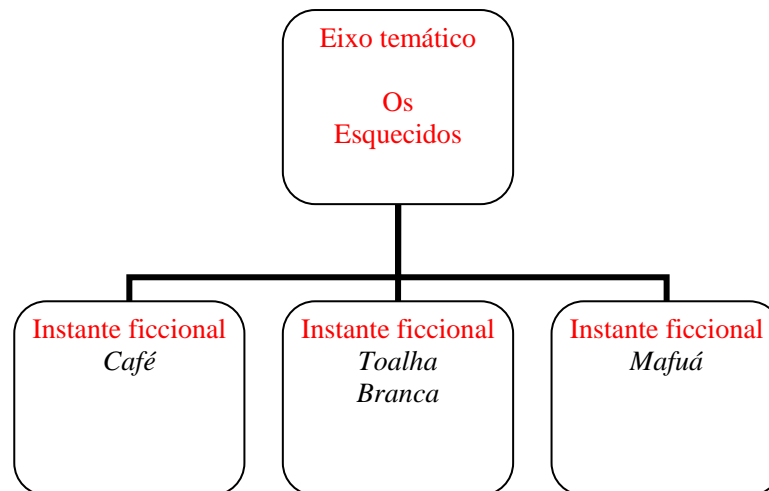
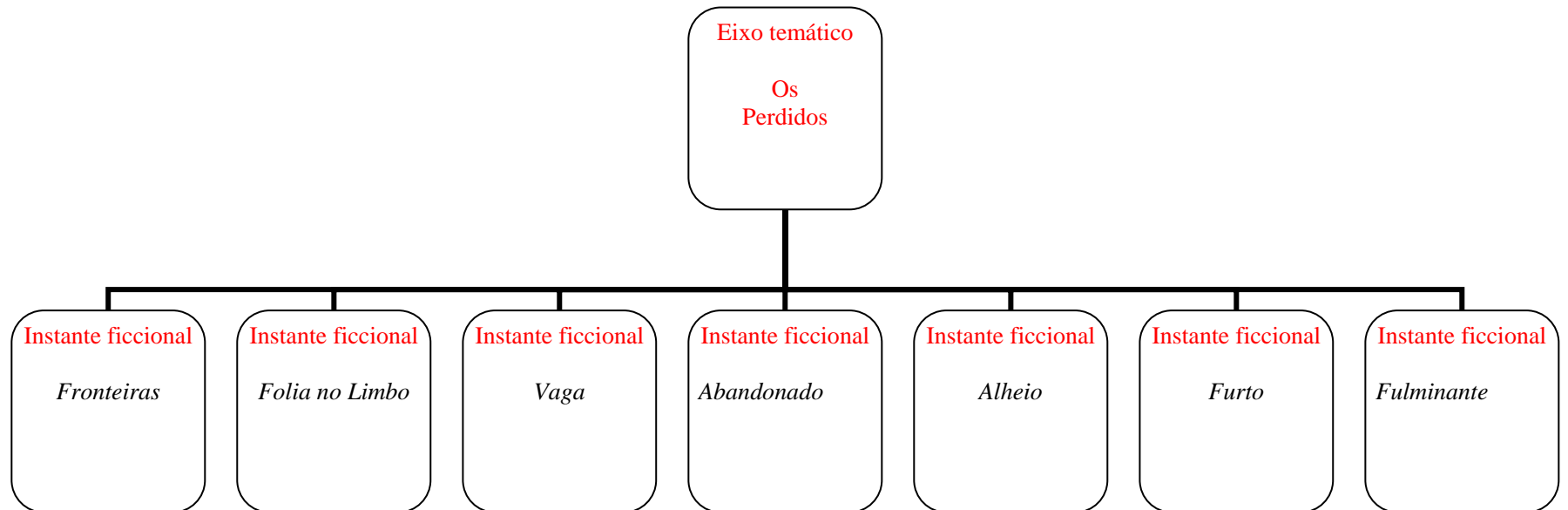


FIGURA 46



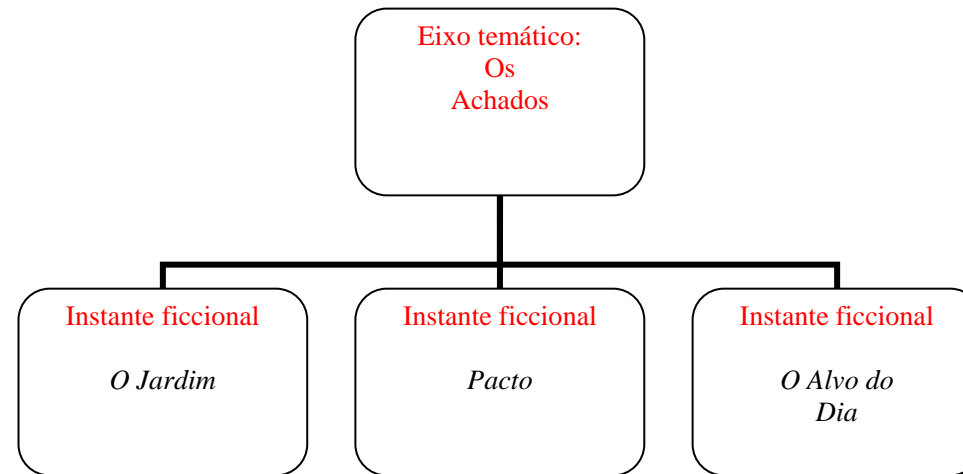
O eixo temático OS CAMALEÔNICOS do subconjunto FUSÕES E METAMORFOSES do sistema GÊNESE tem como instantes ficcionais: *A Sessão*, *Cinemascope*; O eixo temático OS ESQUECIDOS do subconjunto A DESMEMÓRIA do sistema GÊNESE tem como instantes ficcionais: *Café*, *Toalha Branca* e *Mafuá*.

FIGURA 47



O eixo temático OS PERDIDOS do subconjunto A DESMEMÓRIA do sistema GÊNESE tem como instantes ficcionais: *Fronteiras*, *Folia no Limbo*, *Vaga*, *Abandonado*, *Alheio*, *Furto*, *Fulminante*.

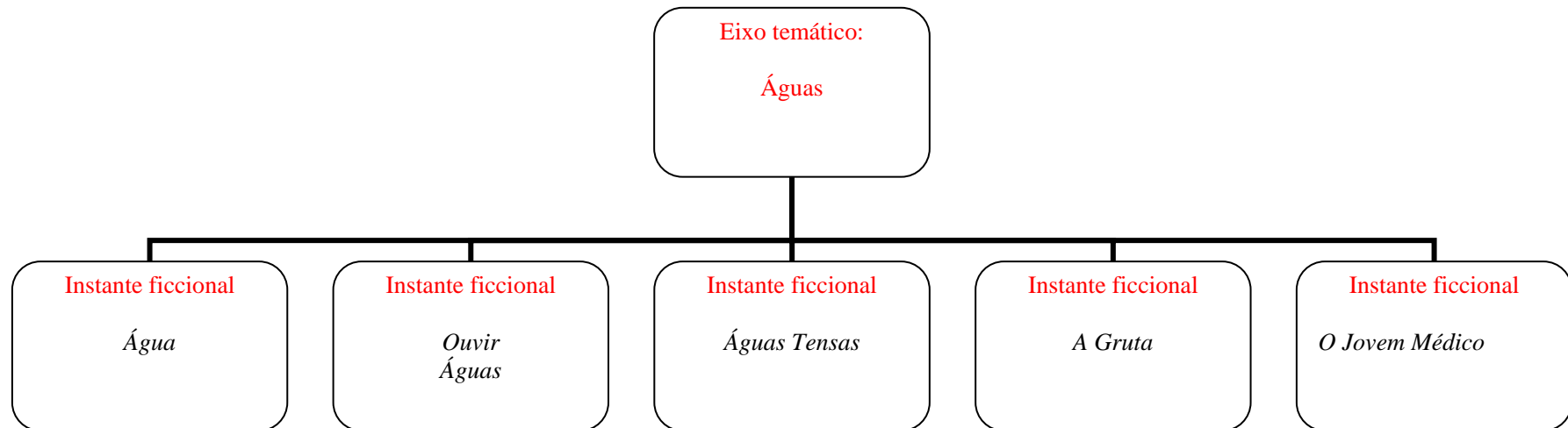
FIGURA 48



O eixo temático OS ACHADOS do subconjunto A DESMEMÓRIA do sistema GÊNESE tem como instantes ficcionais: *Os Jardins*, *Pacto*, *O Alvo do Dia*.

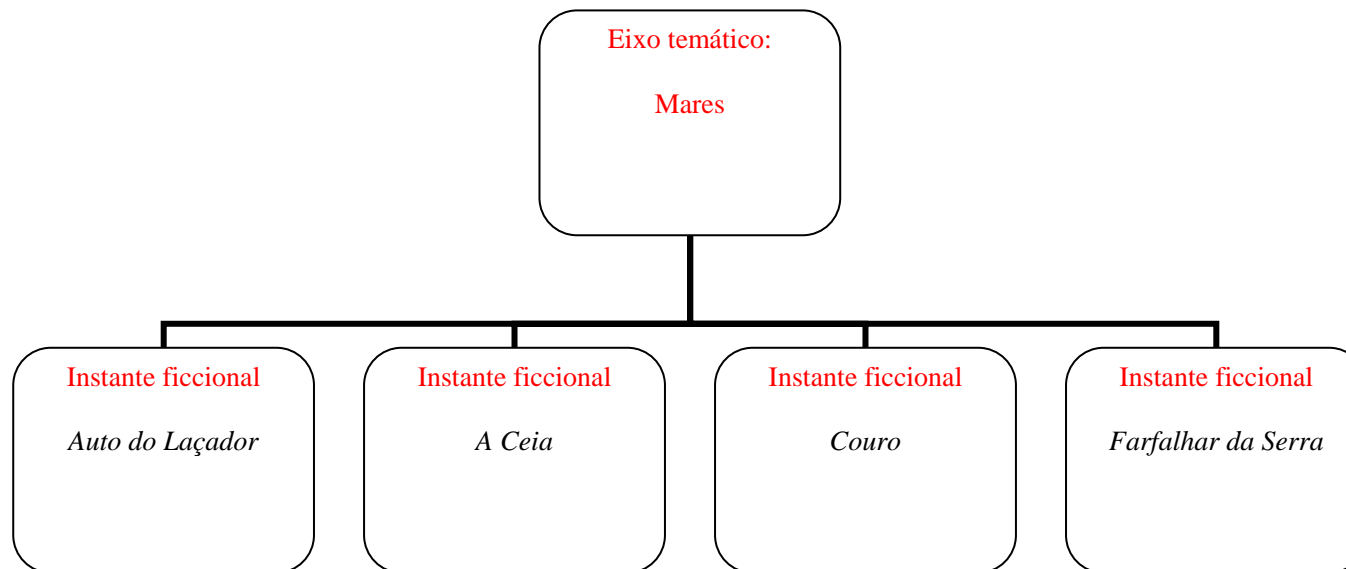


FIGURA 49



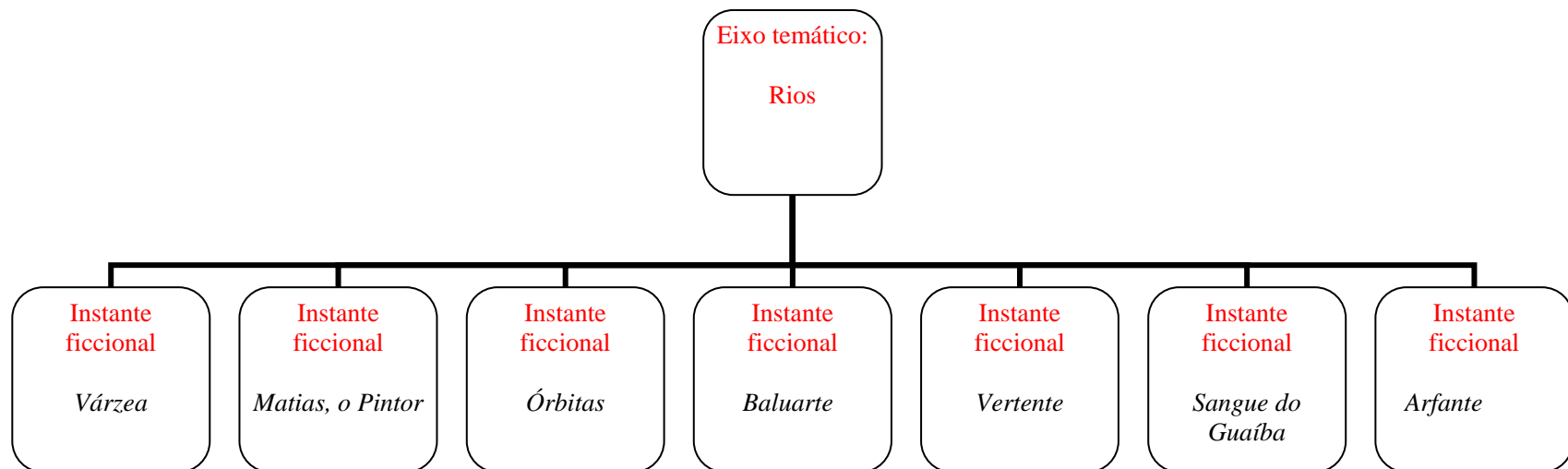
No sistema OS ELEMENTOS: O eixo temático ÁGUAS do subconjunto ÁGUA do sistema OS ELEMENTOS tem como instantes ficcionais: *Água*, *Ouvir Águas*, *Águas Tensas*, *A Gruta*, *O Jovem Médico*.

FIGURA 50



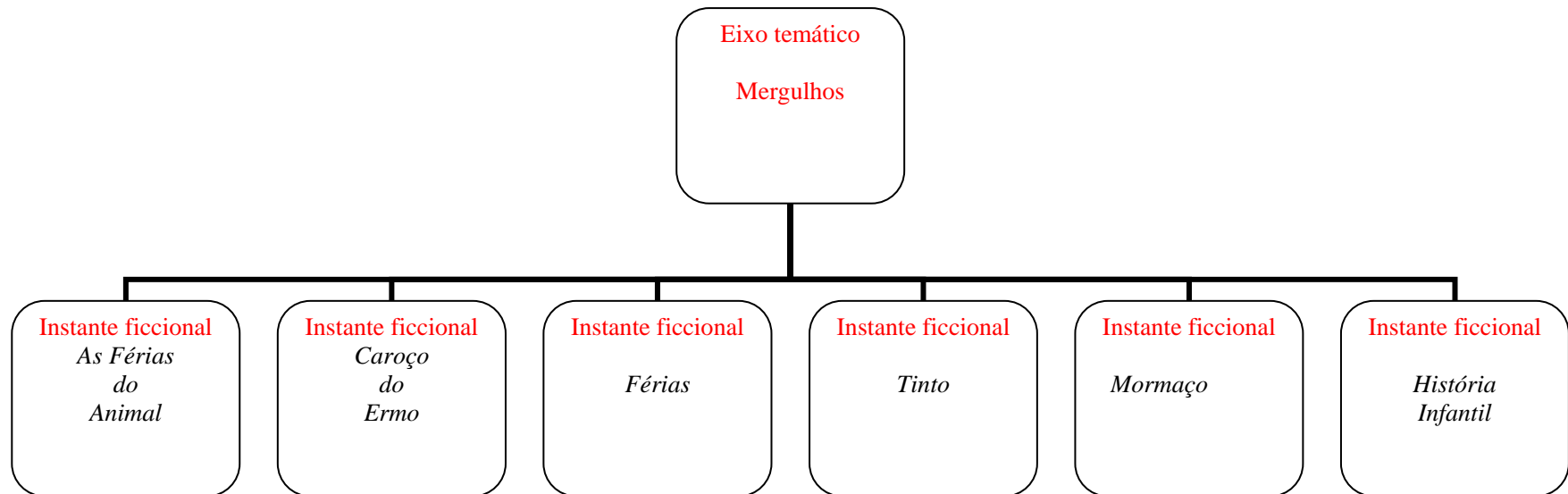
O eixo temático MARES subconjunto ÁGUA do sistema OS ELEMENTOS tem como instantes ficcionais: *Auto do Laçador*, *A Ceia*, *Couro*, *Farfalhar da Serra*.

FIGURA 51



O eixo temático RIOS subconjunto ÁGUA do sistema OS ELEMENTOS tem como instantes ficcionais: *Várzea*, *Matias, o Pintor*, *Órbitas*, *Baluarte*, *Vertente*, *Sangue do Guaíba*, *Arfante*.

FIGURA 52



O eixo temático Mergulhos subconjunto ÁGUA do sistema OS ELEMENTOS tem como instantes ficcionais: *As Férias do Animal*, *Caroço do Ermo*, *Férias*, *Tinto*, *Mormaço*, *História Infantil*.

FIGURA 53

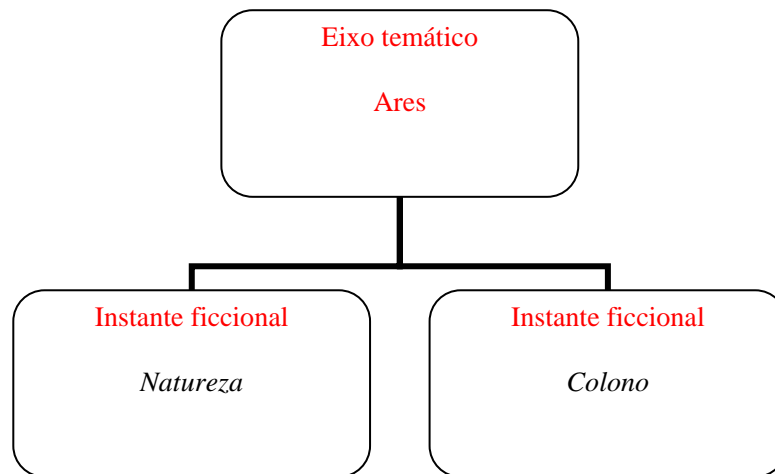
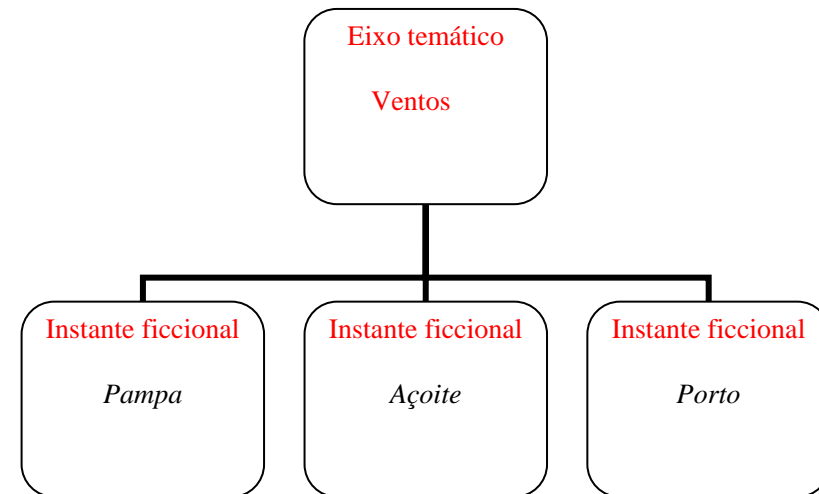
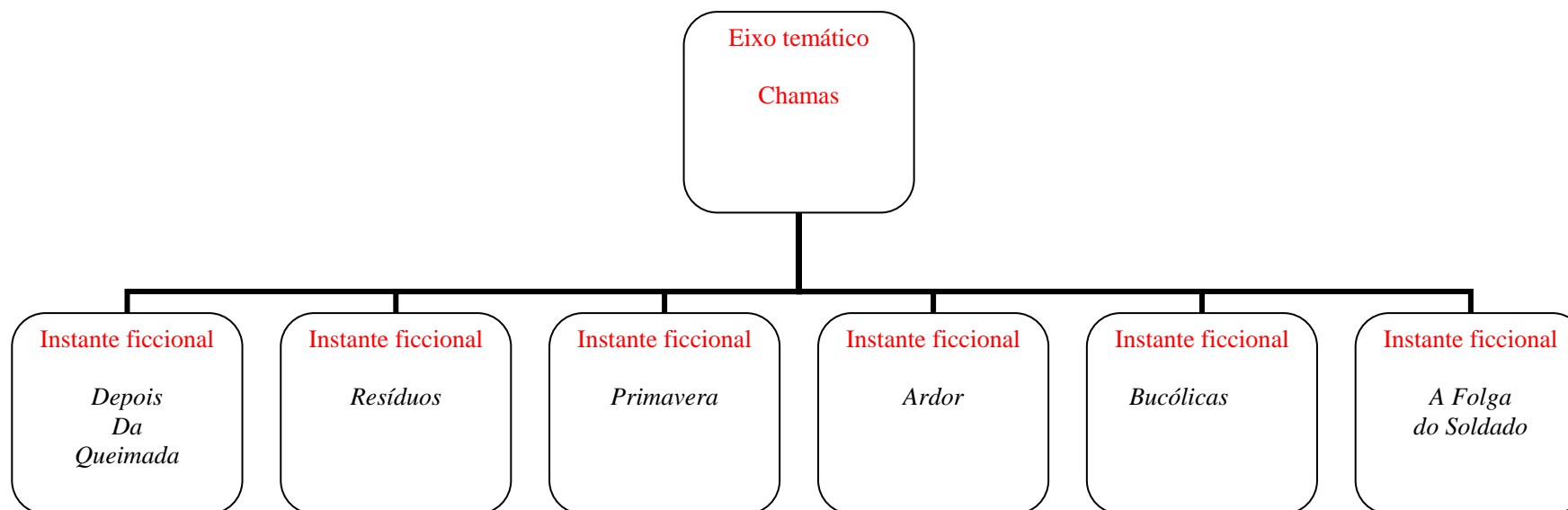


FIGURA 54



O eixo temático ARES subconjunto AR do sistema OS ELEMENTOS tem como instantes ficcionais: *Natureza*, *Colono*; o eixo temático VENTOS subconjunto AR do sistema OS ELEMENTOS tem como instantes ficcionais: *Pampa*, *Açoite*, *Porto*; o eixo temático NEBLINA subconjunto ÁGUA do sistema OS ELEMENTOS tem como instantes ficcionais: *Rondas*, *Cisco nos Andes*, *Leve Seio*.

FIGURA 55



O eixo temático CHAMAS do subconjunto FOGO do sistema GÊNESE tem como instantes ficcionais: Depois da Queimada, Resíduos, Primavera, Ardor, Bucólicas, A Folga do Soldado.

FIGURA 56

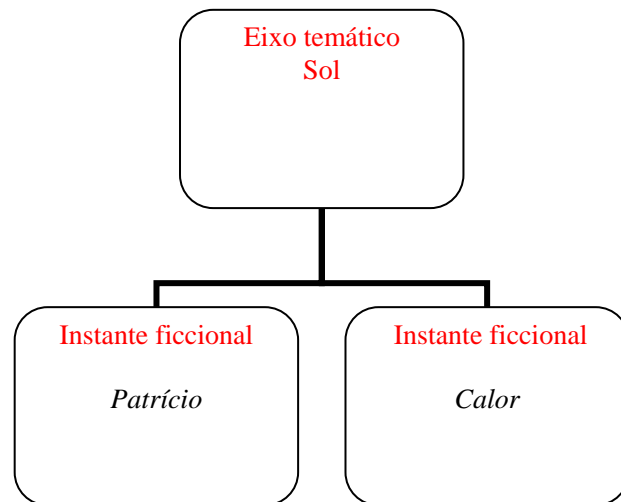
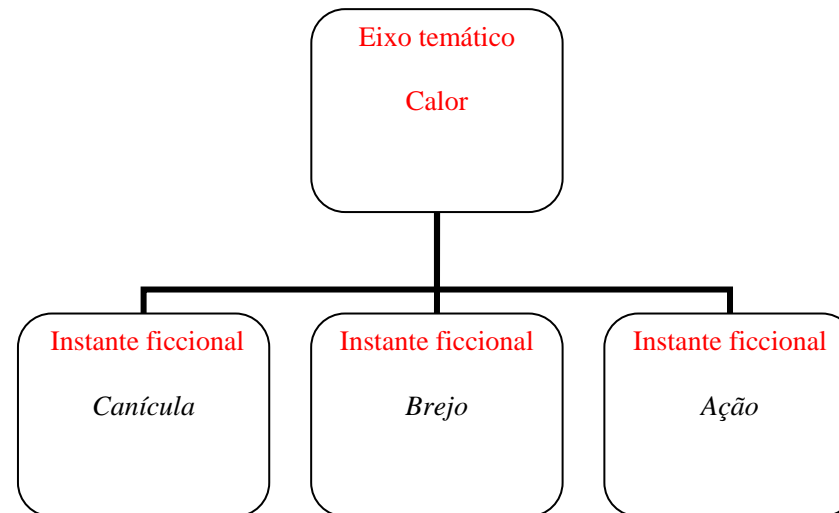


FIGURA 57



O eixo temático SOL do subconjunto FOGO do sistema GÊNESE tem como instantes ficcionais: *Patrício*, *Calor*; o eixo temático CALOR do subconjunto FOGO do sistema GÊNESE tem como instantes ficcionais: *Canícula*, *Brejo*, *Ação*.

FIGURA 58

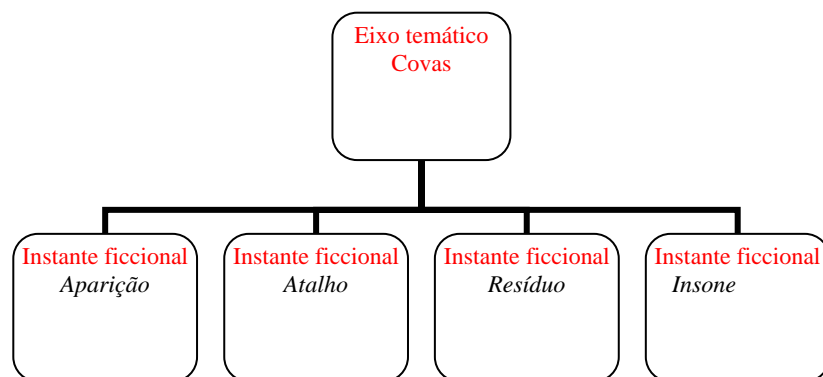
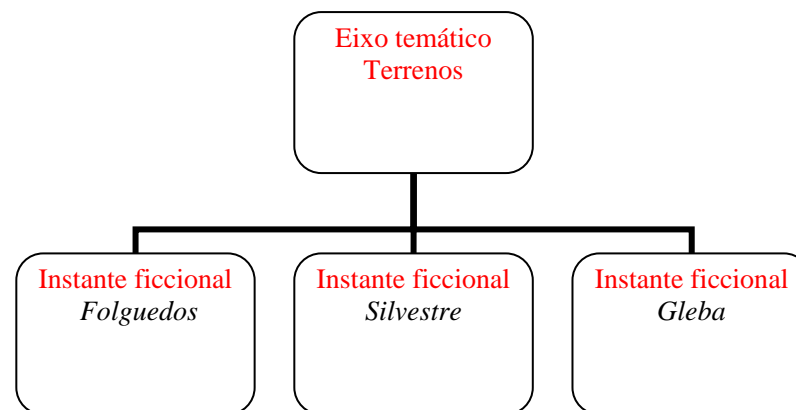


FIGURA 59



O eixo temático COVAS tem como instantes ficcionais *Aparição*, *Atalho*, *Resíduo* *Insone*, o eixo temático TERRENOS tem como instantes ficcionais: *Folgedos*, *Silvestre*, *Gleba*.



FIGURA 60

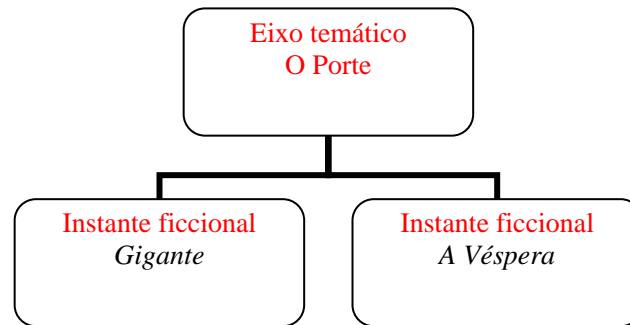
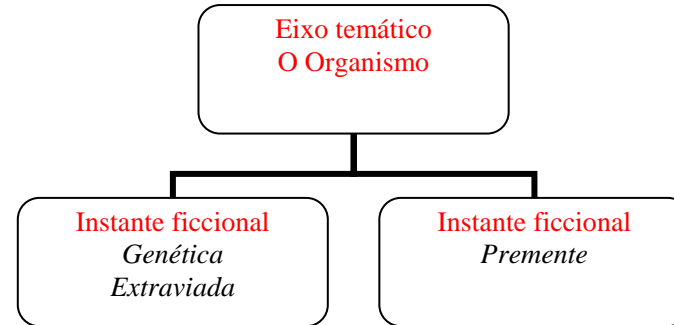


FIGURA 61



Sistema: AS CRIATURAS. O eixo temático *O PORTE* do subconjunto O CORPO do sistema AS CRIATURAS tem como instantes ficcionais: *Gigante*, *A Véspera*; o eixo temático *O ORGANISMO* do subconjunto O CORPO do sistema AS CRIATURAS tem como instantes ficcionais: *Genética Extraviada*, *Premente*;

FIGURA 62

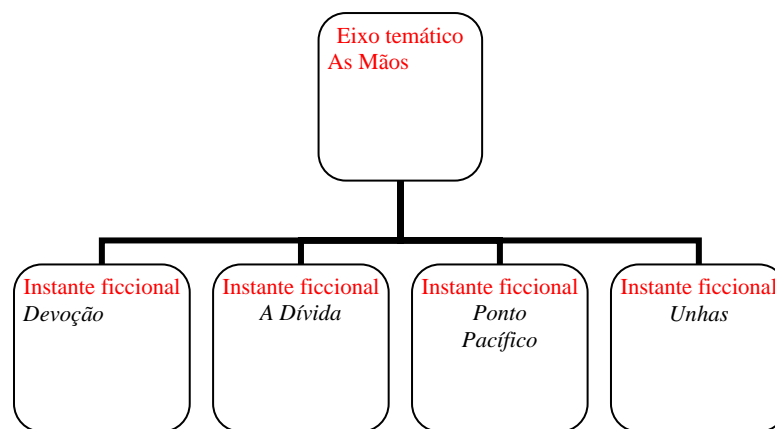
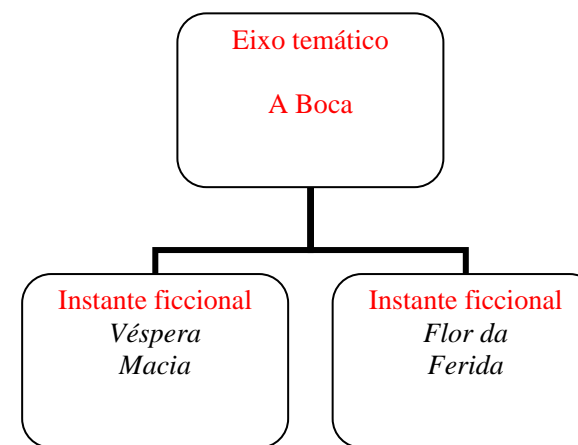


FIGURA 63



O eixo temático *AS MÃOS* do subconjunto O CORPO do sistema AS CRIATURAS tem como instantes ficcionais: *Devoção*, *A Dívida*, *Ponto Pacífico*, *Unhas*; o eixo temático *A BOCA* do subconjunto O CORPO do sistema AS CRIATURAS tem como instantes ficcionais: *Véspera Macia*, *Flor da Ferida*

FIGURA 64

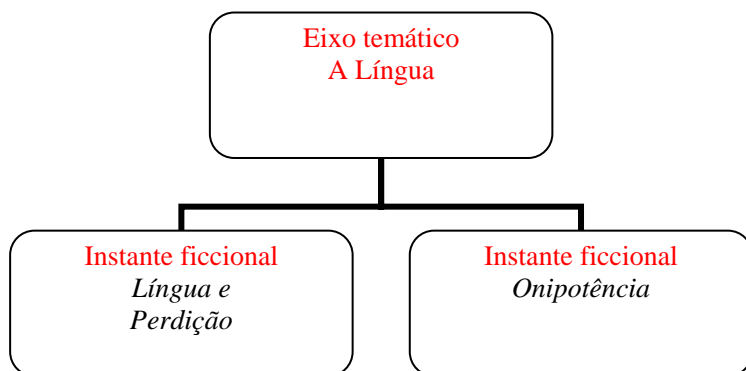


FIGURA 65

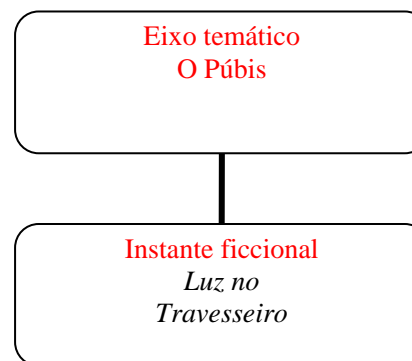
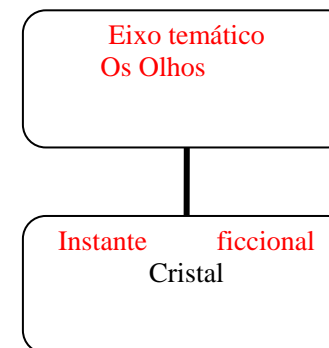


FIGURA 66



O eixo temático A LÍNGUA do subconjunto O CORPO do sistema AS CRIATURAS tem como instantes ficcionais: Língua e Perdição, Onipotência; o eixo temático O PÚBLIS do subconjunto O CORPO do sistema AS CRIATURAS tem como instante ficcional. Luz no Travesseiro; o eixo temático OS OLHOS subconjunto O CORPO do sistema AS CRIATURAS tem como instante ficcional Cristal.

FIGURA 67

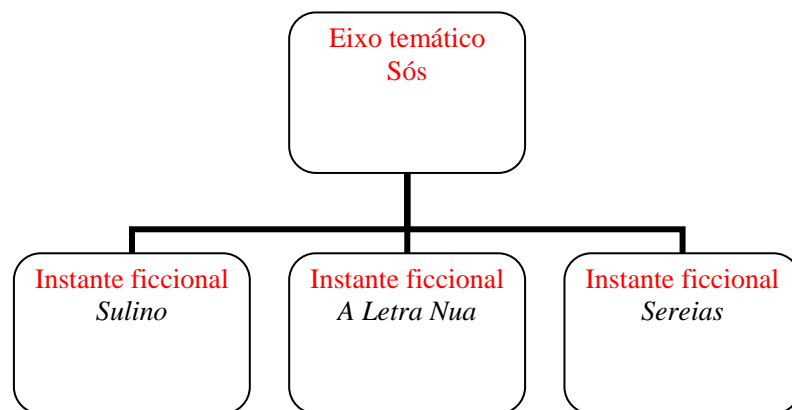
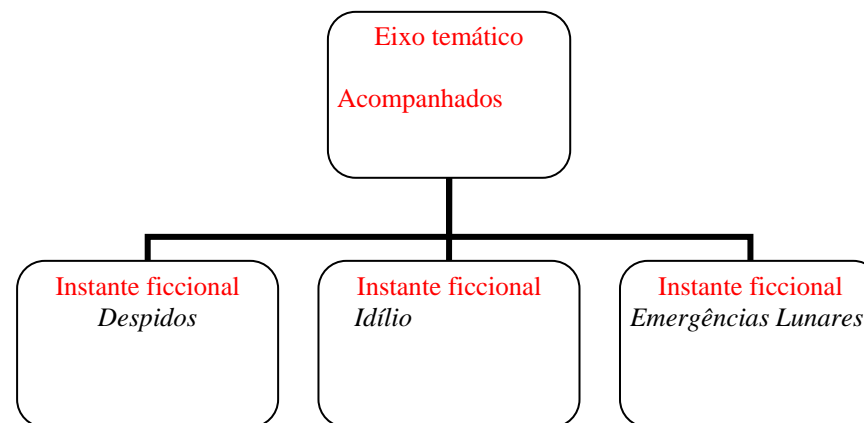


FIGURA 68



O eixo temático: SÓs do subconjunto OS DESPIDOS do sistema AS CRIATURAS tem como instantes ficcionais: *Sulino*, *A Letra Nua*, *Sereias*; o eixo temático ACOMPANHADOS do subconjunto OS DESPIDOS do sistema AS CRIATURAS tem como instantes ficcionais: *Despidos*, *Idílio*, *Emergências Lunares*:

FIGURA 69

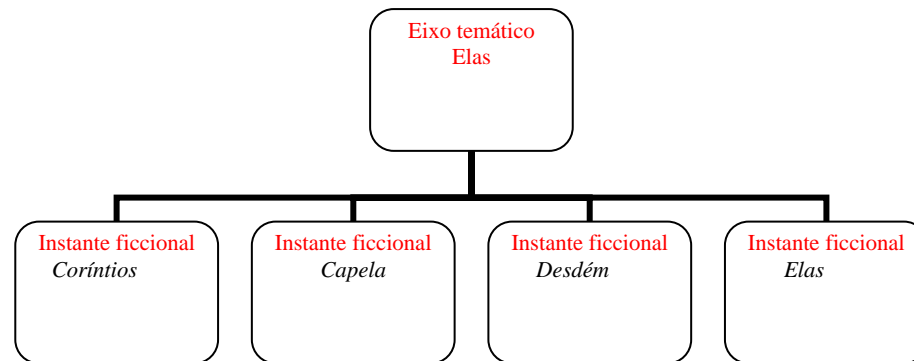
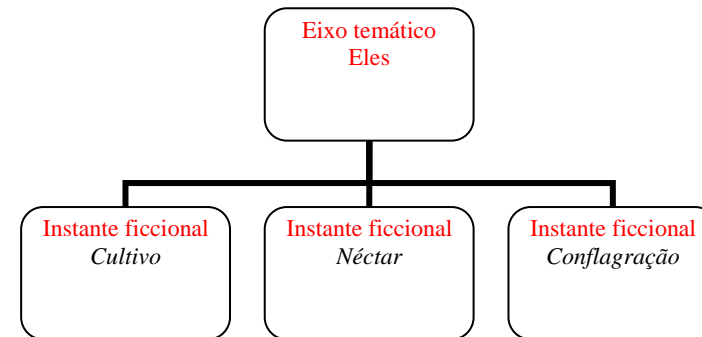
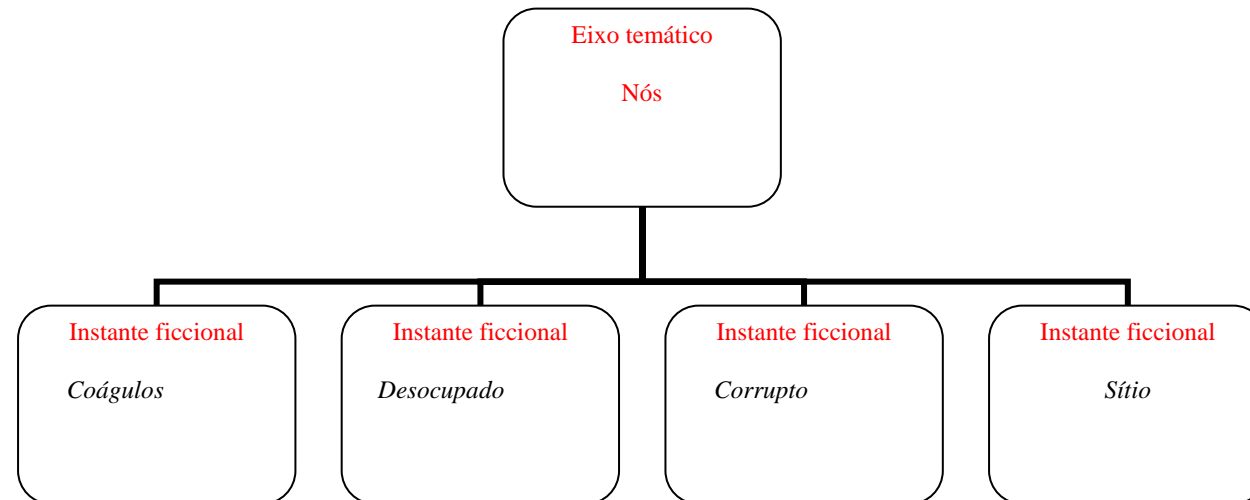


FIGURA 70



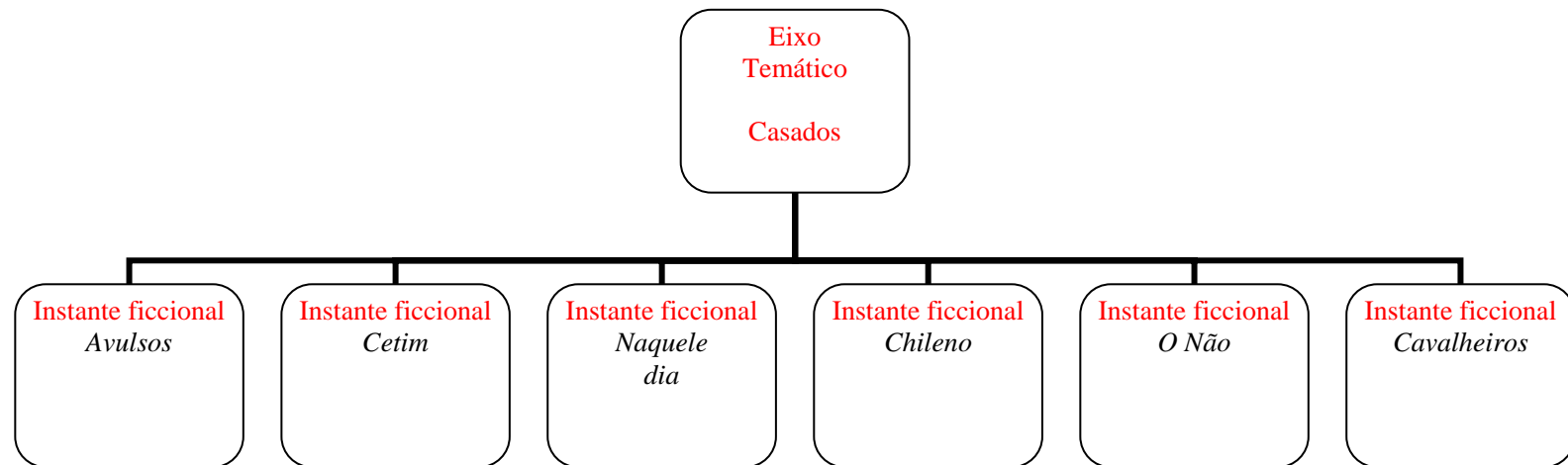
O eixo temático ELAS do subconjunto OS AMANTES do sistema AS CRIATURAS tem como instantes ficcionais: *Coríntios*, *Capela*, *Desdém*, *Elas*.  
O eixo temático ELES do subconjunto OS AMANTES do sistema AS CRIATURAS tem como instantes ficcionais: *Cultivo*, *Néctar*, *Conflagração*.

FIGURA 71



O eixo temático NÓS do subconjunto OS AMANTES do sistema AS CRIATURAS tem como instantes ficcionais: *Coágulos*, *Desocupado*, *Corrupto*, *Sítio*.

FIGURA 72



O eixo temático CASADOS do subconjunto OS CASAMENTOS do sistema AS CRIATURAS tem como instantes ficcionais: *Avulsos*, *Cetim*, *Naquele dia*, *Chileno*, *ONão*, *Cavalheiros*.

FIGURA 73

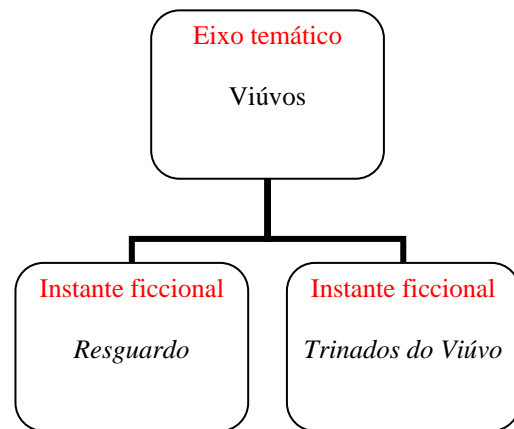
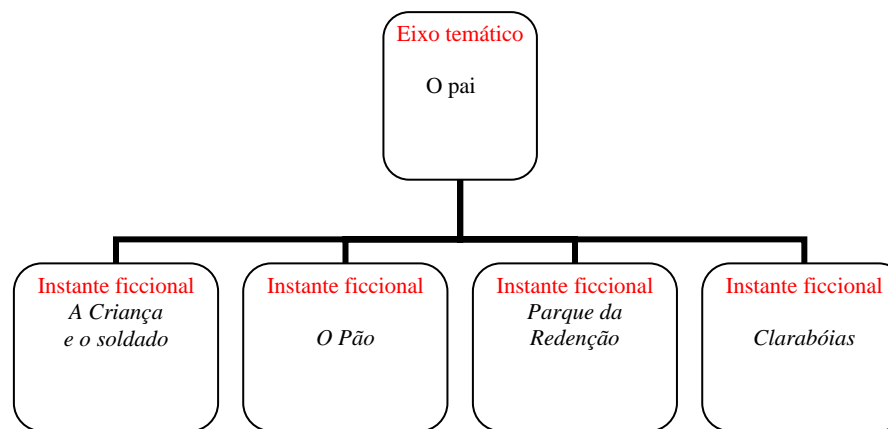


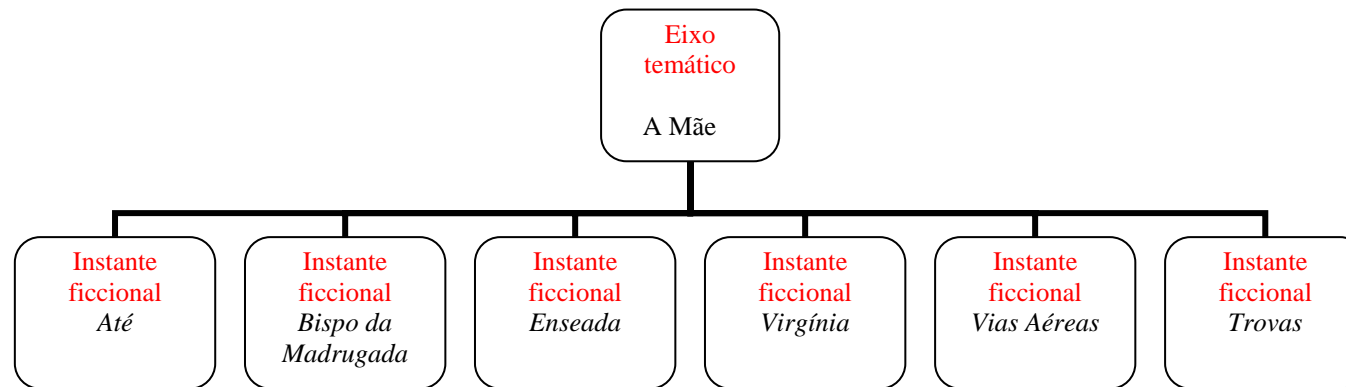
FIGURA 74



O eixo temático VIÚVOS do subconjunto OS CASAMENTOS do sistema AS CRIATURAS tem como instantes ficcionais: *Resguardo*, *Trinados do Viúvo*. O eixo temático O PAI do subconjunto A FAMÍLIA do sistema AS CRIATURAS tem como instantes ficcionais: *A Criança e o Soldado*, *O Pão*, *Parque da Redenção*, *Clarabóias*.



FIGURA 75



O eixo temático A MÃE do subconjunto A FAMÍLIA do sistema AS CRIATURAS tem como instantes ficcionais: *Até*, *Bispo da Madrugada*, *Enseada*, *Virgínia*, *Vias Aéreas*, *Trovas*.

FIGURA 76

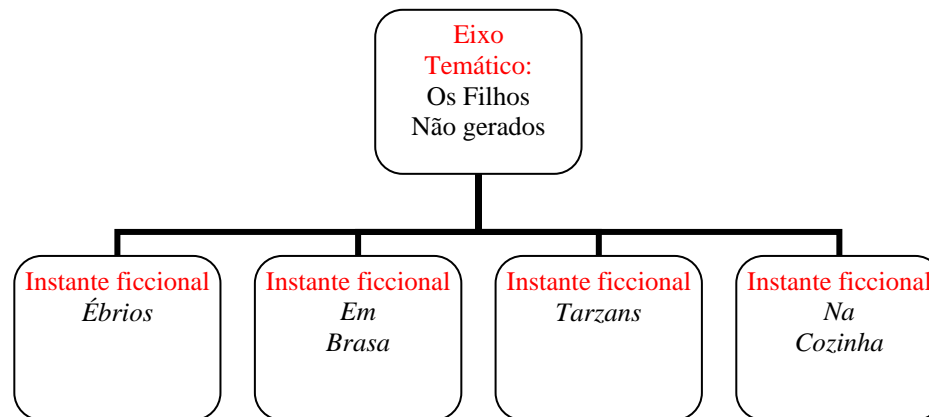
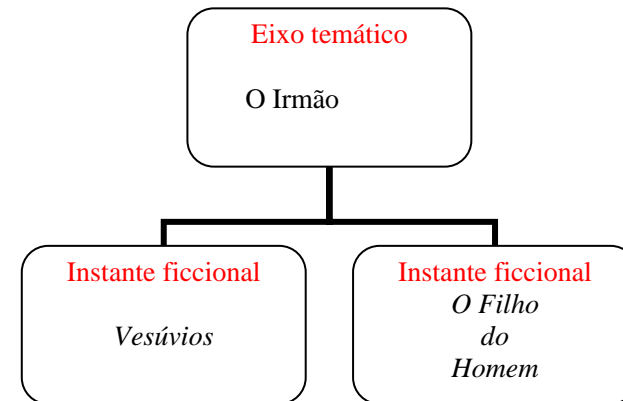
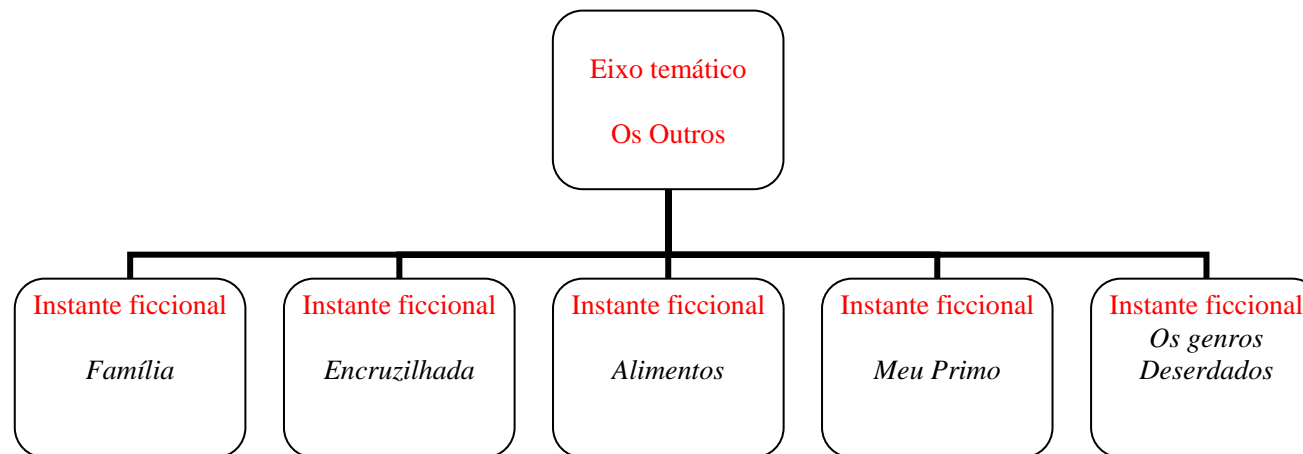


FIGURA 77



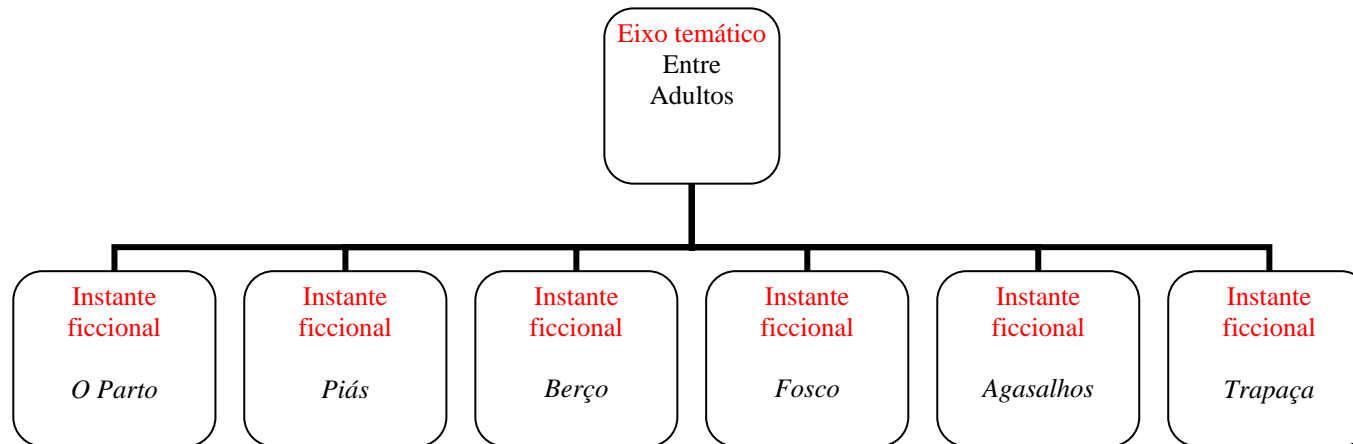
O eixo temático OS FILHOS NÃO GERADOS do subconjunto A FAMÍLIA do sistema AS CRIATURAS tem como instantes ficcionais *Ébrios*, *Em Brasa*, *Tarzans*, *Na Cozinha*. O eixo temático O IRMÃO do subconjunto A FAMÍLIA do sistema AS CRIATURAS tem como instantes ficcionais: *Vesúvios*, *O Filho do Homem*.

FIGURA 78



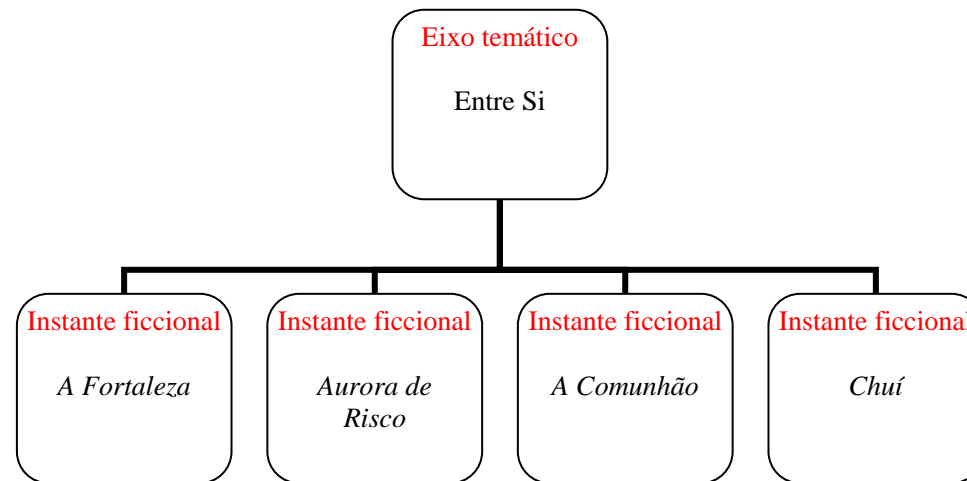
O eixo temático OS OUTROS do subconjunto A FAMÍLIA do sistema AS CRIATURAS tem como instantes ficcionais: *Família*, *Encruzilhada*, *Alimentos*, *Meu primo*, *Os Genros Deserdados*.

FIGURA 79



O eixo temático ENTRE ADULTOS do subconjunto AS CRIANÇAS do sistema AS CRIATURAS tem como instantes ficcionais: *O Parto*, *Piás*, *Berço*, *Fosco*, *Agasalhos*, *Trapaça*.

FIGURA 80



O eixo temático ENTRE SI do subconjunto AS CRIANÇAS do sistema AS CRIATURAS tem como instantes ficcionais: *A Fortaleza*, *Aurora de Risco*, *A Comunhão*, *Chuí*.

FIGURA 81

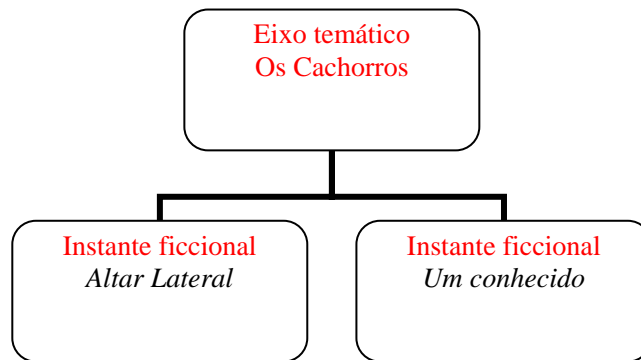


FIGURA 82

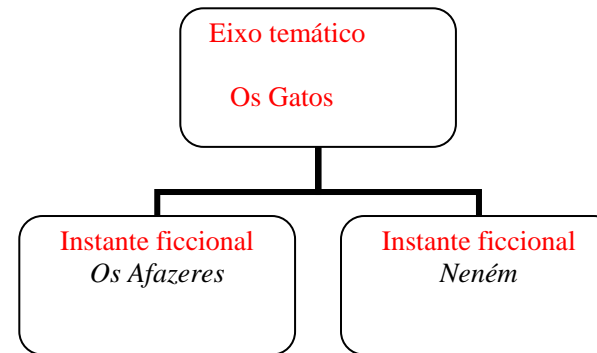
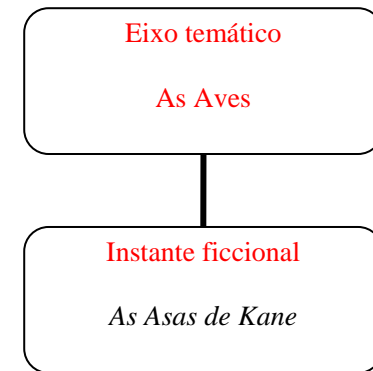


FIGURA 83



O eixo temático OS CACHORROS do subconjunto OS ANIMAIS do sistema AS CRIATURAS tem como instantes ficcionais: *Altar Lateral*, *Um Conhecido*.

O eixo temático OS GATOS do subconjunto OS ANIMAIS do sistema AS CRIATURAS tem como instantes ficcionais: *Os Afazeres*, *Neném*.

O eixo temático AS AVES do subconjunto OS ANIMAIS do sistema AS CRIATURAS tem como instante ficcional *As Asas de Kane*.

FIGURA 84

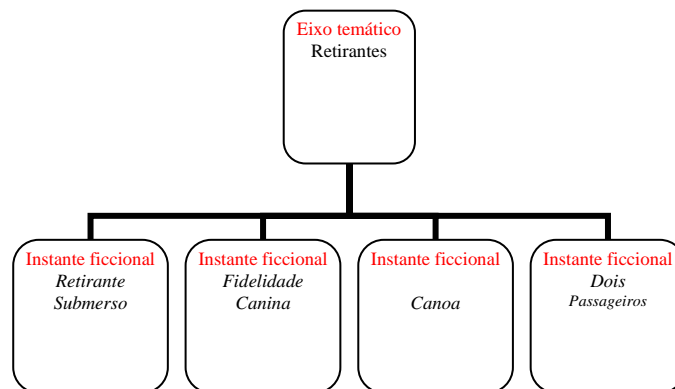


FIGURA 85

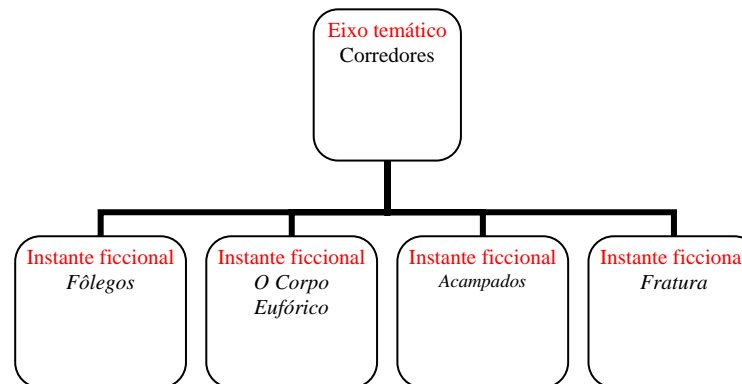
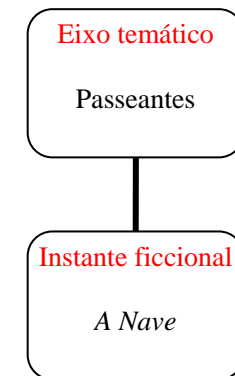


FIGURA 86



O eixo temático RETIRANTES do subconjunto OS ANDARILHOS sistema AS CRIATURAS tem como instantes ficcionais: *Retirante Submerso*, *Fidelidade Canina*, *Canoa*, *Dois Passageiros*.

O eixo temático CORREDORES do subconjunto OS ANDARILHOS sistema AS CRIATURAS tem como instantes ficcionais: *Fôlegos*, *O Corpo Eufórico*, *Acampados*, *Fratura*.

O eixo temático PASSEANTES do subconjunto OS ANDARILHOS sistema AS CRIATURAS tem como instante ficcional: *A Nave*.

FIGURA 87

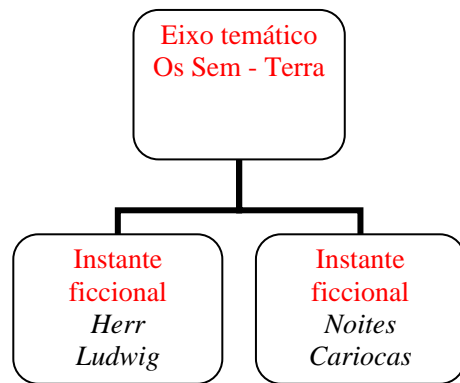


FIGURA 87

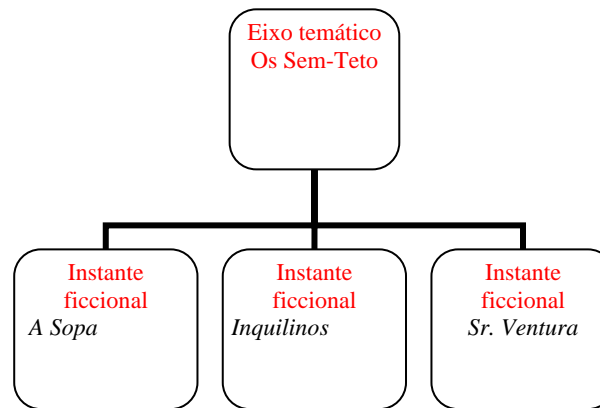
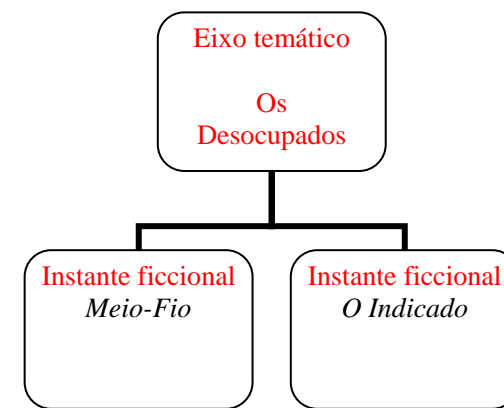


FIGURA 89



O eixo temático SEM-TERRA do subconjunto OS EXCLUÍDOS do sistema AS CRIATURAS tem como instantes ficcionais: *Herr Ludwig*, *Noites Cariocas*.

O eixo temático OS SEM-TETO do subconjunto OS EXCLUÍDOS do sistema AS CRIATURAS tem como instantes ficcionais: *A Sopa*, *Inquilinos*, *Sr. Ventura*.

O eixo temático OS DESOCUPADOS do subconjunto OS EXCLUÍDOS do sistema AS CRIATURAS tem como instantes ficcionais: *Meio-Fio*, *O Indicado*.



FIGURA 90

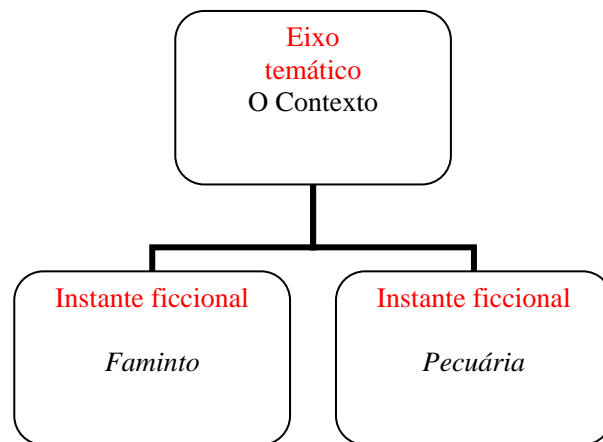
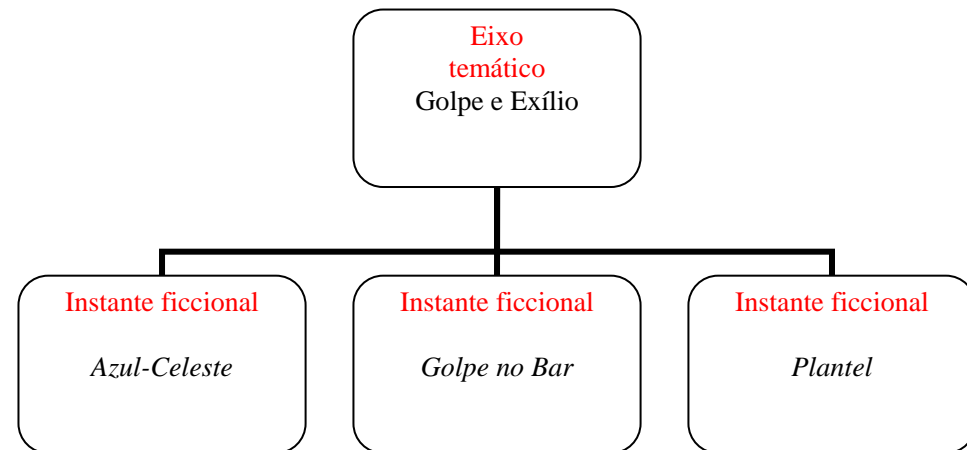


FIGURA 91



O eixo temático O CONTEXTO do subconjunto OS REVOLTOSOS do sistema AS CRIATURAS tem como instantes ficcionais: *Faminto*, *Pecuária*; O eixo temático GOLPE E EXÍLIO do subconjunto OS REVOLTOSOS do sistema AS CRIATURAS tem como instantes ficcionais: *Azul-Celeste*, *GolpenoBar*, *Plantel*.

FIGURA 92

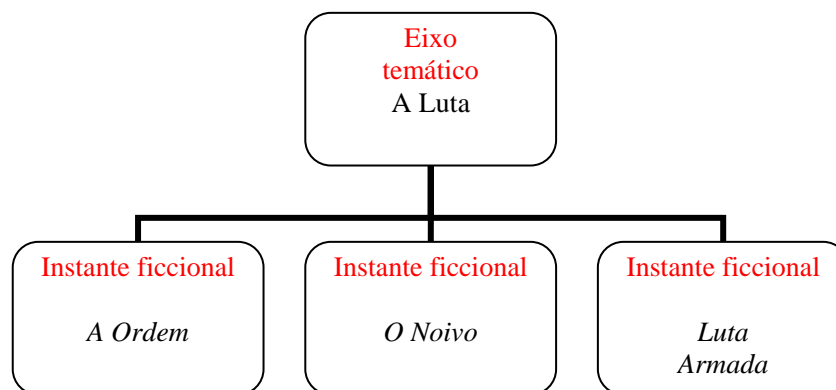
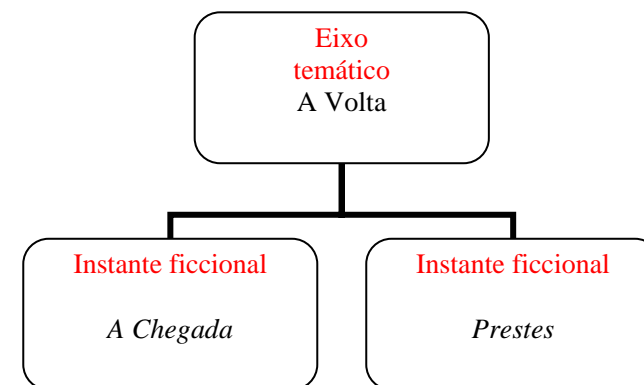


FIGURA 93



O eixo temático A LUTA do subconjunto OS REVOLTOSOS do sistema AS CRIATURAS tem como instantes ficcionais: *A Ordem*, *O Noivo*, *Luta Armada*.

O eixo temático A VOLTA do subconjunto OS REVOLTOSOS do sistema AS CRIATURAS tem como instantes ficcionais: *A Chegada*, *Prestes*.

FIGURA 94

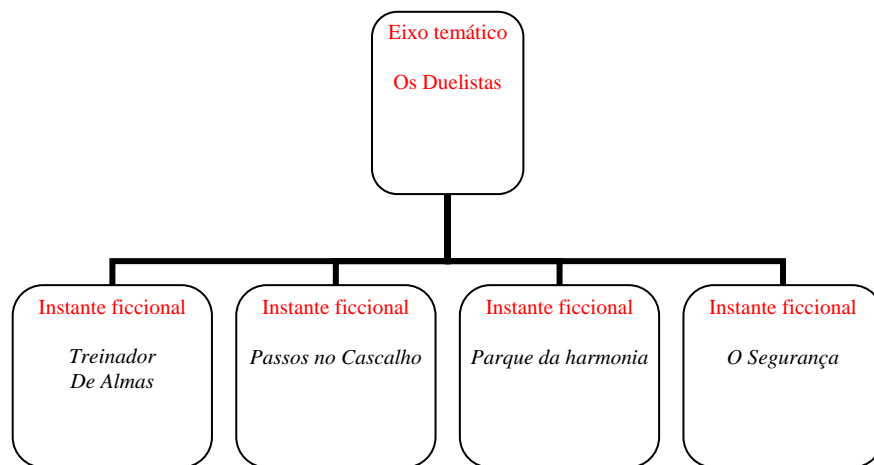
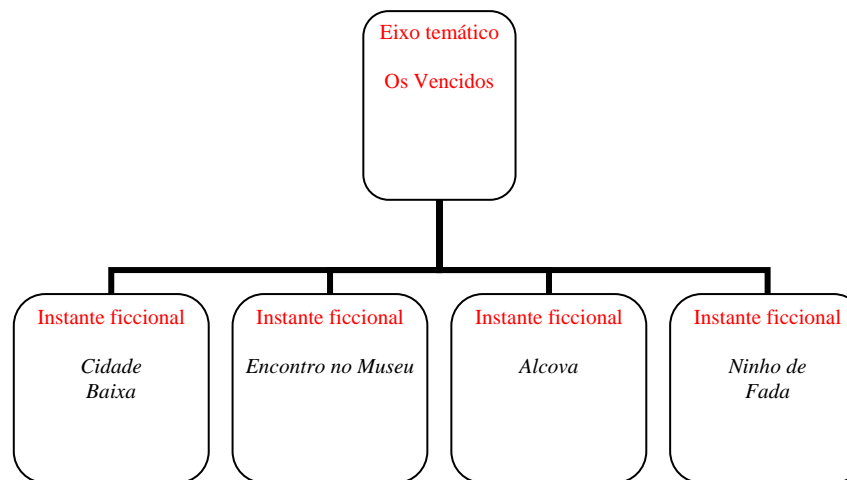


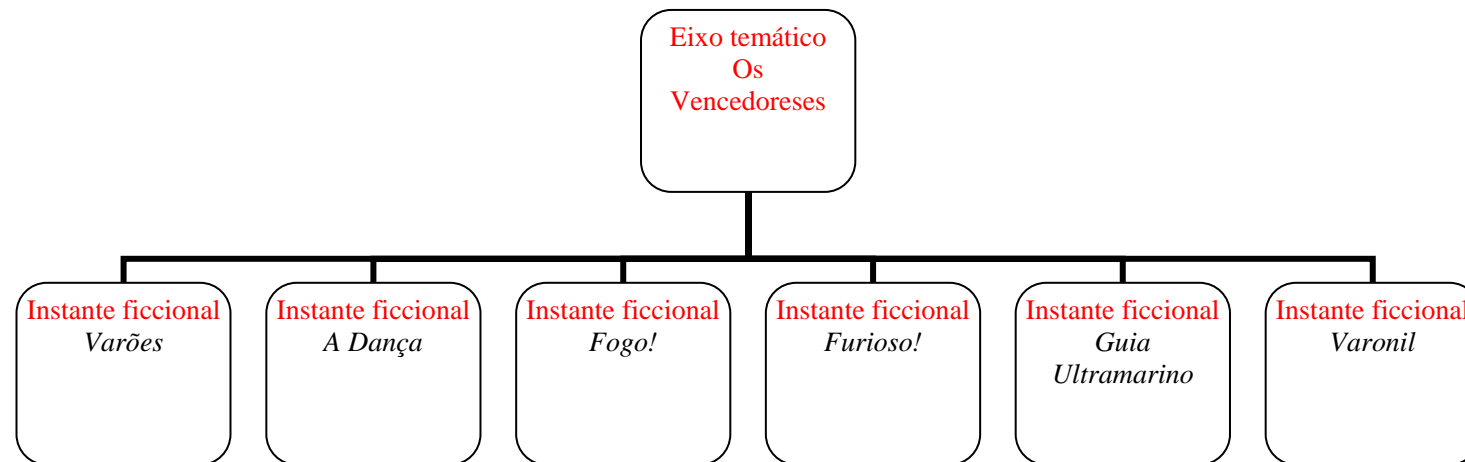
FIGURA 95



O eixo temático OS DUELISTAS do subconjunto OS GLADIADORES do sistema AS CRIATURAS tem como instantes ficcionais: *Treinador de Almas*, *Passos no Cascalho*, *Parque da Harmonia*, *O Segurança*.

O eixo temático: OS VENCIDOS do subconjunto OS GLADIADORES do sistema AS CRIATURAS tem como instantes ficcionais: *Cidade Baixa*, *Encontro no Museu*, *Alcova*, *Ninho de Fada*.

FIGURA 96



O eixo temático OS VENCEDORES subconjunto OS GLADIADORES do sistema AS CRIATURAS tem como instantes ficcionais: *Os Varões, A Dança, Fogo!, Furioso: Guia Ultramarino, Varonil.*

FIGURA 97

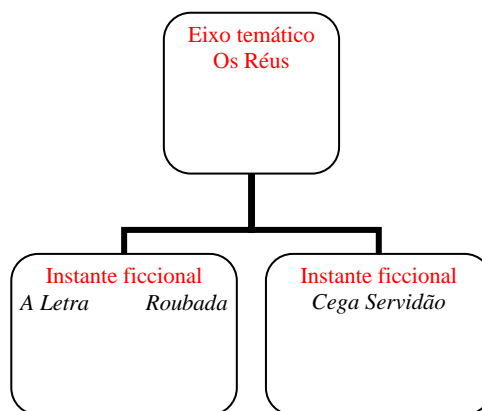


FIGURA 98

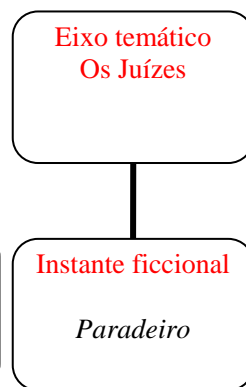


FIGURA 99

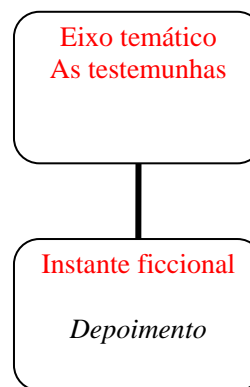


FIGURA 100

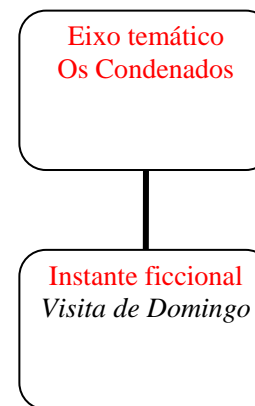


FIGURA 101



O eixo temático OS RÉUS do subconjunto OS ACUSADOS do sistema AS CRIATURAS tem como instantes ficcionais: *A Letra Roubada*, *Cega Servidão*

O eixo temático OS JUÍZES do subconjunto OS ACUSADOS do sistema AS CRIATURAS tem como instante ficcional: *Paradeiro*.

O eixo temático AS TESTEMUNHAS do subconjunto OS ACUSADOS do sistema AS CRIATURAS tem como instante ficcional: *Depoimento*.

O eixo temático OS CONDENADOS do subconjunto OS ACUSADOS do sistema AS CRIATURAS tem como instante ficcional: *Visita de domingo*.

O eixo temático OS OUTORGADOS do subconjunto OS ACUSADOS do sistema AS CRIATURAS tem como instante ficcional: *Melodia*.

FIGURA 102

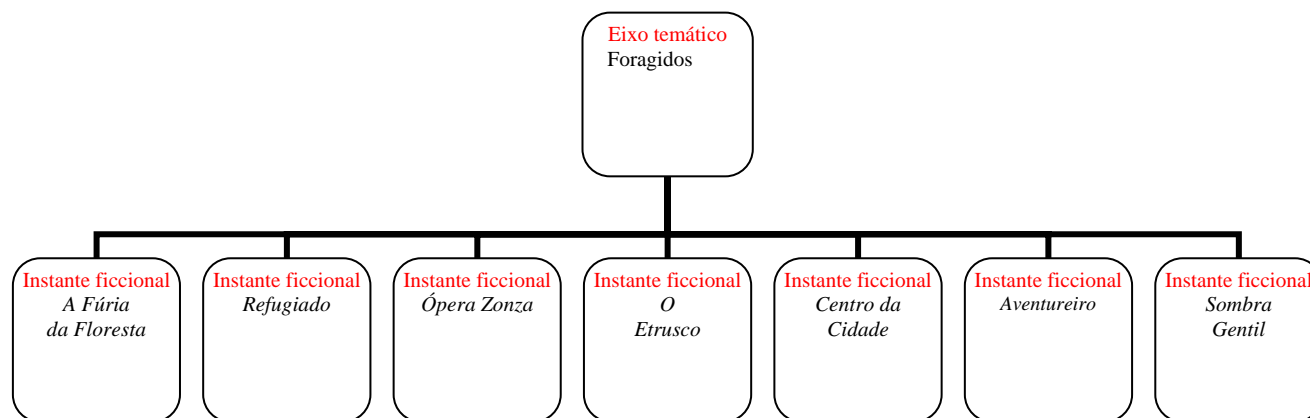
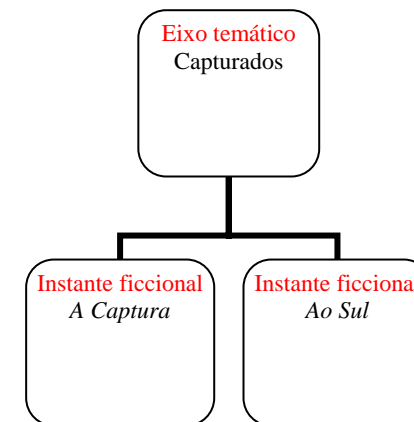


FIGURA 103



O eixo temático FORAGIDOS do subconjunto OS FUGITIVOS do sistema AS CRIATURAS tem como instantes ficcionais: *Fúria na Floresta*, *Refugiado*, *Ópera Zonza*, *O Etrusco*, *Centro da Cidade*, *Aventureiro*, *Sombra Gentil*.

O eixo temático CAPTURADOS do subconjunto OS FUGITIVOS do sistema AS CRIATURAS tem como instantes ficcionais: *A Captura*, *Ao Sul*.

FIGURA 104

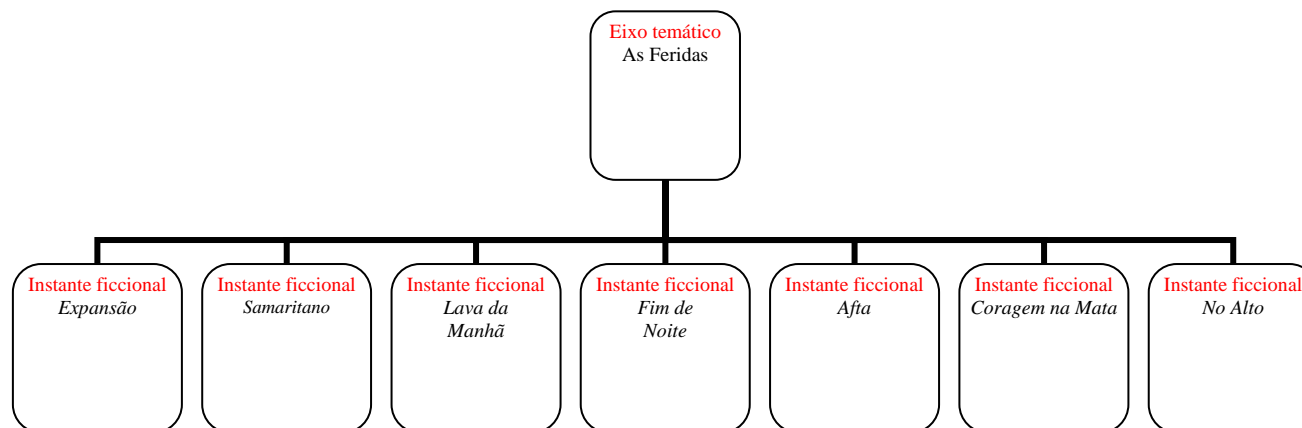
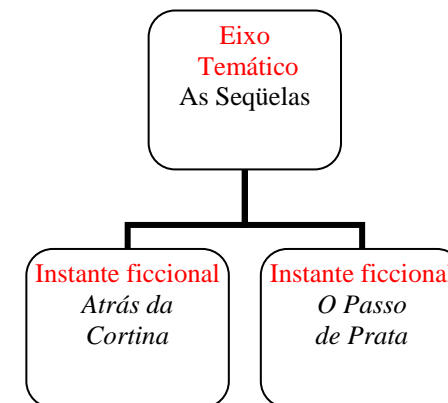


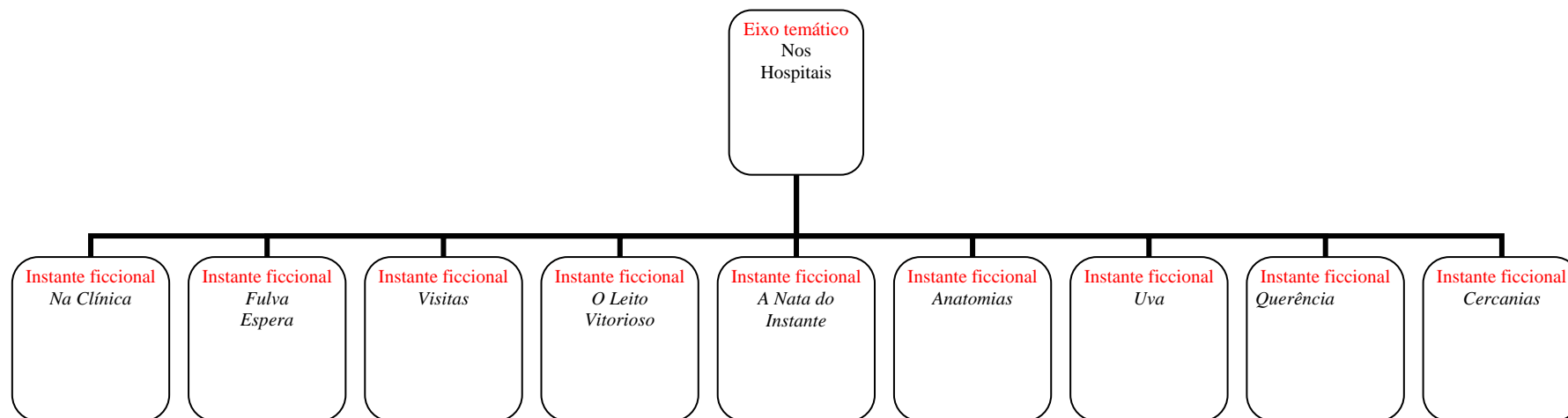
FIGURA 105



O eixo temático AS FERIDAS do subconjunto OS FERIDOS do sistema AS CRIATURAS tem como instantes ficcionais: *Expansão*, *Samaritano*, *Lava da Manhã*, *Fim de Noite*, *Afta*, *Coragem na Mata*, *No Alto*.

O eixo temático AS SEQÜELAS subconjunto OS FERIDOS do sistema AS CRIATURAS tem como instantes ficcionais: *Atrás da Cortina*, *O Passo de Prata*.

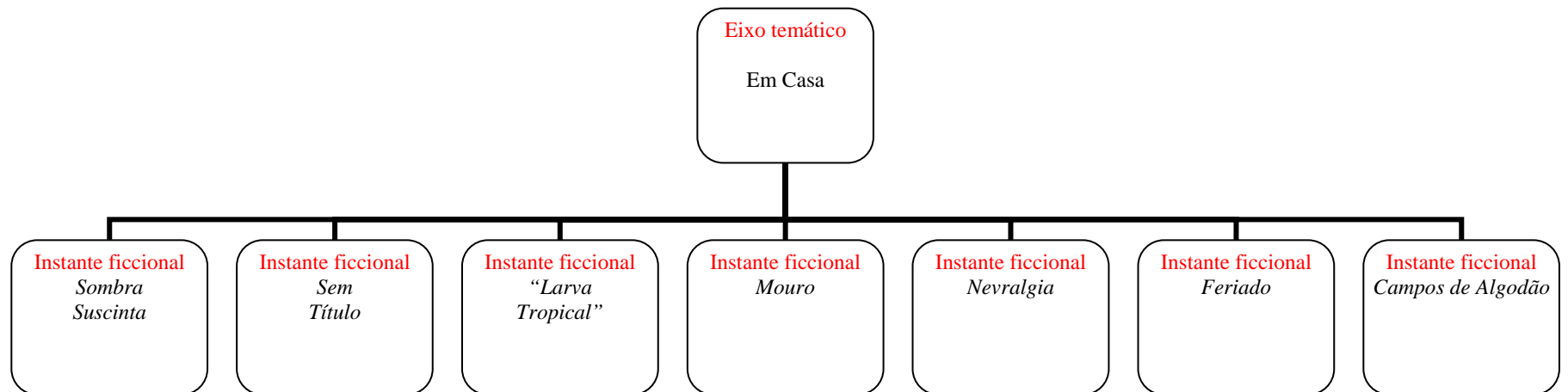
FIGURA 106



O eixo temático NOS HOSPITAIS subconjunto OS FERIDOS do sistema AS CRIATURAS tem como instantes ficcionais: *Na clínica, Fulva Espera, Visitas, O Leito Vitorioso, A Nata do Instante, Anatomias, Uva, Querência, Cercanias.*

FIGURA 107





O eixo temático EM CASA subconjunto OS FERIDOS do sistema AS CRIATURAS tem como instantes ficcionais: *Sombra Sucinta*, *Sem título*, *“Larva Tropical”*, *Mouro*, *Nevralgia*, *Feriado*, *Campos de Algodão*:

FIGURA 108

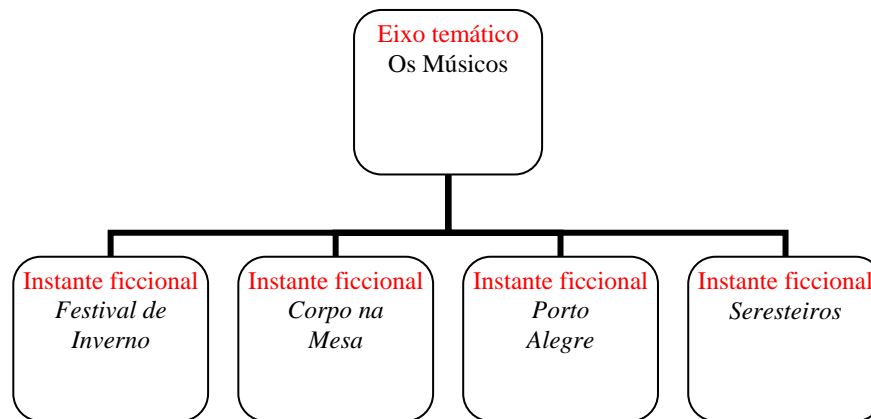
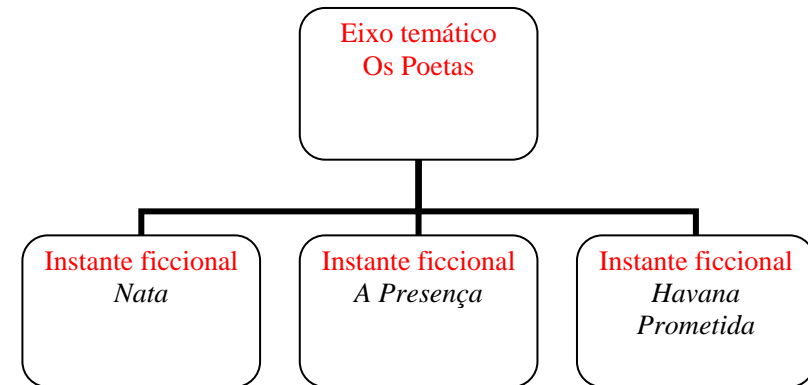


FIGURA 109



O eixo temático OS MÚSICOS do subconjunto OS ARTISTAS do sistema AS CRIATURAS tem como instantes ficcionais: *Festival de Inverno*, *Corpo na Mesa*, *Porto Alegre*, *Seresteiro*.

O eixo temático OS POETAS do subconjunto OS ARTISTAS do sistema AS CRIATURAS tem como instantes ficcionais: *Nata*, *A Presença*, *Havana Prometida*.

FIGURA 110

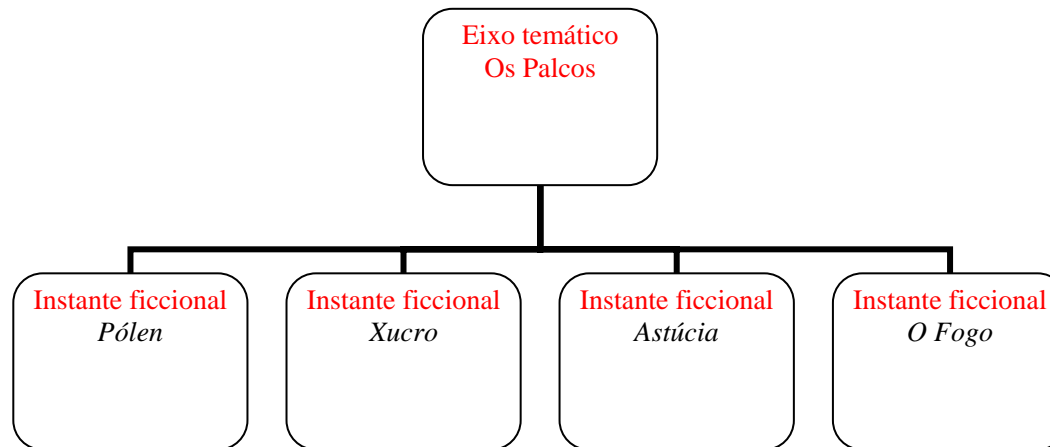
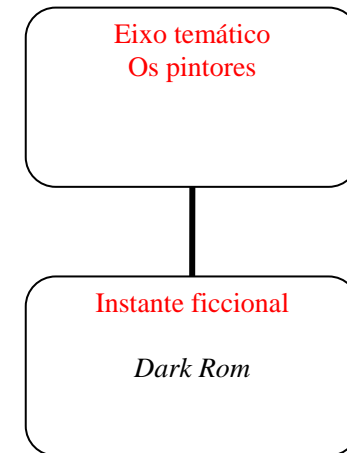


FIGURA 111



O eixo temático OS PALCOS do subconjunto OS ARTISTAS do sistema AS CRIATURAS tem como instantes ficcionais: *Pólen*, *Xucro*, *Astúcia*, *O Foco*; o eixo temático.

OS PINTORES do subconjunto OS ARTISTAS do sistema AS CRIATURAS tem como instante ficcional: *Dark Room*.

FIGURA 112

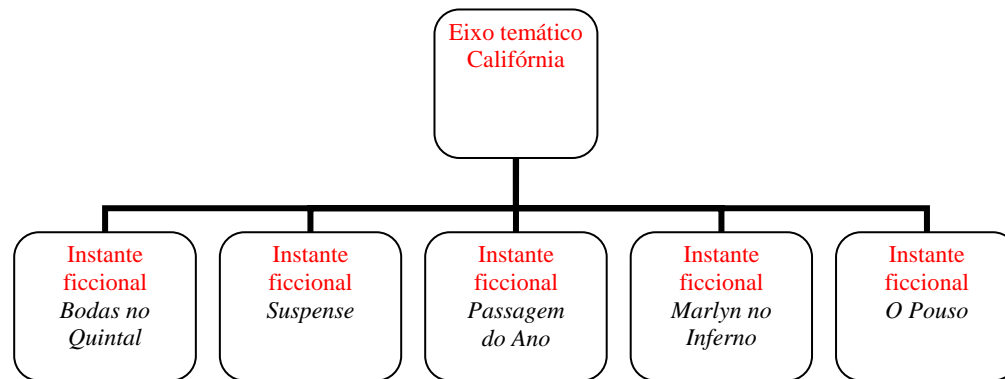
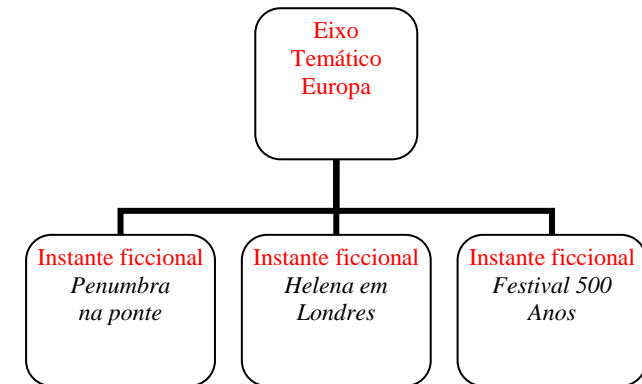


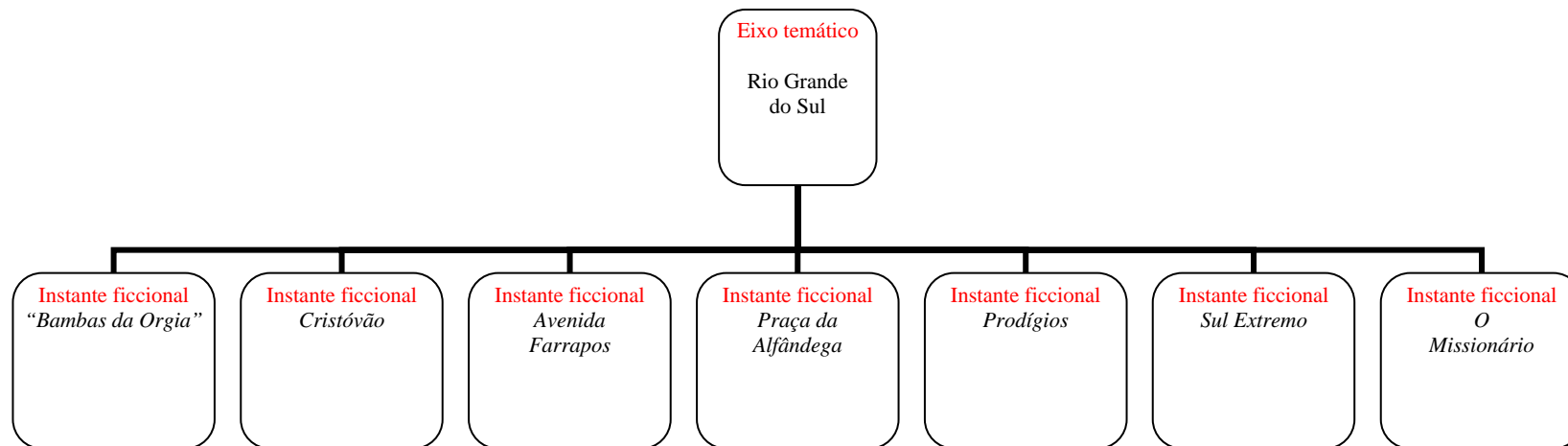
FIGURA 113



Quarto sistema O MUNDO O eixo temático CALIFÓRNIA do subconjunto A GEOGRAFIA do sistema O MUNDO tem como instantes ficcionais: Bodas no Quintal, Suspense, Passagem do Ano, Marilyn no Inferno, O Pousou.

O eixo temático A EUROPA subconjunto A GEOGRAFIA do sistema O MUNDO tem como instantes ficcionais: Penumbra na Ponte, Helena em Londres, Festival 500 Anos;

FIGURA 114



O eixo temático RIO GRANDE DO SUL subconjunto A GEOGRAFIA do sistema O MUNDO tem como instantes ficcionais: *“Bambas da Orgia”*, *Cristóvão*, *Avenida Farrapos*, *Praça da Alfândega*, *Prodígios*, *Sul Extremo*, *O Missionário*.

FIGURA 115

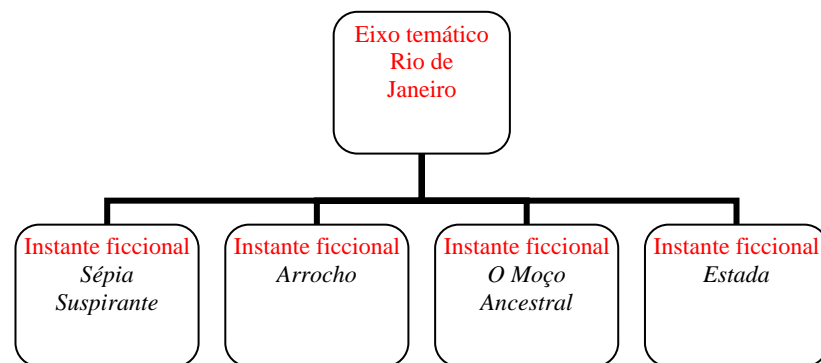


FIGURA 116

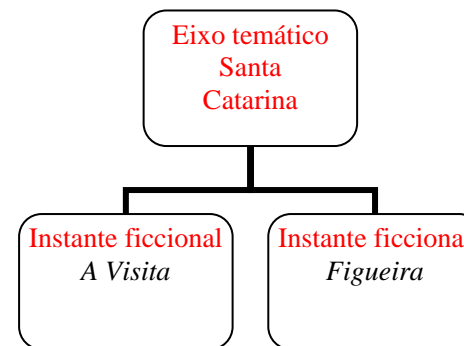
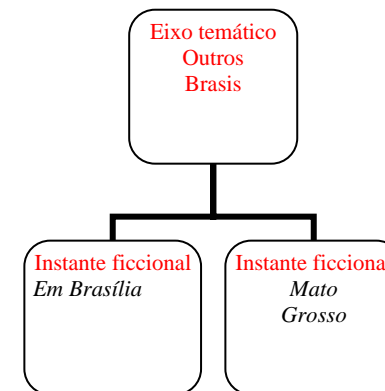


FIGURA 117



O eixo temático RIO DE JANEIRO subconjunto A GEOGRAFIA do sistema O MUNDO tem como instantes ficcionais: *Sépia Suspirante*, *Arrocho*, *O Moço Ancestral*, *Estada*;

O eixo temático SANTA CATARINA subconjunto A GEOGRAFIA do sistema O MUNDO tem como instantes ficcionais: *A Vista*, *A Figueira*.

O eixo temático OUTROS BRASIS subconjunto A GEOGRAFIA do sistema O MUNDO tem como instantes ficcionais: *Em Brasília*, *Mato Grosso*.

FIGURA 118

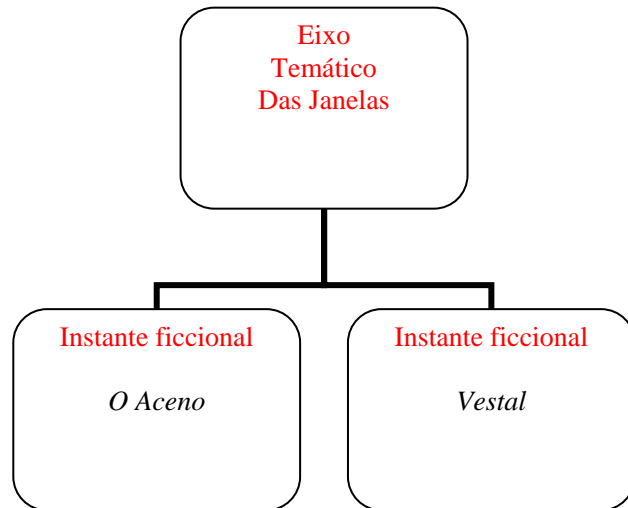
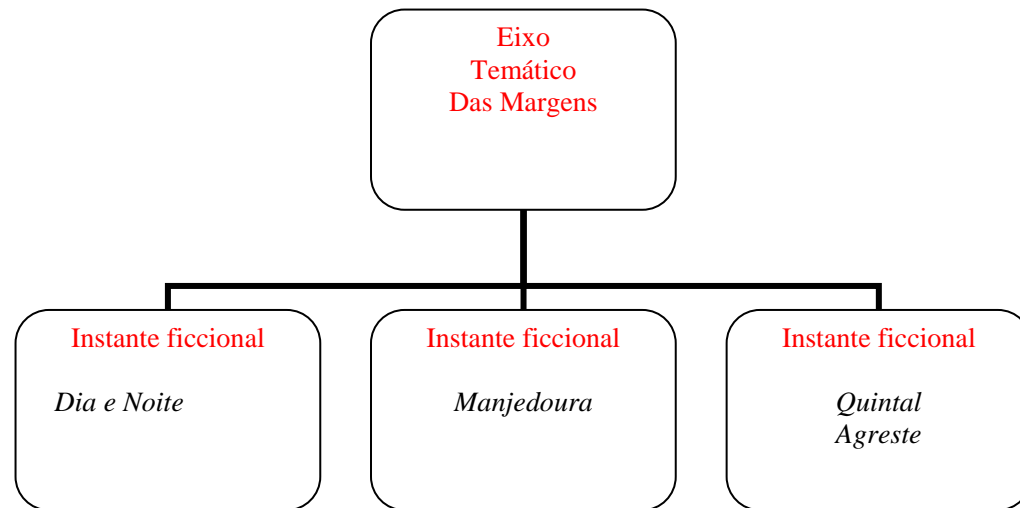


FIGURA 119



O eixo temático DAS JANELAS tem como instantes ficcionais: *O Aceno*, *Vestal*;

O eixo temático DAS MARGENS do subconjunto OS HORIZONTES do sistema O MUNDO tem como instantes ficcionais: *Dia e Noite*, *Manjedoura*, *Quintal Agreste*.

FIGURA 120

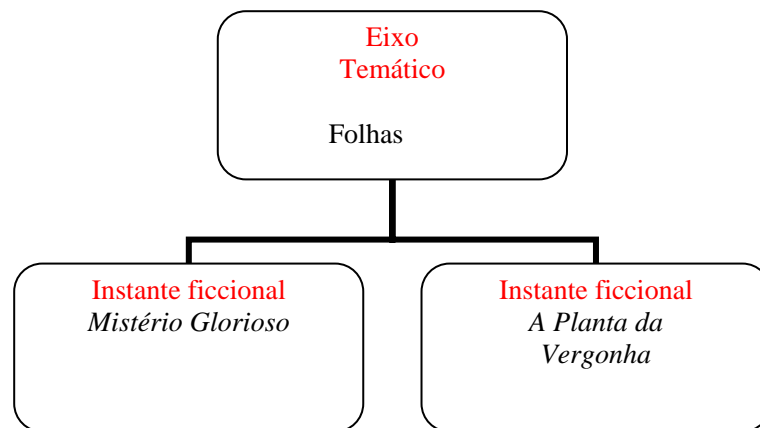
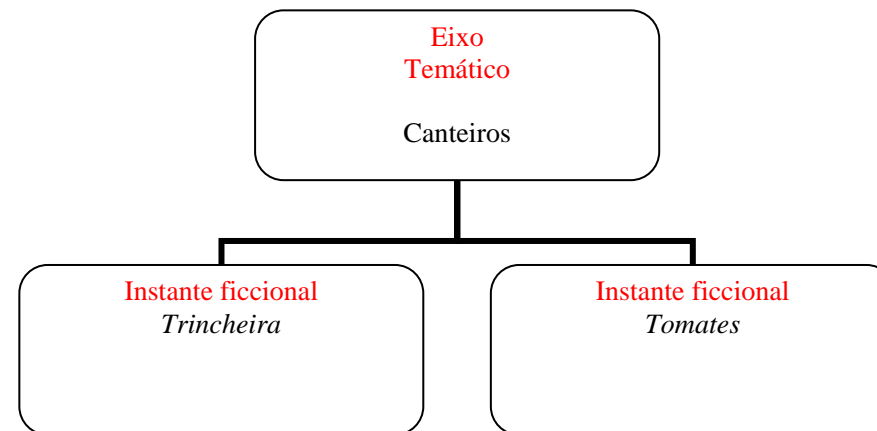


FIGURA 121



O eixo temático FOLHAS do subconjunto OS HORIZONTES do sistema O MUNDO tem como instantes ficcionais: *Mistério Glorioso*, *A Planta da Vergonha*.

O eixo temático CANTEIROS do subconjunto OS HORIZONTES do sistema O MUNDO tem como instantes ficcionais: *Trincheira*, *Tomates*.



FIGURA 122

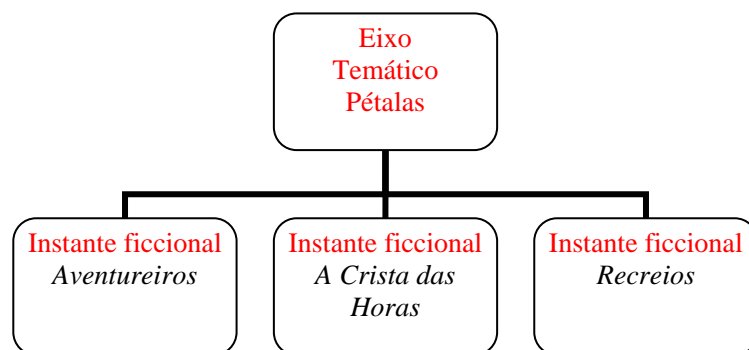
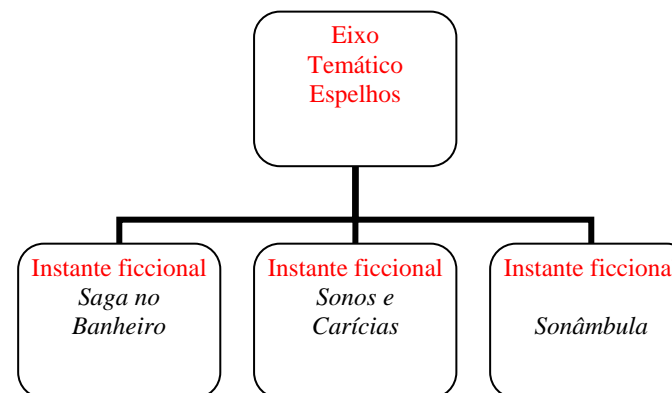


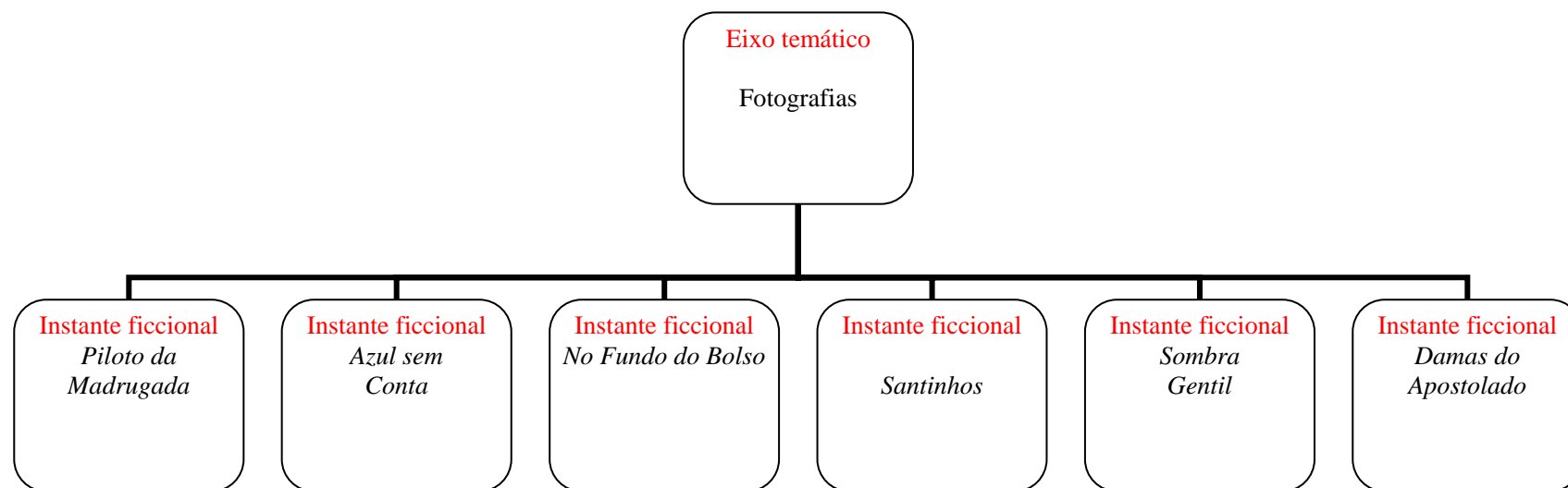
FIGURA 123



O eixo temático PÉTALAS do subconjunto OS HORIZONTES do sistema O MUNDO tem como instantes ficcionais: *Aventureiros*, *A Crista das Horas*, *Recreios*.

O eixo temático ESPELHOS do subconjunto OS REFLEXOS do sistema O MUNDO tem como instantes ficcionais: *Saga no Banheiro*, *Sonos e Carícias*, *Sonâmbula*.

FIGURA 124



O eixo temático FOTOGRAFIAS do subconjunto OS REFLEXOS do sistema O MUNDO tem como instantes ficcionais: *Piloto da Madrugada*, *Azul sem Conta*, *No Fundo do Bolso*, *Santinho*, *Sombra Gentil*, *Damas do Apostolado*.

FIGURA 125

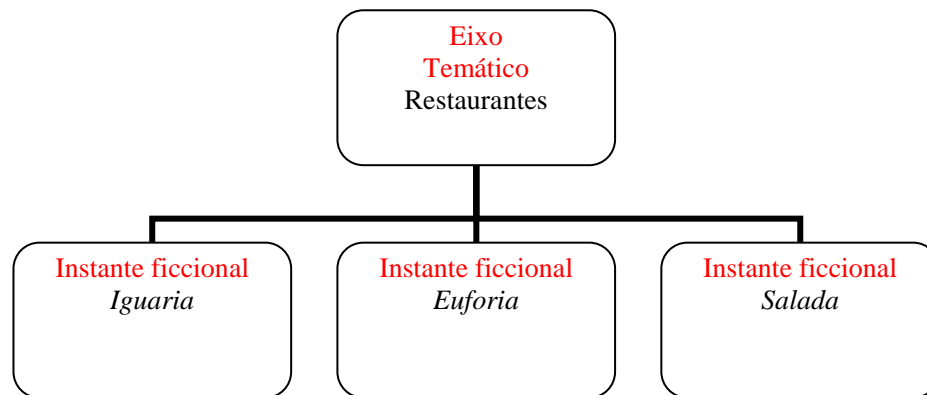
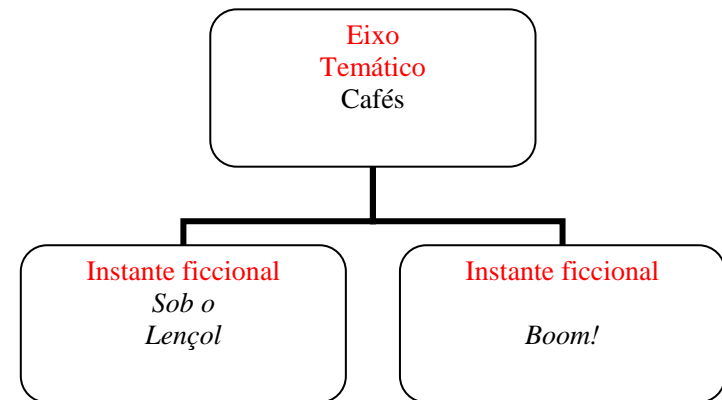


FIGURA 126



O eixo temático RESTAURANTES do subconjunto O SISTEMA do sistema O MUNDO tem como instantes ficcionais: *Iguaria*, *Euforia*, *Salada*.  
O eixo temático CAFÉS do subconjunto O SISTEMA do sistema O MUNDO tem como instantes ficcionais: *Sob o Lençol*, *Boom!*.

FIGURAS 127

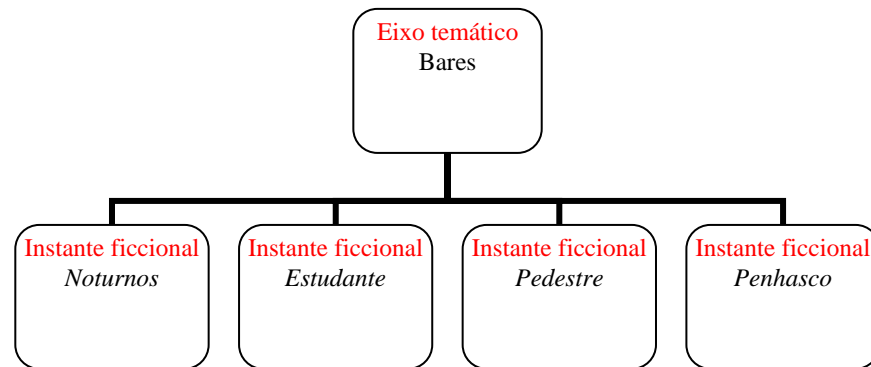
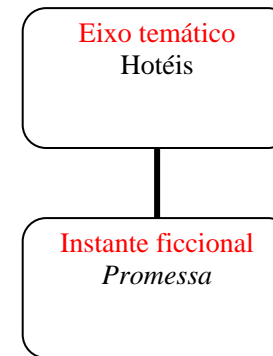


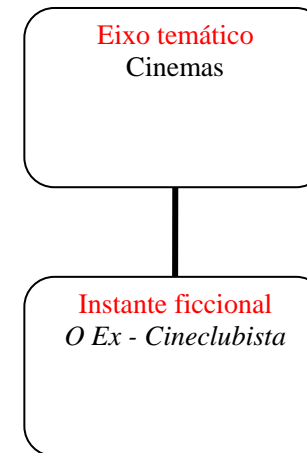
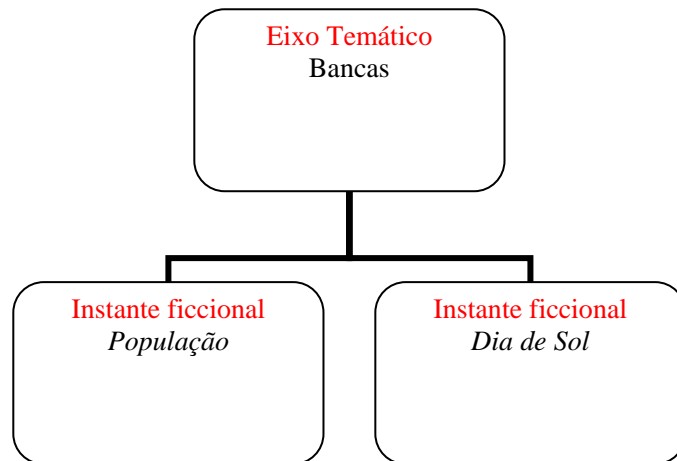
FIGURA 128



O eixo temático BARES do subconjunto O SISTEMA do sistema O MUNDO tem como instantes ficcionais: *Noturnos*, *Estudante*.  
O eixo temático HOTÉIS do subconjunto O SISTEMA do sistema O MUNDO tem como instante ficcional: *Noturnos*, *Estudante*, *Pedestre*, *Penhasco*.

FIGURA 129

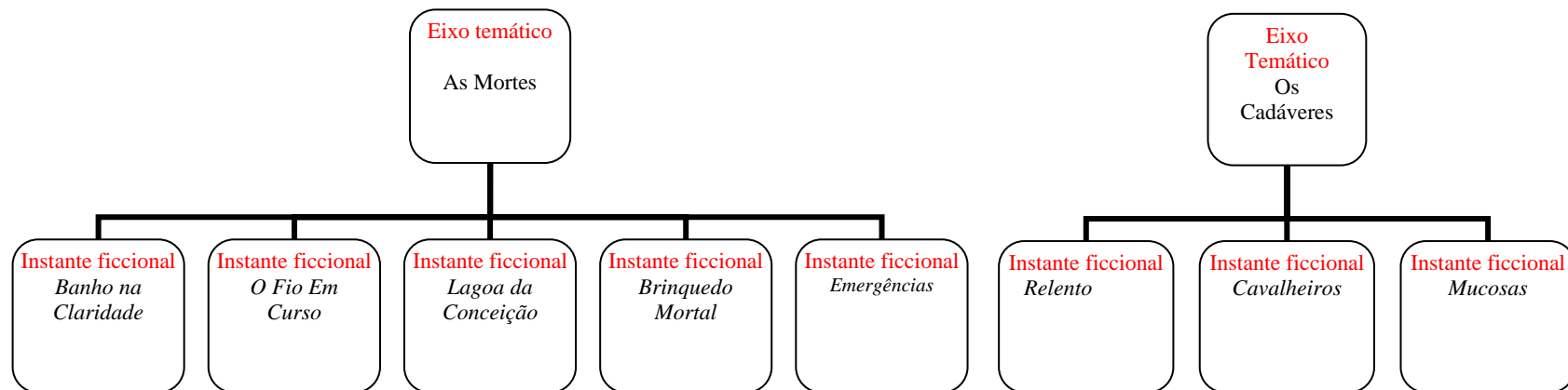
FIGURA 130



O eixo temático BANCAS do subconjunto O SISTEMA do sistema O MUNDO tem como instantes ficcionais: *População*, *Dia de Sol*;  
O eixo temático CINEMAS do subconjunto O SISTEMA do sistema O MUNDO tem como instante ficcional: *O Ex-Cineclubista*.

FIGURA 131

FIGURA 132



Quinto e último sistema O RETORNO:

O eixo temático: AS MORTES do subconjunto OS MORTOS do sistema O RETORNO tem como instantes ficcionais: *Banho na Claridade*, *O Fio em Curso*, *Lagoa da Conceição*, *Brinquedo Mortal*, *Emergências*.

O eixo temático OS CADÁVERES do subconjunto OS MORTOS do sistema O RETORNO tem como instantes ficcionais: *Relento*, *Cavalheiros*, *Mucosas*.

FIGURA 133

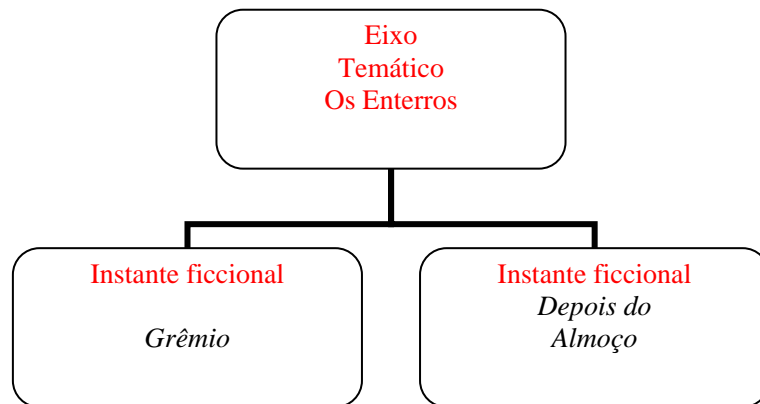
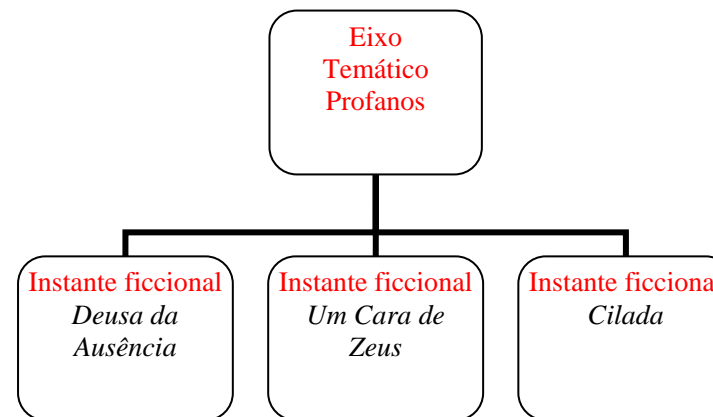
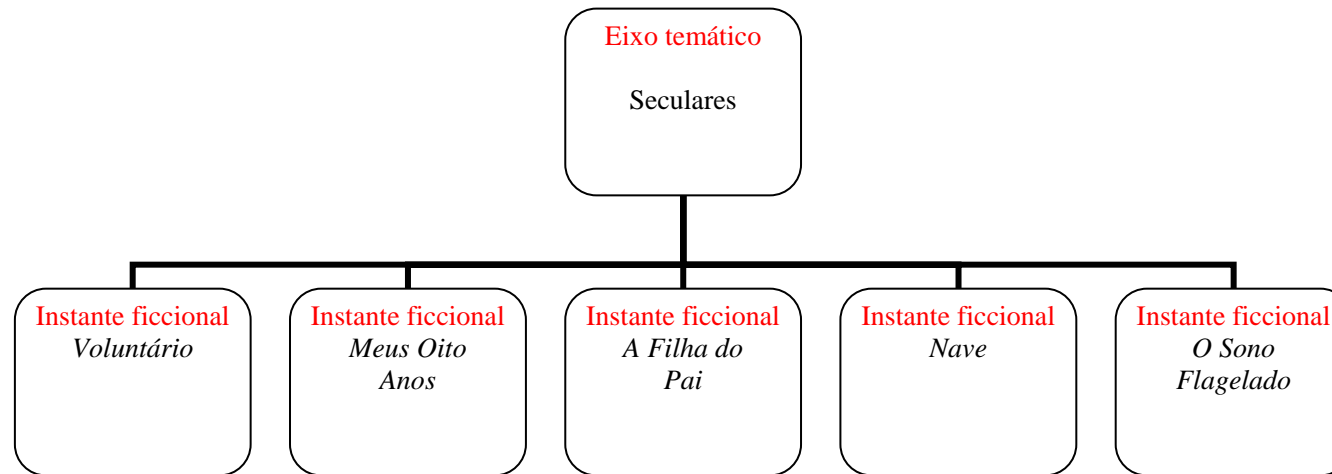


FIGURA134



O eixo temático OS ENTERROS do subconjunto OS MORTOS do sistema O RETORNO tem como instantes ficcionais: *Grêmio*, *Depois do Almoço*.  
 O eixo temático PROFANOS do subconjunto OS DEUSES do sistema O RETORNO tem como instantes ficcionais: *Deusa da Ausência*, *Um cara de Zeus*, *Cilada*.

FIGURA 135



O eixo temático SECULARES do subconjunto OS DEUSES do sistema O RETORNO tem como instantes ficcionais: *Voluntário*, *Meus Oito Anos*, *A Filha do Pai*, *Nave*, *O Sono Flagelado*.



Assim, o conceito de macroestrutura é “uma representação abstrata da estrutura global de significação de um texto” (REIS & LOPES, 1988, p.174) se desvela na obra *Mínimos, Múltiplos, Comuns*. É a nível macroestrutural que se coloca a coerência, pois se trata de uma noção definidora do sentido global do texto apreendido.

A totalidade de significação formalmente contida na macroestrutura da obra analisada resulta da integração sucessiva das representações semânticas textuais parciais correspondentes aqui aos instantes ficcionais formadores dos eixos temáticos originantes dos subconjuntos que formam os sistemas que, por sua vez, formam a macroestrutura *Mínimos, Múltiplos, Comuns*, linearmente dispostos e ordenados no suporte em livro. É possível reconhecer níveis intermédios de macroestruturas, uma vez que em *Mínimos, múltiplos, comuns* há conjuntos de instantes ficcionais que dão origem blocos consistentes, que são os eixos temáticos em menor escala e os sistemas em maior escala. Tais seqüências projetam uma representação semântica global que formam a história aqui estudada.

## 2. DO SUBCONJUNTO AOS EIXOS TEMÁTICOS: UMA NAVEGAÇÃO POR TEMPOS E ESPAÇOS TRIPLICADOS

Não basta uma dialética platônica do grande e do pequeno para conhecer as virtudes dinâmicas da miniatura. É preciso ultrapassar a lógica para viver o que há de grande no pequeno. (*Gaston Bachelard*)

Depois de descritos os vários níveis estruturais e enunciativos da narrativa da obra analisada, nosso objetivo agora é explorar o texto literário em um sistema de *Mínimos, múltiplos, Comuns*. Seria aqui impossível fazê-lo em toda sua extensão por questões de tamanho deste trabalho e mesmo porque não julgamos necessário, visto que somente um exemplo já atinge nossa meta.

João Gilberto Noll passou três anos e quatro meses na aplicada disciplina de escrever toda semana duas narrativas completas para o jornal *Folha de São Paulo*. Dissociados entre si no tempo e no espaço, como à época de sua publicação, esses textos podem ter corrido o risco de serem comprometidos com uma leitura empobrecida, como idéias independentes, colocadas aleatoriamente no papel. O suporte em jornal talvez não tivesse dado a esses instantes ficcionais o sentido sinérgico que eles possuem agora no suporte em livro e dispostos como estão. Nas palavras de Wagner Carelli que prefacia a obra estudada “conectados uns aos outros de acordo com sua lógica essencial, cada relato acendeu-se num “*bang*” em si mesmo, o conjunto resultou num “big bang”, e fez-se luz sobre a dimensão monumental da obra...”

(CARELLI, 2003, p. 21/22). Juntos, esses instantes ficcionais constituem partes perfeitas e inalienáveis de um Todo e resultam não em uma, mas na unidade essencial.

Isto posto, optamos por explorar o segundo sistema: *Os Elementos* para exemplificarmos a linearidade lógica e narrativa das quais os instantes ficcionais, juntos, constroem os eixos temáticos dos quais por sua vez formam o subconjunto e juntos novamente formam o sistema em questão.

## 2.1 Sobre as águas

Em *Água*, os instantes ficcionais se subdividem em quatro eixos temáticos<sup>1</sup>. Os quatro primeiros instantes ficcionais que constroem *Águas*<sup>2</sup> trazem verdadeira beleza e fazem justiça a esse elemento tão essencial à vida humana. Percebe-se também a gradação vocabular com que Noll dispõe tais eixos temáticos: águas, mares, rios, mergulhos, o que propõe a idéia de uma seqüência enunciativa estrutural lógica. O autor abre com muita propriedade o leque de funções e utilidades da água. Vejamos, no primeiro instante ficcional *Água* do eixo temático *Águas*:

## 2.2 O Essencial das Águas

Perdi-me na mata. Encontrei macacos, gatos silvestres, laivos de feras. De repente uma trilha. Adiante uma tapera, Ó de casa, bato palmas. Da porta surge uma mulher. Por favor, eu digo. Sim, ela responde. E arrisca: Sede?É, é

---

<sup>1</sup> Ver FIGURA 11, p. 32 no primeiro capítulo no *corpus* deste trabalho.

<sup>2</sup> Ver FIGURA 49, p. 57 no primeiro capítulo no *corpus* deste trabalho.

isso, respondo cheio de vontade de um copo d'água . É o que em segundos tenho... (NOLL, 2003, p.93)

A água, elemento essencial à vida, pois sem ela ninguém sobrevive, também é uma criatura que tenta se comunicar com o ser humano, encerrando seus lamentos, sua situação perante a vida; indicando caminhos e que o é também, muitas vezes, tortuosos e lamuriosos. Dona primeira da vida se comporta anonimamente nas situações comuns vividas pelos seres humanos e traz para si a iniciativa no diálogo entre o que representa e a humanidade: Vejamos em *Ouvir Águas*<sup>3</sup>:

[...] Uma lagartixa passava por entre pedras num canteiro. O PM rodava. E por trás de tudo um córrego vazava seu lamento. Como assim?, pergunta o companheiro no balcão do café. Não sei, respondo: mas me parece, me parece que dei para ouvir águas. (NOLL, 2003, p.94)

A personagem de *Águas Tensas*<sup>4</sup> também ouve as águas numa continuidade da comunicação entre a natureza e o homem que o eixo temático *Águas* encerra. Desta vez, esse elemento é testemunha de um instante importante na vida dela: no instante retesado em que ele decide ligar o rádio para ouvir seu irmão recrutar, as comportas de uma represa se abrem como na desembocadura de uma decisão. “Num instante assim, ele escutou as comportas da represa se abrirem, dando vazão a seu anseio de ligar o rádio para ouvir a entrevista com o irmão – gêmeo...”( NOLL, 2003, p. 95). Ao ouvir as águas, mudou sua decisão: olhou a foto do irmão e se questionou quem realmente estava perto das comportas e quem iria enfrentar a guerra em águas estrangeiras. Ele não notou

---

<sup>3</sup> Ver FIGURA 50, p. 58 no primeiro capítulo no *corpus* deste trabalho.

<sup>4</sup> Ver FIGURA 49, p. 57 no primeiro capítulo no *corpus* deste trabalho.

diferença entre ele e seu irmão. Teriam que enfrentar águas os dois: o irmão, a bordo um navio; ele, as águas das comportas pelas quais teria que passar.

Por um instante, os dois, além da semelhança física, passariam por situações semelhantes. A presença das águas era sumariamente importante na vida dos dois, naquele instante, e principalmente para a personagem principal do texto: “Em vez de ligar o rádio, olhou a foto do soldado e se perguntou qual dos dois se escondia atrás daquela semelhança para fugir das águas estrangeiras.” (NOLL, 2003, p.95). Na desembocadura das águas das comportas, tomou sua decisão: ir embora daquele lugar e atravessar as águas antes que tudo se inundasse e não conseguisse mais passar. Então “Montou na bicicleta e se foi, antes que o caminho viesse a lhe faltar. (NOLL, 2003, p. 95). Porém, a água a quem ouvia também determinou seu destino, como se num desfecho determinado por sua ação de ter fugido das águas estrangeiras. Ela não o perdoa e o toma para si: ”Na curva, a flor carnívora se fechou, como se engolindo certa aquela fuga veloz”... (NOLL, 2003, p. 95).

Notamos até agora uma lógica essencial plena entre os instantes ficcionais: a água – elemento essencial da vida – toma conta dos destinos dos homens, se comunica com eles e tem parte decisiva em suas vidas e destinos.

As personagens do eixo temático *Águas* continuam a ouvir e entender a água nas suas diversas representações: no copo, em córregos, nas comportas. No instante ficcional *A Gruta*<sup>5</sup> não é diferente. O homem solitário e de corpo débil passa a ouvir pingos de água num boteco que ele julgava, por seu estado psíquico debilitado, ser uma gruta. Apesar de abordado, ele só ouvia o barulho dos pingos que julgava virem dela.

---

<sup>5</sup> Ver FIGURA 49, p.57 no primeiro capítulo no *corpus* deste trabalho.

O homem entrou no boteco e se sentou. Fugia de uma tontura que o atacara na esquina. Viu a porta do recinto e no meio do seu anuviamento lhe passou a imagem de uma caverna escura e úmida por onde ele entrava encharcado de suor. Agora o rapaz ali lhe perguntava o que queria. O homem ouvia apenas o pingar de uma água insistente que vinha do fundo da gruta...” (NOLL, 2003,p. 96)

O desfecho se dá mais uma vez quando a água socorre a personagem devolvendo-lhe as forças já exauridas, agora representada dentro de um copo, mostrando mais uma vez sua importância, utilidade e força no destino das personagens. “O rapaz voltou a perguntar. O homem viu que não teria forças para responder. Sentiu a beira de um copo d’água entre os dentes.Puxou um gole .E outro”. (NOLL, 2003 p.96)

As águas continuam seu destino de ajudar o ser humano e servir, ao fim e ao cabo, de caminho pelo qual o homem busca seu equilíbrio, sua essência, sua felicidade. E na essência física do homem está a água, na composição de sua matéria, de seu corpo. Vejamos em *O Jovem Médico*<sup>6</sup>.

Vinha eu de canoa pelo rio, correndo em minhas primeiras consultas aos ribeirinhos... Vinha disposto nos meus 20 anos, quando vi dois homens a me chamar na margem. A mulher de um deles perdia o ânimo, nem sequer as regras escorriam. Entrei sozinho na tapera. Ela deitada, despida. (...) Ela toda contagiada desmanchava-se de rir, e tanto!, que seu mês-truo começou a vaziar. “Ó amigos!”, assim chamei os homens. Quando os dois viram a mulher reconfortada, enfeixaram-se num estrepitoso abraço. (NOL, 2003, p. 97)

---

<sup>6</sup> Ver FIGURA 49, p.57 no primeiro capítulo no *corpus* deste trabalho.

A figura do rio que flui e que serve de caminho se torna semelhante ao sangue que a personagem sente, depois de consultada pelo médico, em seu mês antes interrompido. A água presente na natureza é como a água presente no homem. É preciso que ela se movimente, por caminhos e por ciclos dentro do corpo.

Esse instante ficcional fechando o eixo temático *Águas* vem coroar a relação que os homens têm com esse elemento ao longo dos outros instantes ficcionais já citados. Além de se comunicar com ele, as personagens fazem parte e são como águas nos rios, comportas, córregos e pingos; pois são feitos de água e ela se comporta no corpo dos homens como se comportam na natureza: tem um caminho a percorrer, tem um ciclo a fechar, um lugar a desembocar. O homem e a água são seres interdependentes, perfazem caminhos, têm a mesma função e semelhantes destinos.

### 2.1.2 Os Mares

Após o primeiro eixo temático que mostra as funções, utilidades e poder comunicativo pertinente à água, o segundo eixo temático do subconjunto *Água: Mares*<sup>7</sup> encerra a representação de chegada, de fim, de encontro. Contudo, como as personagens de João Gilberto Noll são envolvidas por circunstâncias emblemáticas que invadem os destinos de seres frenéticos e sem identidade, perdidos em sua individualidade. Os acontecimentos são apenas construídos de átomos de instantes, o espaço também não lhes é importante. Tendo uma vida cíclica, podem estar em qualquer lugar, pois ele não lhes interessa. Seus problemas individuais as acompanham em qualquer parte. Assim,

---

<sup>7</sup> Ver FIGURA 50, p.58 no primeiro capítulo no *corpus* deste trabalho.

essas personagens voltam aos *Rios*<sup>8</sup> e aos *Mergulhos*<sup>9</sup> – terceiro e quarto eixos temáticos do subconjunto *Águas* – mostrando que a busca por seu equilíbrio e essência é cíclica e infinita como veremos mais adiante.

O primeiro instante ficcional que abre *Mares é Auto do Laçador*<sup>10</sup>:

#### AUTO DO LAÇADOR

O estancieiro solitário pediu ao laçador que jogasse suas cinzas ao mar. (...) Na praia, se dá conta, estupefato: “Cadê as cinzas?”. Ali um vulto de porte imperial espera. O laçador aproveita então sua folga repentina: faz reverência; com os braços em cruz, abre o poncho e simula o morcego na caça. O vulto dilata-se, se enaltece todo. E tanto, que se dissipa: vai sumindo aos vômitos. Sua arcada de tártaros salta, cobre dois búzios. O laçador sente o gosto do rímel lacrimoso. Na falta de camarim, limpa-se, sofrivelmente, na marola fria...(NOLL, 2003,p.98)

Em *Auto do Laçador* um estancieiro, dono de um porto, de um lugar dotado de águas ricas em substâncias minerais diversas, antes de morrer, pede a um laçador que jogue suas cinzas ao mar. Este representa o fim do curso das águas, dos córregos e rios demonstrados nos instantes ficcionais já lidos. E, como o homem se assemelha em destino à água, a personagem quis que o fim último de seu corpo também desembocasse no mar. Porém, a narrativa passa então a dar maior importância ao laçador, visto que ele continua vivo e buscante do equilíbrio que o estancieiro encontrou. Assustado por não mais ver as cinzas do estancieiro, “Na praia, se dá conta, estupefato: “Cadê as cinzas”? (NOLL, 2003), não podendo completar o caminho final de seu pedinte e pelo cansaço

<sup>8</sup> Ver FIGURA 51, p.59 no primeiro capítulo no *corpus* deste trabalho.

<sup>9</sup> Ver FIGURA 52, p.60 no primeiro capítulo no *corpus* deste trabalho.

<sup>10</sup> Ver FIGURA 50, p.58 no primeiro capítulo no *corpus* deste trabalho.



da viagem até a praia, o laçador se sente mal, abre os braços e sua sombra projetada na areia se dilui-se desfaz. É o momento em que o narrador descreve minuciosamente seu mal estar e o fracasso em sua missão. “E tanto que se dissipa, vai sumindo aos vômitos”. Sua arcada de tártaros salta, cobre dois búzios. O laçador sente o gosto do rímel lacrimoso. Na falta de camarim, limpa-se sofrivelmente, na marola fria...” (NOLL, 2003).

Um ponto interessante leva a observação: “Auto” é uma composição dramática, originária da Idade Média, com personagens alegóricas, como pecados e virtudes e se caracteriza pela simplicidade da construção com função moralizante. Percebemos na composição de Noll uma revisitação desse conceito já que não há alegoria nem de pecados e nem de virtudes. Porém o mar se torna alegoria da chegada, do fim, da volta do corpo humano à natureza. Assim, o intrépido laçador, que pelo contexto é um dançarino que faz mímicas - um artista - é a representação do fracasso, do não cumprimento do seu dever de devolver o corpo do estancieiro na desembocadura do fim da vida.

Sabendo que o mar significa nos textos desse eixo temático a chegada, o fim tanto do elemento água como o lugar onde também chegam as personagens ao final da vida, em *A Ceia*<sup>11</sup>: o mar ele é visto como mais pleno ainda na completude da vida humana. Dois artistas, agora neste texto escritores, curvam-se às areias junto ao mar. “Súbito, aquilo que lhe renderia todo um livro curvou-se à areia em que ele apenas deveria pisar... Aquilo que deveria se apropriar das páginas, como de um golpe, retraiu-se...” (NOLL, 2003, p. 99). O mar representa a completude em que não se necessita mais de palavras, de arte. O mar é o próprio poético de onde brota toda arte, toda poesia.

---

<sup>11</sup> Ver FIGURA 50, p. 58 no primeiro capítulo no *corpus* deste trabalho.

Ao saírem da padaria para cearem perto do mar, a pausa se instala na mente dos dois escritores, como se fosse uma lacuna, um vácuo onde não se precisasse de mais nada, de nenhuma palavra e de nenhuma idéia a ser trabalhada:

[...] nós dois saindo da padaria com baguetes quentinhas contra o peito, como se precisássemos delas para ir para o norte, lá, onde não teríamos mais que cobrir com comentários essas pausas nas quais o pensamento de um se engrenava de graça na mente do outro. Ambos saíam da padaria para comer O pão à beira do mar que norte nenhum deveria supor... (NOLL, 2003, p.99)

Na representação do elemento água, na desembocadura da vida, o mar, significa completude. O desfecho desse instante ficcional se constrói mediante a descrição do mar, da amizade que se torna plena entre as duas personagens e da lua, coadjuvante na cena observada pela personagem, de que tudo era tão pleno, que a busca se torna completa e finita. “ - mar castanho, pano de fundo daquela amizade quase em relevo sob a lua, quase furta-cor. De longe olhei o ponto em luz: o melhor de mim fugia nele.E se esvaía pouco a pouco...enfim....”(NOLL, 2003, p. 99)

A originalidade na construção dos textos de João Gilberto Noll está na busca de um efeito casual, com intensidade e brevidade. Sua originalidade está em tensionar a narrativa para o imprevisto. As imagens que João Gilberto Noll traz do mundo para a literatura são verdadeiramente singulares e não procuram “a equivalência subjetiva de uma cena externa e objetiva” (COSTA LIMA, 2000, p. 24). Assim, o instante ficcional *Couro*<sup>12</sup> no eixo temático *Mares*, mostra o mar, não como o fim de uma busca, mas sim como ponto de desequilíbrio, mostrando por meio de imagens imprevisíveis que a água

---

<sup>12</sup> Ver FIGURA 50, p.58 no primeiro capítulo no *corpus* deste trabalho.

pode ser também um local onde, para outras personagens, não significa uma chegada tranqüila e, sim, a desembocadura de um problema. Vejamos o instante ficcional *Couro*:

Se ele dissesse uma palavra, uma que fosse eu ficaria mais calmo. Mas, não, ele me puxava, puxava pelo braço como se eu tivesse cometido o pior dos crimes e marchasse agora para o patíbulo. Na nossa passagem os cavalos relinchavam, cachorros ladravam, crianças acorriam até a borda da estrada – faces ranhentas, aflitas. (NOLL, 2003, p. 100)

Noll não se afasta da compreensão da realidade e da tentativa de apreendê-la numa lógica mimética; busca, porém visualizá-la, incorporá-la à realidade humana, labiríntica, visceral e tal estratégia passa pelas mais diferentes personagens; suas visões e situações no mundo. Assim, o que o mar representa para as personagens dos instantes ficcionais anteriores passa a não ser para a personagem deste instante ficcional. O mar, sim, significa a chegada, contudo, para a criança, personagem deste texto, é o espaço de chegada de um problema do qual está fora de seu alcance resolvê-lo. Se sente mal na companhia de um homem desconhecido e veladamente hostil que o puxa para um lugar até então também desconhecido.

O desfecho da narrativa se dá quando a personagem vê o mar. Entendeu, em sua ingenuidade de criança que havia compreendido “de um golpe que via tudo do avesso. Pois era um dia de calor, as pessoas se banhavam.” (NOLL, 2003, p. 100) O homem, então, tirou a camisa da criança, a dele também e entraram no mar, calados.

O jornalista José Castello (2003a, p. 74) acerca de suas considerações sobre a literatura contemporânea observa a chamada nova geração de escritores brasileiros, da

qual João Gilberto Noll faz parte. No primeiro momento, nas páginas da revista *Bravo*, enfatiza:

As melhores ficções são aquelas que parecem desprovidas de laços com o seu tempo e com o seu meio, provocando o desconforto de destoarem tanto dos hábitos dos intelectuais ilustrados como as expectativas amestradas do leitor comum. (CASTELLO, 2003, p. 74)

O que acontece com o instante ficcional *Couro*, no meio (e não no início ou fim do eixo temático) é isso: o autor quebra a expectativa do leitor em relação ao que o mar representa na vida das personagens – chegada, plenitude. No caso de uma provável situação de pedofilia na qual o texto vela, delimita suas personagens mostrando situações que as encenam também em situações de crua realidade.

No último instante ficcional que fecha o eixo temático *Mares*, o autor traz novamente personagens e narrador que vêm no mar um espaço de plenitude.

#### *FARFALHAR DA SERRA*<sup>13</sup>

Você beijou minha cicatriz, e eu não queria ir. Preferia o pomar até que o tempo se firmasse e pudesse dar o dourado mortiço do crepúsculo. Lembranças vãs essas, que acabam sendo a véspera do serão informe aqui. Encostei minha filha no peito: “Vamos para a orla, isso, marola nos pés”. Minha cicatriz suspira, mas agora digo que estaremos lá em três dias e que, no mar, baterei três vezes no esôfago um nome latejante, qualquer, feito zero, fagulha, dó. Descobrirás o ocluso marulhar na concha: ó, assim é! Depois, um farfalhar da serra aleitará a tarde nua, exemplar. (NOLL, 2003, p. 100)

---

<sup>13</sup> Ver FIGURA 50, p.58 no primeiro capítulo no *corpus* deste trabalho.

Conforme próprio João Gilberto Noll (1999) já observava:

Esses personagens estão um pouco desvinculados de uma situação que possa centrá-los. São muito perdidos. Por isso, eles precisam andar à cata dessa coisa que não os faça pura evasão (...) O que gera a palavra, poética ou não é o drama, a incapacidade do homem de dar um sentido mais vertical à existência. (REVISTA BRAVO, 1999, p. 100)

As duas personagens do texto encontram-se em situações diferentes: de um lado o pai, uma personagem magoada, desolada, taciturna e dividida em suas lembranças. No primeiro momento num pomar, esperando que o tempo melhore; de outro sua filha, que beija suas cicatrizes, que enxuga suas lágrimas. Na filha se encerra um princípio de consciência, de solidariedade. Ela inspira o pai que a levará até o mar, num alento, em oposição às suas lembranças, às suas mágoas. A filha apertada de encontro ao peito do pai dela será sua inspiração para ir ao mar, sentir a marola nos pés. Quer que a filha descubra o ocluso marulhar da concha, objeto colocado com singular precisão poética que, como o mar, encerra em si mesmo a idéia de plenitude, de saída e de liberdade ou, como Gaston Bachelard mesmo nos lembra: “O ser que se esconde, o ser que “entra em sua concha” prepara “uma saída”. Isto é verdadeiro em toda a escala das metáforas, desde a ressurreição de um ser sepultado até a súbita manifestação do homem há muito tempo taciturno.” (BACHELARD, 2000, p. 123). O mar e, por conseguinte, a concha do qual faz parte, voltam a ser neste texto, juntamente com o farfalhar da serra, o lugar onde a plenitude mais uma vez se instala, naquele momento, fechando, assim, o último texto do eixo temático *Mares*.

Mais do que simplesmente em trânsito, as personagens, cuja referência de identidade é fragmentada em nome de uma existência mais criativa, mais lúdica, percorrem espaços exteriores e parecem se afigurar como manifestações anímicas das suas subjetividades, instáveis e nômades.

Assim, continuando o eixo temático *Água*, encontramos os *Rios*<sup>14</sup>. Como em *Águas*, as personagens depois de terem chegado aos *Mares*, voltam aos rios, numa viagem cíclica e não finita em busca de sua essência, percorrendo as infinitas veredas do espaço nas águas.

### 2.2.2 Os Rios

Em *Rios*, as personagens ou narradores-personagens dos sete instantes ficcionais que constituem esse bloco consistente, procuram agora considerar sutilmente os tipos de caminhos que o homem percorre em sua vida.

#### VÁRZEA<sup>15</sup>

O velho senta á beira do regato, os pés no veio sussurrante. Ele não conhece ninguém, vem de longe, à procura de um lugar para ficar. Que um cachorro apareça para lhe fazer companhia nas gratas horas de sono – enrodilhados ambos, o animal no centro, o velo ao redor com a inesgotável lã, os dois no mesmo afã de se ausentar... Ali vem o carro, cada vez mais lento, como quem encontra o quem estava a procurar. Do carro sai um o homem que faz com a mão a aba preparando a vista para a miragem calculada: põe toda sua atenção

---

<sup>14</sup> Ver FIGURA 51, p. 59 no primeiro capítulo no *corpus* deste trabalho.

<sup>15</sup> Ver FIGURA 51, p. 59 no primeiro capítulo no *corpus* deste trabalho.

no velho a se refrescar. Quem é o novo personagem? Por que sonda o outro tão de longe? Vê-se que são tomados pela relva... A relva farfalha digerindo os corpos com vísceras sedosas, ah... O cão fareja. (NOLL, 2003, p. 102)

Várzea significa planície fértil, cultivada. O velho, aparentemente sem rumo, se senta á beira deste regato plano e estável. A água mais uma vez sussurra para o errante uma comunicação sutil sobre o que a personagem ouve e o barulho do córrego: "... os pés no veio sussurrante." (NOLL, 2003, p.102). Esta situação aparentemente estável para a personagem faz com que ele acrescente um desejo, o de calor, presumindo o aconchego de um cão amigo. Os dois dormiriam juntos numa relação recíproca de favor afetivo. Esta é a situação preponderante do texto e que não se abala com a chegada de um carro e de um homem: "Do carro sai o homem com a mão na aba...". Tanto é assim que este novo personagem some através da mata, numa metáfora belíssima na qual dar a conhecer a cena: "A relva farfalha digerindo os corpos com vísceras sedosas..." (2003, p.102). Após esta imagem do desaparecimento do homem que em nada muda a situação, a personagem principal alivia-se e, finalmente, lhe aparece o cão desejado.

Não importa neste instante ficcional o que está fora da cena principal: o velho, os pés, o regato sussurrante e, sim, a passagem da personagem pelo regato e seu encontro com um córrego numa planície que engendra novamente seu caminho de nômade, de errante. A estabilidade da cena que constrói esse instante ficcional, apesar de a personagem ser movida pelos ventos dos acontecimentos, combina com o seu título: *Várzea*. Assim, o caminho a percorrer com as águas neste texto é plano, aparentemente sem tensões internas intensas caracterizadoras das personagens nollianas.

Já em *Matias, o Pintor*, as águas constituem agora um outro tipo de caminho para o personagem-narrador, numa terna viagem de autodescoberta que vai se formando

ao longo dos instantes ficcionais em que as águas são coadjuvantes. A personagem se vê nesse instante ficcional, momentaneamente sem identidade, voltando a si depois de se enganar quanto ao que ela era naquele breve momento da cena textual. Posteriormente é desmascarado por um amigo, sobre o significado de que a água é caminho seguro, mas também traiçoeiro, onde a personagem é enredada numa estranha malha de sentidos instáveis e cambiantes, sabendo ela de que essa inconstância pode significar perdas. Vejamos *Matias, o Pintor*:

*MATIAS, O PINTOR*<sup>16</sup>

Digo: “Carnaval – todos saem do Porto dos Casais, os restaurantes, bares vão fechar; a quem recorrer se o coração falhar?”. Responde Matias: “o por que não uns dias com os nativos da minha aldeia natal?”. Fui. “Açude, açucena”, entoa a morena que se banha nas águas. Por que já balanço entre voltar às lacunas do Porto ou aqui permanecer, aos pés do Parnaso, falando em redondilha menor, bem menor, a ponto de me calar, hein? Vou me ensaboar com a moça no regato. Ela: “Matias...”. Passo a mão nos meus traços: devem ser outros, não os reconheço! Um cão na água lambe meu pescoço como se meu sal há muito o endiabrasse. Custa a acreditar na emboscada. E fico nos folgedos até o enterro dos ossos. Quando Matias chega para me desmascarar. (NOLL, 2003, 103)

A personagem tem Matias, um nativo que é seu amigo. Na passagem do carnaval, ela lhe pergunta o que fazer se seu coração falhar naquele tumulto, (numa demonstração de instabilidade e insegurança individuais). Matias prontamente lhe oferece lugar junto aos seus em sua aldeia. Ela, aceitando de pronto, chega com o amigo e vê, nas águas do açude o paraíso a que ela chama de Parnaso. Decide então desfrutar,

---

<sup>16</sup> Ver FIGURA 51, p.59 no primeiro capítulo no *corpus* deste trabalho.



com uma suposta bela nativa que vê dentro do açude, das delícias das águas e da beleza da mulher a qual o abordou com palavras substantivas. Quando isso acontece, a bela nativa o chama de Matias e diz-se seu amigo. Essa passagem gera tensão na personagem. Ele próprio passa a não se conhecer mais: “Passo a mão nos meus traços: devem ser outros não os reconheço!”, logo em seguida volta a si: “Custo a acreditar na emboscada”, porém, mesmo assim a personagem desfruta das águas e da moça e, logo em seguida, é desmascarado pelo próprio amigo.

As personagens nômades e caminhantes nollianas se deparam com os caminhos das águas, às vezes, em tensões menores ou maiores. Porém, a água lhes parece, nesse eixo temático, sempre um caminho a percorrer num aspecto extremamente visual da sua narrativa, por justaposições de sensações e tensões nunca resolvidas por inteiro. As águas lhe oferecem, enfim, neste texto, um caminho prazeroso e ao mesmo tempo perigoso e tenso.

Em *Várzea*, a água encerra caminho plano, sem dificuldade e em *Matias o Pintor* – caminho prazeroso, mas dotado de tensões indesejadas. *Órbitas* evidencia o rio como um caminho caótico, poluído, sujo e o desejo de caminhos melhores, mais azulados, que orbitam em volta desse caos representado pela figura das garças.

#### ÓRBITAS<sup>17</sup>

“Ah, teremos furacões na madrugada; deixem suas casas, famílias, ilusões e venham...” Pois eu me faço de surdo aqui na beira do rio, fingindo que não escuto a voz saindo do radinho da moça – agora já enfiada no matagal, mas mantendo em bom volume o apocalipse que ela leva ao peito como se lhe desse de mamar ou o acalentasse. E eu à beira do rio pareço envelhecer, sim, a vários

---

<sup>17</sup> Ver FIGURA 51, p.59 no primeiro capítulo no *corpus* deste trabalho.

golpes por minuto. Aqui, lembrando certa companhia que sumiu deixando um bilhetezinho assim pequenininho. Eu sempre soube que recordaria essas linhas à beira do rio malcheiroso, mirando as garças, digerindo o lanche de entulhos à sombra dos salgueiros. Seus olhos, seus olhos, de tão compenetrados, espelham frutos de rios mais azulados, mais transparentes... (NOLL, 2003, p.104)

Não é importante ao narrador-personagem, mais uma vez, a realidade externa. Apesar de estar chegando um furacão, um elemento da natureza grandioso e perigoso, ele se fixa em suas tensões internas; “Pois eu me faço de surdo aqui à beira do rio”... (2003, p.104), ou seja, nada deve atrapalhar o olhar para o rio, o estar e se relacionar com ele, que significa caminho, seqüência, busca.

É nos ininterruptos câmbios subjetivos do narrador que o desejo mostra sua face de liberdade, de seu desejo de continuar a jornada como caminha o rio. Ele e o rio sujo, poluído, envelhecem juntos “a vários golpes por minuto” (2003, p.104), pois os narradores do subconjunto *Águas* têm uma relação existencial interdependente com as águas na circunstância em que for unida pelo mesmo caminho e destino. Lembrou-se a personagem de uma companhia que o deixou; como se a transparência e a limpeza das águas tivessem deixado o rio pela presença da poluição. Diante deste “caos” existencial, há uma cena importante que engendra uma esperança: a figura das garças e seus olhos que espelham o desejo “de rios mais azulados, mais transparentes”. (NOLL, 2003, p. 104). Ao observar as garças e seu desejo de rios mais azulados e transparentes encerra com uma narração desejante; num todo retesado e produtor de sentidos múltiplos. As garças que orbitam o rio é que mostram no olhar, o desejo de um futuro melhor. A órbita das garças significa, então, a realidade exterior que está fora de suas tensões

internas, mas que é observada e desejada pelo narrador. Apesar da dificuldade tanto dele como do rio caminharem, os dois seguem seu curso rumo a dias ou a águas mais azuis.

Em *Baluarte*, a tensão interna narrativa aumenta. Se em *Órbitas* há dificuldade na caminhada, neste instante ficcional o rio significa parada de percurso num momento de desolação e de instabilidade existencial na qual a personagem se encontra. Junto a ela, como sempre, o rio ao invés de seguir normalmente seu curso, se torna fortaleza inexpugnável, onde a atônita personagem não reconhece a realidade, por isso não continua seu caminho.

*BALUARTE*<sup>18</sup>

Não havia mais o que fazer, Estava ali na ribanceira, anoitecia. Não tinha mais como voltar. Se desse uns passos, ele lembrava muito vagamente, correria o risco de pisar em campo minado, algo assim; pois acontecia de haver campos minados até em países sem guerra como o seu, eram as tais manobras que o Exército vinha fazendo à beira do rio para que não esquecessem – não esquecessem de quê? , ele perguntou e sentou-se como uma criança pequena, as pernas meio dobradas, abertas, as mãos inquietas no ar. Disse um nome misturado a uma baba. Atônito, viu uma claridade de meio dia... Como estivera enganado esse tempo todo! Antes de pensar se teria por ali alguma mesa, almoço, pôs-se de pé e bateu continência à bandeira do outro lado, murcha. (NOLL, 2003, p.105)

Anoitecia e a personagem estava numa ribanceira perto de um rio. Tinha medo de andar, pois o exército havia minado aquele campo. Questionou-se sobre campos minados em seus país. Em meio à boca da noite e à penumbra, sentou-se, parou. As palavras que saíram de sua boca exprimiam concretamente seu estado de completo

---

<sup>18</sup> Ver FIGURA 51, p.59 no primeiro capítulo no *corpus* deste trabalho.

desarvorro: “Disse um nome misturado a alguma baba.” (NOLL, 2003, p.105). A imagem da claridade, o pensamento da comida e o ato de bater continência à bandeira, mostram uma personagem instável, em que realidade e imaginário, tempo e espaço, passado e presente, tudo se perde no fluxo narrativo, dando a impressão de sonho ou de delírio psicótico extremamente impactante. Como o rio que se transformara em baluarte, a personagem tem medo de seguir seu curso, seu rumo. Por sua própria situação descentrada, a personagem também se torna um. *Baluarte* engendra uma parada no caminho, tanto do rio, como da personagem.

A palavra *Vertente* tem duas significações muito específicas e pertinentes ao texto. A primeira: lugar ou obstáculo responsável pela mudança de a direção das águas de um rio. E segunda: declive de montanha por onde passam as águas da chuva formando enxurradas, caminhos turvos e próprios em declive. A personagem desse instante ficcional depara-se com uma vertente: esperar o desfecho de uma situação de sua vida, uma decisão, um resultado.

#### *VERTENTE*<sup>19</sup>

Tanta gente esperando o resultado. Sentia-se bem, ali, entre tantos. Foi até o rio. Enquanto não ouvisse o megafone com a novidade, poderia ficar junto com os mais calmos, pés na orla. “Tanta gente”, ouvia todos repetindo, menos ele, que preferia pensar baixinho, seguindo como se sentisse umas cócegas no pensamento, embora só aceitasse essa surdina cálida no meio de outras vozes, como ali. Quando anunciaram o nome, engoliu o merecimento. Aproximou-se então – devagar. Sempre cultivara a convicção de que seria escolhido por uma razão que justamente agora começava a lhe fugir. Via que não era mais o

---

<sup>19</sup> Ver FIGURA 51, p.59 no primeiro capítulo no *corpus* deste trabalho.

mesmo que aprendera a reconhecer. Sentiu a virilha molhada. Notou que toda a sua massa se diluía pelos poros. O corpo, ah, se desdobrava em córrego... (NOLL, 2003, p. 106)

Enquanto em *Baluarte* o caminho é retesado, de uma forma ou de outra, *Vertente* representa um obstáculo, mas que não represa o curso natural dos rios, das coisas, das situações da vida; pelo contrário, ao mudar esses cursos, os transforma, os deixa mais belos, os enriquece tornando os rios e enxurradas mais graciosos e a personagem, mais madura, mais enriquecida. Esperava o resultado para ser escolhida entre tanta gente. Foi até o rio e, com os pés na água esperou quieta. Quando começaram a anunciar nomes, a tensão aumenta, pois seu nome não constava na lista dos escolhidos. Convicta de que seria escolhida, a decepção da personagem gera descentramento, mal estar. Sua identidade de repente lhe foge: “Sempre cultivara a convicção de que seria o escolhido por uma razão que justamente agora começava a lhe fugir. Via que não era mais o mesmo que aprendera a reconhecer.” (NOLL, 2003, p.106). Neste instante de transformação, de mudança, a personagem, em consonância com o eixo temático da qual faz parte, sente as águas de seu corpo tomarem movimento, tomando um novo caminho com novos comportamentos. É por causa de sua decepção que as águas do corpo têm certos comportamentos inesperados, mudando suas funções, seus rumos, como se saltasse em urina, por exemplo, “Sentiu a virilha molhada”(2003, p. 106), ou suar muito: “Notou que toda sua massa se diluía pelos poros” (2003, p. 106). Num recurso metafórico brilhante, o autor funde a mudança do curso das águas, que o próprio título propõe, com o corpo da personagem: “O corpo, ah, se desdobrava em córrego...” (2003, p.106).

A figura do rio, coerentemente com os outros textos desse eixo temático faz parte da vida e do destino da personagem, tendo na natureza os mesmos comportamentos que têm no corpo humano. A expectativa do resultado que poderia mudar o destino da personagem e a vertente do rio, estabelecem a mesma função: a de ponto de mudança. São iguais tanto na vida da personagem quanto no curso das águas. Por isso a escolha do título desvelando duas situações, mostrando a interdependência das águas e das personagens sempre em trânsito mudando seu rumo e destino.

No penúltimo instante ficcional deste eixo temático *Rios*, o instante ficcional *Sangue do Guaíba*<sup>20</sup> apresenta uma personagem, que como as outras é esboço, figura de totalidade indeterminada que está junto de um rio, sem memória. Tendo, supostamente cometido um crime, desvelando uma situação sem origem e sem finalidade. Por outro lado, Guaíba significa pântano profundo que, à semelhança da situação narrada, significa terras alagadiças, de águas baixas e turvas, onde nada, nem mesmo a cor do sangue fica bem definida para quem o vê. Coerentemente, o pântano também é um lugar onde as águas não se movem, significando parada em seu curso. Sangue, que supõe morte também significa parada, interrupção da vida.

#### *SANGUE DO GUAÍBA*

Aquele sangue nas mãos que eu devia lavar ali, no Guaíba. Se não, desconfiariam. Do quê, nem eu mesmo sabia. Lembro que, pouco antes, num lance gratuito, imaginara que tivesse ficado em casa estaria em melhor situação. Foi só então que vi as mãos cobertas de sangue. Olhei o rio, tentando escapar da circunstância. Apesar do estado das águas, entrei até os joelhos. E agora só me restava assobiar. A melodia imprecisa, o dia ameno, parecendo

---

<sup>20</sup> Ver FIGURA 51, p.59 no primeiro capítulo no *corpus* deste trabalho.

ileso. Pouco a pouco o assobio amortecia tudo. A noite logo mais me acolheria.  
Para que sonhar? (NOLL, 2003, p. 107)

Pode-se dizer que *Sangue do Guaíba* gera duas idéias principais: morte - parada no curso da vida / pântano - parada no curso dos rios. Essa opção pode assumir uma forma de opção política. Não a política partidária, mas a micropolítica, forma de atuação transversal, em que o percurso dos narradores de Noll e seu caminho paralelo, mesclado ao dos rios, emblematiza um caminho para a liberdade, para a produção de acontecimentos que estão sob o signo da diversidade, um discurso pela diferença e alegria do múltiplo. Nunca os estados tediosos, as paradas significam morte, e, sim, vida. O eixo temático, ao fim e ao cabo, propõe nunca a estagnação, mas sim o sair, o viver, e estagnar é morrer. Assim sendo, *Sangue do Guaíba* propõe idéia de vida e não de morte.

O último instante ficcional que fecha esse eixo temático é *Arfante*. O narrador-personagem deixa explícita, neste texto mais especificamente, a idéia da interdependência entre a personagem e o curso dos rios. Estes, desejantes vigorosos de seguir caminho.

#### *ARFANTE*<sup>21</sup>

Debruçado na amurada da ponte, observando o rio arfar como minha veia arfava, ouvindo vozes que pareciam nascer da frente de um barqueiro que passava, pensei que, se continuasse ali, eu não teria mais para onde ir, só me restando ficar, me preparando como um noivo sem a data e as alianças, até que conseguisse laçar enfim o leve mormaço de feltro que, flutuante, hipnótico, desde antes dos anos, bem do avesso, tem me deixado aqui cativo, observando

---

<sup>21</sup> Ver FIGURA 51, p.59 no primeiro capítulo no *corpus* deste trabalho.

o arfar da minha veia que dentro de um segundo se abrirá, ai!, a derramar seu denso fluxo nas arfantes águas desse rio. (NOLL, 2003, p. 108)

No texto, a personagem observava o rio arfar como arfava sua veia. Mais uma vez o seu sangue e as águas do rio possuem o mesmo comportamento. No último texto desse bloco consistente, o narrador mostra a oposição entre estar em terra, que significa estagnação, e sonhar com a viagem que as águas do rio propõem: a idéia de movimento. “... se continuasse ali eu não teria mais para onde ir, só me restando ficar” (2003, p.108). Ficando, estagnando-se, morreria como “um noivo sem a data e as alianças, até que conseguisse laçar enfim o leve mormaço de feltro que (...) tem me deixado cativo.” Observe-se que as palavras noivo, aliança, e feltro (que aqui significa chapéu) são palavras que representam vida normal e respeitosa, porém cativa. Não era essa a vida com qual a personagem sonha. Ela quer sim “arfar” como o rio, suas veias mostram isso. O verbo “arfar”, precisamente colocado, mostra o vigor da vida, tanto das águas do rio como do sangue nas veias da personagem, apontando, logo após *Sangue do Guaíba*, cuja água de pântano matiza a idéia de estagnação. Já as águas arfantes do texto seguinte, priorizam a idéia de movimento, de vida, portanto.

O que fica evidenciado nesses instantes ficcionais é sempre a necessidade de busca e nunca de estagnação, de parada. As personagens têm necessidade de movimentar-se, de mudar de rumo, conhecer novos lugares como as águas dos rios.

Em entrevista a revista ENTRELIVROS, Ano dois, Número 18, Noll concebe seus personagens como sempre seres buscantes nos quais o movimento não tem parada a partir do sentimento de desterro:

[...] Não trato de pessoas em cenários domésticos, em volta da mesma cozinha. Os cenários de minha gente são as ruas. (...) É essa voz que une todos os meus



protagonistas. É aquele canto do Drummond: “Mundo, mundo, vasto mundo/  
mais vasto é meu coração” (ENTRELIVROS, 2006, p. 19)

E completa:

[...] Por isso esses seres que povoam meus livros, sempre andantes, à procura quem sabe de emprego, de amizade, de sexo, de casa, pois que geralmente são personagens sem teto, à procura de uma qualificação qualquer, embora muitos já estejam acovardados...( ENTRELIVROS, 2006, p. 19)

Parece que a sabedoria dos rios é a de nunca parar, mas sempre fluir, escorrer, jorrar. Devemos ir com os rios, seguir-lhes a rota, onda a onda. Essa é, ao fim e ao cabo, a proposta central desse eixo temático. Note-se que a semelhança inicial *rios-homens* se desenvolveu a tal ponto que não é possível mais dizer que estamos apenas diante de um elemento, que sofre a influência de um outro elemento, que lhe é distinto. Essa influência foi tão grande que esses objetos se tornaram praticamente iguais, e isso se deu a ponto de um se tornar espécie do outro. Explicando melhor, não entrevemos mais uma influência, mas uma espécie de emancipação.

#### 2.1.4 Os Mergulhos

Um ficcionista de estilo raro como João Gilberto Noll, não se satisfaz com o olhar fotográfico, imediato e conciso da aparência dos fenômenos. Seu jorro verbal, caudaloso e multifacetado, sem economia do obscuro e do paradoxal, indica uma visão da realidade como algo que não se reduz a simples montagem de um quebra-cabeça de poucas peças. Nada é tão linear, tão lógico e previsível como a crônica de jornal, por exemplo.

A destruição do signo e do significado no eixo temático *Mergulhos*<sup>22</sup> traz um mergulho na insuficiência, que é também ausência. Esse deslizar no grau zero da grafia - voz que é silêncio - tem como contraparte dialética a tarefa de reordenação da escritura, ou (re) fundação do real pela palavra. É a direção (paralela) seguida em *Mergulhos*, que a ausência se concretiza na formulação de uma realidade nova e autônoma, com sua própria maneira de conceber e perfazer caminhos. Curiosamente, esta composição, resistente a qualquer tentativa de hermenêutica, foi incluída em todos os eixos temáticos, de todos os subconjuntos de todos os sistemas de *Mínimos, Múltiplos, Comuns*.

Logo após às personagens e às águas caminantes, o ficcionista muda de tom, intercalando uma seqüência de instantes ficcionais que deliberam uma sinfonia de ausência de caminhos, de maneira precisa na disposição dos textos em seqüência, sinalizando a abstração e a lacuna; também e logo a abolição da linguagem mimética como meio de explicá-la. Em entrevista a revista ENTRELIVROS, Noll confirma nossas observações quanto a essa sinfonia, discorrendo sobre o seu estilo musical de linguagem: “A minha literatura bebe muito da fonte oral, presente na entoação das sílabas quando se vive um estado musical, o canto” (ENTRELIVROS, 2006, p. 18). E completa na resposta seguinte: “A cada frase invejo um pouquinho a música, justamente por ela não encarnar idéias...”.

No título do instante ficcional *As Férias do Animal*, que abre *Mergulhos*, já nos remete ao contexto um estado de ausência, de lacuna existencial: “férias”. Faz também uma analogia quase que velada entre o animal e o protagonista.

---

<sup>22</sup> Ver FIGURA 52, p.60 no primeiro capítulo no corpus deste trabalho.

*AS FÉRIAS DO ANIMAL*<sup>23</sup>

Aquele amontoado de alunos exigindo as notas. Gritavam! As notas, os conceitos decisivos, derradeiros! Mas ninguém ali os reconhecia como alunos. Uma grossa mentira os tais jovens bradando por notas que nunca tiveram. Pois definitivamente não eram daquele estabelecimento. Olhem suas expressões insalubres como de saídas de um pavilhão da sina, a palavra feia, insana, cariada. Eu, um dos revoltosos, fui me retirando devagar, para que ninguém notasse. No caminho, enchi os bolsos de pedra. E mergulhei no canal onde um cavalo boiava. (NOLL, 2006, p. 109)

Em uma primeira leitura nota-se uma mescla grande entre fantasia e realidade, sanidade e loucura: como alunos de algum estabelecimento que não era o deles podiam estar reivindicando notas? O narrador – personagem, que é também um dos revoltosos, decide se retirar do lugar, no caminho encher os bolsos de pedras e se atirar ao canal? Aparentemente um conto sem significado, sem nenhuma espécie de registro ou linearidade. Porém, merecida uma maior atenção, percebe-se na linguagem a proposta da diluição do real: “Mas ninguém os reconhecia ali como alunos”. (NOLL, 2006, p. 109) Ou ainda: “Pois definitivamente não eram daquele estabelecimento” (NOLL, 2006, p. 109). A ausência de caminhos também leva ao equilíbrio, ao encontro, a uma nova concepção destes. O desfecho que ocorre com a decisão do personagem-narrador se atirar ao canal não é presumível. O canal, uma outra forma de representação das águas, é o lugar onde desemboca o resto das ações do homem, lugar de ausência de alegria, de caminhos a percorrer.

---

<sup>23</sup> Ver FIGURA 52, p. 60 no primeiro capítulo no *corpus* deste trabalho.

O paradoxo, a não-linearidade na seqüência dos fatos leva a uma reordenação da realidade: a ausência é também presença do encontro no caminho para o protagonista.

Daqui em diante, nos outros seis instantes ficcionais que formam o bloco consistente de *Mergulhos* ocorre uma mesma proposta, um mesmo novo registro.

#### *CAROÇO DO ERMO*<sup>24</sup>

Entre o hospital e o ponto de ônibus, um enorme descampado. Cravada na terra vermelha, uma birosca. Caldo de cana, cerveja, rosca. Parei, pedi. Depois dessa visita ao meu menor doente, eu passaria a ter outro comportamento. Ao mesmo tempo duvidava que isso pudesse acontecer. Não sei, me faltava alguma coisa. E essa coisa não era só emprego, entende? Aí fui andando em outra direção que não a do ônibus. O descampado parecia não acabar. Até que dei de cara com um riacho limpinho, bem no carço do ermo. Num instante tirei a roupa. Entrei. (NOLL, 2006, p. 110)

Destaca-se aqui uma sensação de esvaziamento do discurso, que corresponde à perda de sentido das utopias passadas, trazendo inevitável solidão e atinge seu ponto máximo nesses últimos instantes ficcionais do conjunto *Águas*.

Antes e depois da visita ao doente, a um doente, a personagem passa a caminhar seguir por um enorme descampado. Descampado é campo extenso, aberto, desabrigado, desabitado a externar a idéia de vazio, de lacuna. Ela percorre o descampado após ter vivido concretamente uma realidade que questionava, visto que lhe faltava alguma coisa. Neste campo ermo, a personagem percebe-se, após seu questionamento, também

---

<sup>24</sup> Ver FIGURA 52, p.60 no primeiro capítulo no *corpus* deste trabalho.

deserta, vazia e mergulha em angústias. A partir desse instante, passa a ter um outro comportamento, a se desviar do caminho do ponto de ônibus e continuar seguindo pelo descampado. O comportamento, portanto, não era o de voltar para a realidade concretizada, tabulada, “normal” e sim o de continuar a caminhar nesta lacuna existencial, representada pelo descampado, em que o vazio corresponde a ascensão a um novo real. O encontro com o equilíbrio e com o absoluto se dá paradoxalmente pela ausência da realidade vivida. O encontro com o equilíbrio e o absoluto se realiza no mergulho nas águas de um riacho limpinho. Ele representa uma negação dos cenários já conhecidos, questionados e enfadonhos: hospital, ponto de ônibus, biroscas. É no riacho, no “caroço do ermo” que se desvela a realidade procurada: a negação da realidade vivida. É o que se nota também em *Férias*:

#### *FÉRIAS*<sup>25</sup>

Ele estaria à espera, sempre. Por que ela depositava tanta confiança? Realmente era uma exagerada reserva de fé em apenas uma criatura, ele de compleição tão sucinta, quase um fiapo, como qualquer outra pessoa, aliás, se comparada àquela paisagem ali, por onde corria um rio prateado – esse sim todo à espera da lua para se azular. Ela mordeu o lábio, como poderia ter sorrido, se recolhido em concha, tudo porque repentinamente estranhara a imagem do homem que deveria àquela hora estar a sua espera, ensaboado dentro da banheira como bem gostava. E, de preferência, de chapéu de feltro, como um extinto personagem de filme francês, a ler quem sabe um livro ilustrado sobre John Ford. Ela entrou no rio. Ouviu um assobio. “Tem gente perto”, murmurou. E mergulhou para se refazer. (NOLL, 2006, p. 110)

---

<sup>25</sup> Ver FIGURA 52, p.60 no primeiro capítulo no *corpus* deste trabalho.

A *água-caminho* é valorizada em contraposição à personagem de compleição singela. São caminhos e fonte de novo real; em contrapartida, a personagem é a presentificação de ser humano já velho, retesado em sua realidade e que deve buscar diluir-se para refazer-se em uma nova existência.

A linguagem de Noll constrói uma realidade e depois a dilui com a não linearidade do texto e com as “divagações” do protagonista. O fato de ter estranhado o homem que a esperava sempre lhe provoca um esvaziamento de perspectiva. Então, ela não sorri, se fecha em concha e mergulha no rio e , apesar de ter ouvido um assobio, o que delibera um possível continuar da realidade construída (talvez fosse o homem que a esperava), ela não a reconheceu mais. O estranhamento daquele homem foi a causa de seu desequilíbrio e de suas divagações e o mergulho no rio, mais uma vez, para as personagens desse eixo temático foi a tentativa de emergir uma nova concretude propositamente existente.

#### *TINTO*<sup>26</sup>

Naquela noite ele estava diante de umas águas com mechas de lua. Isso poderia não merecer sequer menção. Mas é que estava sem saber se aquelas águas eram do mar, de um rio, de uma lagoa ou riachão. Esse homem já não sabia onde amarrara o cavalo? De fato, ele tinha um cavalo, disso não estava esquecido. Mas viera talvez até àquelas margens por um desses motivos tão aparentes que se recolhem para a imprecisão. Se o cavalo ao menos relinchasse... Nem precisava tanto, pois se o animal estivesse por perto o cheiro cerrado daquele feixe coeso de nervos e músculos. Foi até as bordas. Curvou-se. Encostou a

---

<sup>26</sup> Ver FIGURA 52, p.60 no primeiro capítulo no *corpus* deste trabalho.

mão. Cheirou – a, passou a língua. Era vinho! Não sentiu verdadeira surpresa. Jogou-se, deu braçadas e mergulhou. (NOLL, 2006, p. 111)

A noção de diluição do real que se desvela pela não-linearidade dos fatos na narrativa e a não existência aparente de um registro, se reproduzem seqüencialmente em *Tinto*.

A representação do real, ou do não real para a personagem, é tão preponderante, especialmente neste instante ficcional, que a própria descrição do narrador não merece tanta atenção como ele mesmo diz: “Isso não poderia merecer sequer menção” NOLL, 2003, p. 111). A impressão da personagem sobre o rio do qual o narrador fala não é a mesma do personagem: “Mas é que ele estava sem saber se aquelas águas eram do mar, de um rio, lagoa ou riachão”.

Em seguida, o narrador coloca mais um elemento de dúvida que demonstra o esfacelamento do real pela percepção da personagem: “Esse homem, já não sabia onde amarrara o cavalo?” O desfecho se dá mais uma vez, e, coerentemente com os outros textos desse bloco consistente, pelo imprevisto já que não existe um feixe linear coeso para delinear um final supostamente previsível. O que é previsível é o imprevisto. O líquido era vinho, e depois a personagem nele mergulhou. Mergulhar no vinho é o ápice de um átimo em que o esfacelamento do personagem vem junto a um elemento que embriaga; que faz perder a noção de real para descobrir um outro.

#### MORMAÇO<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Ver FIGURA 52, p. 60 no primeiro capítulo no *corpus* deste trabalho.

Tem um cachorro ao lado da menina que dorme na esteira. Enrodilhado, olhos semi-abertos, as pupilas imersas em si mesmas, turvadas de tanto insistir. A menina é uma sombra do que foi até semanas atrás, antes da febre que a prendeu à esteira. Quem escutará as palmas do forasteiro lá fora? O desconhecido bate palmas. A menina mal e mal ressona, não parece em condições de ouvir e atender. Olha, já não há nenhum cachorro. E a criança já não passa de um mero lapso no trançado regular da esteira. O estranho desiste, na estrada faz sinal. Consegue uma carona. Vai buscar uma coisa que esqueceu. Desce num charco. Perde os pés de vista, os tornozelos. A garça logo ali, não parece se importar. Uma pena se solta, flutua na brisa... (NOLL, 2003, p. 112)

Sem fugir da lógica essencial, linha central que permeia todos os instantes ficcionais aqui refletidos, pelo contrário, enfatizando ainda mais a lógica central deste eixo temático e também a noção de esvaziamento do referente, está *Mormaço*.

Há uma série de afirmações e depois de dúvidas quanto a essas colocadas propositadamente pelo narrador. O narrador nos dá primeiramente dois elementos na apresentação da narrativa, ou seja: espaço e personagens que seriam a menina doente numa esteira e, ao lado, um cachorro quase dormindo. Fugindo à perspectiva de que a menina ou o cão seriam, um ou outro, o protagonista, aparece, a uma determinada altura da narrativa, um terceiro personagem: o forasteiro. Ele tem duas ações centrais no texto: bater palmas e olhar para ver o real. O referente que seria a menina e o cão. Mas as duas personagens que fizeram parte da apresentação do enredo já não existem mais para o forasteiro: “Olha, já não há nenhum cachorro. E a criança já não passa de um mero lapso no trançado regular da esteira”. O desfecho se dá com a desistência do forasteiro buscante e andante indo para a estrada e conseguindo uma carona, e mergulha os pés



num charco. “Perde os pés de vista”, mergulhando os tornozelos. A natureza em volta só assiste impassível. O mergulho dos pés é a concretização da quebra do real, da errância e da dúvida.

O último texto que fecha esse eixo temático não poderia fugir à regra do mesmo registro dos demais quanto ao referente e sua diluição para a construção de um novo.

#### *HISTÓRIA INFANTIL*<sup>28</sup>

“Começa a escurecer mais tarde, aproxima-se a primavera” – ela repetia baixinho, sentada no banco do parque, à espera de um conforto que parecia especialmente feito para se esfumaçar. Começava a escurecer mais tarde, era setembro, mas ela já não tinha jeito para além de repetir que a primavera vinha vindo... Um jovem sentou-se ao lado. Ela calou a ladainha, essas gotas que quase diluíram a sua permanência eterna a céu aberto. Olhou o cara. Ele a olhava. Tinha tatuagem no braço, asas... Ouviu um majestoso ruflar, águia talvez. Estremeceu. Depois mais nada. Homem nenhum sentara-se ali. Era alto verão em temporal de fim de tarde. Correu, queria se abrigar. Mas preferiu entrar no lago. Sentiu o limo do fundo – vestiria esse veludo para se matar. (NOLL, 2003, p. 112)

Iniciemos essas reflexões sobre esse último instante ficcional com as declarações de João Gilberto Noll a respeito da a linguagem e de sua visão de literatura e de referente:

[...] A cada frase invejo um pouquinho a música, justamente por ela não encarnar idéias (abstrai as eventuais letras). (...) Talvez por isso, hoje sinta mais do que nunca que a literatura não serve tão-só ao referendo de teorias de

---

<sup>28</sup> Ver FIGURA 52, p.60 no primeiro capítulo no *corpus* deste trabalho.

qualquer origem, mesmo as mais humanistas. Há na ficção alguma coisa além da justeza da visão. Alguma coisa entre a falta e o desperdício. (ENTRELIVROS, 2006, p. 18)

Importante a opinião do autor de que a literatura não existe para referendar nada ou homologar qualquer idéia. O seu discurso literário, com tanta desfaçatez de seus personagens e seu esgarçamento narrativo ainda é uma ficção que desafia a crítica literária, em que há enfim, um universo onde a vida se reabilita apesar de tudo.

A narrativa começa com uma reflexão paradoxal da protagonista: “aproxima-se a primavera”. O banco do parque é lugar ideal para claridade e alegria a que esta estação do ano remete. Mas ela estava à espera de um conforto no banco que parecia ser feito para “se esfumaçar”. A palavra esfumaçar, no contexto, está no sentido de desaparecer, tornar-se invisível. Assim, temos um contraste entre primavera-alegria / esfumaçar-anular. “... a espera de um conforto que parecia especialmente feito para se esfumaçar.” A partir de então, há a introdução de uma nova personagem: um jovem que se sentara ao seu lado e que tinha uma tatuagem com o desenho de asas. A ação da protagonista foi a de se calar sem com as palavras que até ora repetia. O referente, a realidade até então vivida: primavera, tarde, aproximar-se, etc. começa a diluir-se, a se esfumaçar. “Ela calou sua ladainha, essas gotas que quase diluíram sua permanência eterna a céu aberto. Desse momento em diante, o narrador institui um outro referente: o do jovem, da tatuagem, das asas: Olhou o cara. Ele a olhava. Tinha uma tatuagem no braço, asas... Ouviu um majestoso ruflar, águia talvez.” Somente a palavra talvez já engendre toda a dúvida quanto ao novo referente: jovem, tatuagem, asas. A personagem então estremece, como se sentindo mal diante do ir e vir das imagens. “Depois, mais nada”.

Há novamente a dúvida de um real que ela pensava ter existido, pois “Homem nenhum sentara-se ali” .

No desfecho, nega-se mais uma vez um elemento referencial: a narrativa começa com o início da primavera, depois, ao final, “Era alto verão em temporal de fim de tarde”. Diante dessas construções e esfacelamentos do real, o mergulho se mostra, ao fim e ao cabo no bloco consistente Mergulhos em que a personagem, para se refazer de tudo isso, se abrigaria no fundo do lago. Poder-se-ia se abrigar em outro lugar, “mas preferiu entrar no lago. Sentiu o limo do fundo – vestiria esse veludo para se matar”.

Se matar para se refazer, para se encontrar e tornar-se novamente caminhante.

Argüido pela revista ENTRELIVROS sobre suas personagens e sempre com dificuldades de referendar um mundo concreto, Noll responde:

[...] Mas em todos (as personagens) percorre o mesmo sentimento de desnutrição em relação a um eu, com pequenos escapes eróticos e líricos. Meus personagens geralmente são desempregados. Não trato de pessoas em cenários domésticos em volta da mesa da cozinha. Os cenários de minha gente são as ruas. Enquanto ficcionista eu vivo numa camada que poderíamos chamar de voz. Eu quero muito mais essa voz do que a narrativa. É essa voz que une todos os meus protagonistas. É aquele canto do Drummond: “Mundo, mundo, vasto mundo / Mais vasto é meu coração.” (ENTRELIVROS, 2006, p.19)

## 2.2 Entre a fartura e a insuficiência das águas

O que é importante não é a narrativa em si e, sim, a voz de suas personagens nela inserida, através de uma poética de linguagem, em seu mundo sem mundo. Daí a diluição constante do referente e o eterno buscar.

Quanto ao leitor, para o qual a expectativa é sempre a busca de um real referendado e concreto Noll declara: "O que eu tenho a dar ao leitor é essa cápsula de insuficiências mesmo, apartada das grandes decisões. Figuras avulsas, sempre." (ENTRELIVROS, 2006, p.19).

Assim, o eixo temático *Mergulhos* vem mostrar que o fim dos caminhos não são definitivamente os mergulhos, mas que eles têm que existir para que possa emergir deles um ser novo, com uma visão referencial nova, capaz de humanizar sempre.

O eixo temático *Águas* forma, portanto, nas palavras de Reis e Lopes "uma integração sucessiva de representações semânticas parciais" (REIS & LOPES, 1988 p. 173) e são responsáveis cada uma (consideradas instantes ficcionais) e todas elas pela seqüência lógica e ordenada do eixo temático *Águas*. Ele é, por sua vez, um nível macroestrutural intermédio dentro da macroestrutura *Mínimos, Múltiplos, Comuns*, em que as águas são chegada e caminho, encontro com sabor sempre de procura.

### 3. DO SUBCONJUNTO AOS EIXOS TEMÁTICOS: UMA VIAGEM PELOS MEANDROS DA (DES) MEMÓRIA

O tempo, este “vivido” essencial, este bem entre os bens, não se vê, não se lê. Não se constrói. Consome-se, esgota-se e pronto. Não deixa traços. Dissimula-se no espaço sob os escombros que o encobrem e dos quais logo se desfaz: os resíduos são contaminantes. (*Henri Lefebvre, 1974*)

#### 3.1 Memória e transgressão

Neste capítulo, o principal objetivo é analisar o subconjunto *A Desmemória*<sup>29</sup>, que faz parte do sistema *Gênese*<sup>30</sup>. Iguais quanto à sua lógica essencial, porém diferentes quanto ao ângulo de análise, as reflexões aqui feitas sobre os instantes ficcionais desse subconjunto terão como viés alguns pressupostos teóricos da Literatura Confessional, traçando paralelos entre eles e os textos de João Gilberto Noll. E, ainda, verificando que a falta de identidade e o “nada” a ser lembrado passam pelo contexto de um capitalismo globalizado, excludente e que não deixa referenciais concretos a quem

---

<sup>29</sup> Ver FIGURA 2, p. 25 no primeiro capítulo no *corpus* deste trabalho.

<sup>30</sup> Ver FIGURA 10, p.31 no primeiro capítulo no *corpus* deste trabalho.

não tem “chances de sucesso”, uma vez que não são inseridos nesta forma de organização humana.

Assim, as personagens de Noll, excluídas do grande projeto neoliberal, geralmente são anônimas, errantes, sem passado e sem futuro, tendo como cenário as ruas e percebendo a realidade por meio de fragmentos e simulacros; indivíduos que vivem sem posses experienciais a serem lembradas ou acumuladas, desprovidas de qualquer marco temporal; fato que tem por conseqüência um projeto literário do autor em seu bojo uma transgressão da confessionalidade tradicional, a partir da diluição da memória e da noção de alteridade, em que o narrador de certa forma se *funde* às personagens, adquirindo suas percepções, sensações, possíveis lembranças e desejos.

Maria Luiza Ritzel Remédios em suas reflexões sobre literatura confessional, *Literatura Confessional: autobiografia e ficcionalidade* (1997), na definição do caráter confessional na literatura, nota a importância fundamental do “eu” como centro do discurso narrativo:

[...] a literatura confessional é aquela que mais se aproxima do leitor, porque fala de um “eu”, de uma pessoa viva que ali se encontra e que diante do leitor desnuda sua vida, estabelecendo-se, então, uma perfeita união entre autor e leitor. (REMÉDIOS, 1997, p. 9)

Esse tipo de texto, faz aproximar autor e leitor, sendo literatura centrada no sujeito. Nela observa-se a emergência do “eu” no discurso; a matéria ficcional se revela como recriação no qual a memória e a imaginação se confundem. A Literatura Confessional, de natureza especulativa, revela a ambivalência da natureza do “eu”

apresentada com uma tessitura biocósmica e que, assim, revela sua multiplicidade e fragmentação.

Pela análise dos textos de João Gilberto Noll, nota-se alvos dessa reflexão, que o “eu” dos instantes ficcionais de *A Desmemoria* não é o “eu” realista burguês, próprios da Literatura Ocidental institucionalizada a partir do advento da ideologia liberal. A primeira pessoa dos textos românticos e realistas burgueses do século XIX era consequência da necessidade de afirmação do indivíduo, dentro de um contexto ideológico positivista. Esse indivíduo tinha a necessidade de credibilidade e de preservação de suas instituições criadas por ele mesmo para reter um capital de vivências.

As personagens de *Mínimos, Múltiplos, Comuns*, contrariamente, não são os centros emergenciais de suas narrativas. São sujeitos que sempre fazem questão de se posicionar à margem de seu próprio eu, levando o leitor a acreditar que o protagonista não é o objeto de seu próprio discurso, nem nas narrativas em primeira pessoa, pois o que é importante nestes instantes ficcionais quanto ao “eu”, não são as memórias de um indivíduo carente de credibilidade, e, sim, o modo como a personagem faz referência às memórias, sugerindo-as. Antoine Compagnon, em seu *O Demônio da Teoria: Literatura e senso comum (2003)*, tecendo considerações sobre a “morte do autor”, já sugere o desaparecimento da primeira pessoa como sujeito institucionalizado:

[...] o autor cede, pois o lugar principal à escritura, ao texto, ou ainda, ao “escriptor”, que não é jamais senão um “sujeito” no sentido gramatical ou lingüístico, um ser de papel, não uma “pessoa” no sentido psicológico, mas o sujeito da enunciação que não preexiste à enunciação, mas se produz com ela, aqui e agora. (COMPAGNON, 2003, p. 50)

O que é central não é o sujeito, não são as memórias, e sim a maneira de construí-las. Assim, o “eu” discursivo dos instantes ficcionais se apresenta apenas como simulacro de si mesmo, para mostrar algo memorialístico muito maior: a forma como a própria memória se constrói. O “eu” se firma como parte integrante, apenas um elo e de que não é o centro, apenas mais um membro da própria linguagem memorialística.

Ainda refletindo sobre a primeira pessoa institucionalizada pelo modernismo e sendo a primeira pessoa vítima de seu auto-apagamento pelos personagens de *Mínimos*, *Múltiplos*, *Comuns*, leve-se ainda em consideração de L. A. Fischer, em que cita Antônio Cândido na conceituação de memórias e sua importância para a literatura:

[...] uma Literatura Nacional só fica madura quando tem memórias em profusão. Trata-se de um tipo de texto de alto valor que dá depoimento direto da vida. A vida de alguém (importante ou não), que se torna objeto de análise e rememoração, permitindo a outros conhecerem que seria inacessível, de sua alma e de seu tempo. (FISHER, 2003, p.36)

O que torna especial os instantes ficcionais no que concerne às personagens é o fato de que em “todos percorre o mesmo sentimento de desnutrição em relação a um “eu”, com pequenos escapes eróticos e líricos” (ENTRELIVROS, 2006, p. 19)<sup>31</sup>, já não dão depoimento direto da vida e sim de sensações e simulações; percepções fugidias da realidade vivida, o que é diferente. O discurso destes instantes analisados não deixa chances ao leitor de rememorar nada e ninguém concretamente, em lugar seguramente designado. São hipotextos em que a primeira ou a terceira pessoa (esta última sendo

---

<sup>31</sup> Ver na íntegra entrevista a João Gilberto Noll, na revista ENTRELIVROS, 2006, Ano 2, número 18.



espécie de cúmplice da primeira) lembra-se de sentimentos, de dúvidas passadas, de caminhos percorridos, todos de maneira proposta, sugestiva e não concreta. Idelber Avelar analisa o tempo e a memória em suas considerações, informando-nos de que “Como sugerem os títulos, os textos de Noll descrevem lugares transitórios, peregrinações, traços e restos de experiência, cenários sem historicidade, esvaziados de progressão e tempo” (AVELAR, 2003, p. 216). É em meio a esse contexto que vagam as personagens nollianas, em que passado e futuro possuem o mesmo valor.

Tzvetan Todorov, em *Los abusos de la memoria* (2000) dá-nos uma visão ideológica de memória, na qual a rememoração tem caráter político e necessário à humanidade. “*Los regimes totalitarios del sel siglo XX han revelado la existência de um peligro antes insoperacho: la supression de la memoria.*” (TODOROV, 2000, p. 11)

O texto de Todorov nos fala do bom e do mau uso da memória. No exemplo dos Astecas, a perda da memória tinha significado negativo, pois o regime totalitário do imperador Itzcoalt queimou livros e todos os vestígios de uma nação próspera com intenção de construir a memória social que mais lhe convinha. Assim fizeram também, um século depois, os conquistadores espanhóis. A memória que passava a existir era aquela que interessava às classes dominantes desses regimes. No exemplo de Todorov há, por contraponto, o bom uso da memória, no sentido de atribuir lugar central à memória, pois esta faz com que conexões imprescindíveis à reconstrução do indivíduo resgatem sua identidade. A recuperação e interação dos momentos passados neste sentido são fundamentalmente boas.

A personagem nolliana - contemporânea e excluída - carrega consigo a fragmentação da personalidade e a perda de contato com a realidade e passa assim por

um processo interessante: para ela, a memória ou o passado, ou ainda suas ações não têm alguma proposta definida, assim, o ideológico não lhe interessa absolutamente. Passando por experiências desprovidas de qualquer marco temporal (e se existir, não se pode dar certeza dele); além da sucessão esquizofrênica não casual dos fatos, os narradores-protagonistas são levados a uma seqüência banal de acontecimentos, e que se convertem na crise da própria narrabilidade.

Dessa forma, parece-nos que o caráter ideológico tanto das ações como da memória das personagens de *A Desmemória* é inexistente. Não há, no discurso dessas personagens (ou sobre elas) algo que se possa revelar de importância ideológica, tendo em vista que “O paradoxo dos textos de Noll é que nada parece permanente, tudo está em fluxo, mas as próprias noções de devir e mudança parecem inadequadas” (AVELAR, 2003, p. 216). Se nada muda e tudo está em permanente mudança, paradoxalmente, a noção e até mesmo a constatação de uma memória a serviço de uma causa parece nula. Sabemos que todo discurso e até mesmo a ausência dele é ideológico. O próprio autor, quando interrogado se há algo de conscientemente político em sua abordagem literária, declara que “A minha posição política diante do que escrevo é esta, sem demagogia: tenho que dar voz ao cara da rua que eu queria e não pude conhecer” (ENTRELIVROS, 2006, p.19). Percebemos assim que, como declara o autor, ele tem sim um projeto literário e ideológico como todos. Contudo, suas personagens, a gente que povoa o subconjunto refletido, sempre andantes, errantes, por suas carências de memória, por sua cápsula de insuficiência de um real rememorado, sem quaisquer destinos a cumprir, suas ações não parecem ter cunho ideológico, pois não há razões aparentes em suas atitudes, “É essa a voz que une todos os meus protagonistas. É aquele canto do Drummond: “Mundo, mundo, vasto mundo/ mais vasto é meu coração.”

Portanto, todas as personagens nollianas estão muito além ou muito aquém de qualquer ação ou discurso ideológico.

Jô Gondar, em seu *Memória e Espaço* (2000), nos traz a contribuição de que o esquecimento é imprescindível para a sobrevivência, e que, para haver lembrança é preciso haver segregação, escolha dos fatos. Há um constante desejo nos personagens de Noll: o desejo de lembrança concebida, concreta. Daí as constantes frases interrogativas, os constantes e numerosos vocábulos alusivos à dúvida. Para eles, lembrar-se é sempre exercício árduo, pois os fragmentos de memória nunca são terminados.

[...] Os personagens esvaziam de antemão a relação do sujeito com o tempo, perdem sua capacidade de ter experiências e se sentem lançados fora do calendário. (AVELAR, 2003, p. 218)

Sobre essa crise de identidade e, por conseqüência, de memória nas personagens nollianas, Silviano Santiago<sup>32</sup> também revela:

[...] João Gilberto Noll vem criando um universo desolado em que personagens anônimos vagam pelas ruas das grandes metrópoles, sem passado, sem futuro e sem qualquer destino a cumprir. Atormentados pela solidão e pelo desejo físico, percebendo que a realidade por meio de fragmentos e vivendo quase que na dimensão interior, esses protagonistas submergem no vazio, no sexo, na loucura, e na idéia da morte. Como não encontram qualquer saída, resta-lhes apenas a eterna errância. (SANTIAGO, 2005)

---

<sup>32</sup> Ver na íntegra em [www.educatererra.terra.com.br/literatura/litcont](http://www.educatererra.terra.com.br/literatura/litcont) , consulta dia 30/05/2005, às 23H 15 min.

### 3.2 (Des) memória e alteridade

O esquecimento torna-se um processo espontâneo e natural, mas não é consequência de seleções de experiências vividas e sim exclusão e diluição de fatos passados, consciente ou inconscientemente até chegar ao índice de auto-apagamento. As narrativas de João Gilberto Noll surgem como “fogo”, polemizando a narrabilidade memorialística e fazendo nascer um discurso novo e também ímpar: a desmemória.

Dos treze instantes ficcionais componentes desse subconjunto, onze estão em terceira pessoa e apenas dois em primeira. Percebe-se, assim, uma descaracterização da visão tradicional dos textos memorialísticos. Os textos em terceira pessoa se referem às memórias não do narrador, aproximando narrador e personagem numa proposta de amálgama de vozes entre ambos. A pergunta que logo se instala é: os textos em terceira pessoa são memórias? Se a resposta for afirmativa, que tipo de memória é construída?

Tenta-se uma possível reflexão recorrendo à noção de alteridade de Emanuel Lévinas e Christian Descamps. Emanuel Lévinas apresenta-se como um dos mais importantes autores de referência na reflexão moral contemporânea. Uma de suas idéias básicas é a da alteridade, isto é colocar o outro no lugar do ser. Nesta visão, o outro não é um objeto para um sujeito. "... tudo começa pelo direito do outro e por sua obrigação infinita a este respeito. O humano está acima das forças humanas." (LÉVINAS, 1994, p.23).

Na sua proposta, ao invés do indivíduo agir frente ao outro, como gostaria de ser tratado e que isto deveria ser uma norma universal, é a descoberta do outro que impõe a conduta adequada. De acordo com Christian Descamps, "a relação com o outro é a base

de uma co-presença ética". (DESCAMPS, 1991, p.85) Cada um é constantemente confrontado com um próximo. Não sou eu frente ao próximo (outro), mas sim os outros continuamente frente a mim. Esta proposta rompe com a perspectiva autonomista e individual para remetê-la a uma visão de rede social. Deixa de ter sentido a frase conhecida *A minha liberdade termina quando começa a dos outros*, sendo substituída pela proposta de que a minha liberdade é garantida pela liberdade dos outros. A responsabilidade pelo outro significa responsabilidade por si mesmo, significa negação da neutralidade.

Sabemos que a conseqüência do rememorar não é inteiramente reiterada pelo texto memorialístico ocorrendo aí seleções e escolhas. O rearranjo da memória nos textos de João Gilberto Noll é que consistiria uma nova articulação, de diferentes representações. Os textos de memória em terceira pessoa são uma delas “O Eu é o outro, esta a grande metáfora da Literatura” (João Gilberto Noll em entrevista a Bruno Dorigatti<sup>33</sup>).

Assim, os narradores em terceira pessoa de *A Desmemória* usam de uma linguagem que se torna espaço do encontro do “eu” com o outro. O narrador revela em si mesmo, o outro (personagem) que também exige respeito e acolhida, porque é pobre, peregrino, estrangeiro, errante, indefeso, sem destino ou passado credíveis. Há, portanto além de identidade entre narrador e personagem, uma mescla no sentido da palavra interpelante no discurso narrativo. Nestes hipotextos, é na relação de face-a-face entre o “eu” e o outro, que se estabelece a proximidade, cujo sentido primordial e último é a responsabilidade do eu pelo outro. Daí a presença de instantes ficcionais em terceira

---

<sup>33</sup> Ver na íntegra entrevista a Bruno Dorigatti no site [www.artepolitica.com.br/entrevista/entrevista\\_noll](http://www.artepolitica.com.br/entrevista/entrevista_noll), consultado dia 23/09/2005 às 13H43min.

pessoa, que estão sob o título de *A Desmemória*, não porque existem textos de memória em terceira pessoa, mas existe a necessidade de a linguagem mostrar essa relação de alteridade, que imbrica narrador e personagem, numa relação de identidade e responsabilidade com o outro, que é por consequência consigo mesmo.

### 3.3 Instantes de (des) memória

*A Desmemória* é um subconjunto do sistema *Gênese*, parte da obra *Mínimos, Múltiplos, Comuns*. Este subconjunto é composto de treze instantes ficcionais dispostos em três eixos temáticos: *Os Esquecidos*<sup>34</sup>, *Os Perdidos*<sup>35</sup> e *Os Achados*<sup>36</sup>. Os instantes ficcionais componentes de *Os Esquecidos* são: *Café*, *Toalha Branca* e *Mafuá*. Os instantes que compõem *Os Perdidos* é o maior deles e é composto pelos instantes *Fronteiras*, *Folia no Limbo*, *Vaga*, *Abandonado*, *Alheio* e *Fulminante*. Os que compõem *Os Achados* são *O Jardim*, *O Pacto* e *O Alvo do Dia*.

#### 3.3.1 Os Esquecidos

Percebemos que a disposição dos textos e a sua divisão não foram ao acaso. Em *Os Esquecidos*, as personagens se esquecem da experiência vivida, numa diluição de memória explícita, ao mesmo tempo em que também são esquecidos, por serem errantes.

---

<sup>34</sup> Ver FIGURA 46, p54, no primeiro capítulo no *corpus* deste trabalho.

<sup>35</sup> Ver FIGURA 47, p.55, no primeiro capítulo no *corpus* deste trabalho.

<sup>36</sup> Ver FIGURA48, p. 5.6 no primeiro capítulo no *corpus* deste trabalho.

*CAFÉ*<sup>37</sup>

Como se chamava a sensação fluida de todo final de tarde? O sopro escorrendo pelo estômago sem desenlace seguro, o que era? Estava sentado num café, absorto nesse laivo de instante. E isso lhe deixaria aquele sumidouro de lembrança cada vez mais distante de uma nascente precisa. Como se pegasse o gozo fininho já em curso, pronto para ultrapassá-lo. Pediu o café de sempre. Arrependeu-se, sumiu sorrateiro. Na rua parou, olhou uma camisa na vitrine. Em sua cabeça apareceu o garçom trazendo o pedido. Verificando a sua ausência, atônito. (NOLL, 2003, p. 75)

*Café* nos narra o instante em que a personagem estava sentada em um café, tentando se lembrar ou se posicionar a respeito de uma sensação própria. “Absorto neste átimo de instante”, ela percorre os meandros da consciência procurando de conceber suas percepções. A sensação de não conseguir saber o que sentia, consumia, diluindo suas lembranças: “E isso lhe deixaria aquele sumidouro de lembrança cada vez mais distante de uma nascente precisa”. Essa sensação o deixa perturbado. O desfecho se dá quando ele pede o café e se arrepende, retirando-se dali. Em seguida, o texto nos mostra rapidamente uma outra cena, já na rua, em que a personagem estava a olhar uma camisa em uma vitrine. Lembrou-se, então, do garçom no café atendendo o pedido de café que fizera.

É interessante observar que o espaço de tempo de uma situação para outra é rápido e implícito no texto em frases curtas. Entre o fato de a personagem estar no café, sentir-se confuso com suas sensações, pedir o café de sempre, arrepender-se, ir à rua, olhar uma camisa e se lembrar do garçom nos parece inserido num pequeno espaço de tempo.

---

<sup>37</sup> Ver FIGURA 46, p.54, no primeiro capítulo no *corpus* deste trabalho.

O fato de ter se lembrado do garçom, já no final da narrativa, mostra uma vez somente uma lembrança concreta. Mesmo assim, verifica sua ausência atônito, como se não acreditasse ter agido daquela maneira, tendo deixado o garçom com seu pedido já feito.

O esquecimento da personagem se dá de duas maneiras no texto. A primeira mostra como ela não consegue conceber suas sensações e sentimentos. A impressão é de esquecimento de si mesma, fazendo gerar assim, uma sensação de fragmentação do próprio “eu” que engendra seu descentramento e desequilíbrio. O que desequilibra a personagem é essa “fronteira” entre o lembrar e o esquecer, pois a sensação era “Como se pegasse o gozo fininho já em curso, pronto para ultrapassá-lo”. Mas a narrativa deixa transparecer que estes fatos não concebidos e impressões fugidias não se tornam lembranças concretas de nada. A segunda maneira é o esquecimento das coisas do mundo: o fato de sumir sorrateiro, depois estar na rua, esquecendo-se do seu pedido no café, e do garçom. Essas ações mostram uma personagem distraída, esquecida do mundo e absorta em buscar algo que ela mesma não consegue saber o que venha a ser.

O instante ficcional analisado está em terceira pessoa. Percebe-se que as duas primeiras frases iniciantes do texto são interrogativas. Nota-se, ainda, que a pergunta que logo se instala é: quem faz as perguntas? O narrador ou a personagem sobre si própria? Num texto de noventa palavras, contando com seu título, somente na trigésima quarta palavra; portanto passados mais de um terço da narrativa, nos é dada a primeira constatação do foco narrativo: a palavra “lhe”. Isso mostra que o narrador faz as perguntas sobre as sensações e sentimentos que a personagem nutre naquele instante. A análise existencial da personagem é feita pelo narrador até o desfecho, ou seja, até na



qüinquagésima sexta palavra: “ultrapassá-lo”. Somente daí em diante é que o narrador se desune da personagem para narrar os fatos com ela acontecidos.

O narrador manifesta ser a personagem pela sua palavra. A linguagem usada por ele não é mera experiência, nem um meio de conhecimento da personagem, mas o lugar o encontro com sua personagem a nível ontológico. Mostrar o outro e desvelar suas sensações, mostra também um pouco de si mesmo. “A linguagem não é mera experiência, nem um meio de conhecimento de outrem, mas o lugar de Reencontro com o Outro, com o estranho e desconhecido do outro” (LÉVINAS, 1994, p. 23-30). Neste sentido, temos de um lado a personagem, esquecida de tudo, sem certeza de suas emoções, e que se esquece das coisas com facilidade: do garçom, por exemplo. Do outro lado, o narrador, consciente do sofrimento da personagem, responsável ontologicamente por ela, coloca-se como portador de sua subjetividade e de suas necessidades, talvez esquecidas.

Como o texto a seguir pertence a um mesmo eixo temático, ocorre a configuração de uma “mesma receita” para ambos os textos quanto à noção de esquecimento e alteridade.

*TOALHA BRANCA*<sup>38</sup>

Fazia um esforço diário para nada. Se ao menos soubesse o nome desse esforço, sua direção, destino. E cansava, isso sim acontecia com todas as letras. Havia uma toalha branca à sua espera. Ao fim do dia ele chegava, nem lembrava de onde. Aí secava o suor. Qual um trapezista de novo no chão. A comparação lhe vinha como um rumor envenenado. Coisas do ofício. “Que ofício?” Perguntou-se agitado. E a parda solução da dúvida como se moveu ali... Mas logo esqueceu-se avara. Então cheirou a toalha. Dela veio o antigo odor hipnótico, soporífero... E, dessa vez, letal. (NOLL, 2003, p. 76)

---

<sup>38</sup> Ver FIGURA 46, p. 54 no primeiro capítulo no *corpus* deste trabalho.

A personagem, apresentada na narrativa, sem rosto e anônima, mais uma vez, não se lembra. Só que fazia um esforço, mas também não se lembra qual seria o objetivo. A sensação presente que é concreta: o cansaço. “E cansava, isso sim acontecia com todas as letras”. Ao fim do dia, a personagem chega, mas o texto não nos informa de que lugar vinha e nem em que lugar chega. Esse esforço, que pode ser de querer lembrar-se de algo ou de alguma ação feita, durante o dia, é representado pelo suor.

Sempre à sua espera há uma toalha. Branca. A cor branca simbolicamente significa ausência de lutas ou de perturbações, harmonia ou ausência de conflitos íntimos, paz. Secar o suor na toalha branca seria ausentar-se do cansaço e das perturbações que a falta de lembrança havia lhe trazido “Qual um trapezista de novo no chão”. A partir dessa comparação, volta-lhe a sensação deteriorada do passado sem lembrança, isso lhe vem como um veneno. Por um lapso de instante, lhe vem um possível referente “Coisas do ofício.”, contudo, volta a se perguntar “Que ofício?”. Isso lhe deixa agitado, pois a sensação de não-lembrança é incômoda à personagem, lhe deixa dúvida, palavra esta que ele (o narrador) adjetiva de sórdida e egoísta. “E a parda solução da dúvida como que se moveu, ali... Mas logo encolheu-se avara”. Se a toalha branca, no texto cabe significar ausência de conflitos íntimos, ao cheirar o branco, sinestesticamente, cheirou sua própria neutralidade, seu auto-apagamento, pois a personagem só e ainda existe por causa dessa sensação de esquecimento, que significa por sua vez a presença de um passado. A personagem necessita dessa sensação para continuar um ser vivente, ao se sentir sem conflitos. Sentiu-se também sem vida, sem esforço diário, sem busca. “Então cheirou a toalha. Dela veio o antigo odor hipnótico, soporífero... e, dessa vez, letal”.

Neste hipotexto o narrador mais uma vez busca a lembrança de uma realidade labiríntica, visceral de sua personagem e tal estratégia passa pelo perfil do intelecto da personagem, pelo seu nível de percepção da existência e pela representação de sua consciência, da sua subjetividade. Há somente cinco palavras em cem, contando o título, que desvelam o foco narrativo em terceira pessoa: “sua”, “ele” (4ª linha); “lhe” (6ª linha); “perguntou-se” (7ª linha), e “cheirou” (10ª linha). Em toda a narrativa, narrador e personagem se completam com a característica amálgama, ontológica do ser.

Segundo Lévinas, a transcendência da totalidade ontológica do “eu” ao outro se dá pela abertura à palavra do outro que emerge em meu mundo como um rosto. Assim, a memória da personagem, durante toda a narrativa é atravessada pelo outro que é o narrador, co-responsável, por seus devaneios e desmemórias e assim, descrevendo-as.

O terceiro instante ficcional que fecha esse eixo temático tem igualmente um conflito íntimo de uma personagem anônima que é esquecida e que se esquece. Há neste texto um elemento novo que é o reflexo de si próprio como causador de um possível estado amnésico.

#### *MAFUÁ*<sup>39</sup>

Pouco antes da velhice, quando talvez ainda pudesse seduzir alguém por algum detalhe físico, uma entonação, o timbre, nesse momento, aí ele começou a se encolher... Antes que acordasse um dia sem reconhecer mais nas superfícies das coisas em condições de espelhá-lo. Nítidas ou foscas não importa. E isso afinal acabou se dando na porta de aço do armário da cozinha. Tomava um café quando de chofre viu-se refletido na placa levemente ondulada: uma imagem nessas alturas além do senhoril, remida dos horários, uma infância sem a graça, contorno que jamais pensara em ocupar. Levantou-se

---

<sup>39</sup> Ver FIGURA 46, p.54 no primeiro capítulo no *corpus* deste trabalho.

curvado, Tocou nos traços. Disformes, como um espelho de mafuá. A superfície? Anestesiada, já. Saiu pra rua. O porteiro era outro. De onde o conhecia...? (NOLL, 2003, p. 77)

*Mafuá* narra a história de uma personagem que começa a temer diante de um futuro inevitável a falta de lembrança na velhice. E começa a “se encolher” pouco antes de não se reconhecer mais na superfície de algum reflexo, seja ele nítido ou fosco. Mais uma vez, o conflito e a angústia íntimos já se instalam desde as primeiras frases da narrativa. A personagem começa a amedrontar-se com a falta de memória antes mesmo de perdê-la. Isso se daria no momento em que ele se visse refletido.

O fato de saber que poderia ficar esquecido das coisas ou até mesmo que poderia esquecer-se de si próprio instala inquietação e desequilíbrio na personagem. “Antes que acordasse um dia sem reconhecer mais nas superfícies das coisas em condições de espelhá-lo”.

Nota-se que o ponto chave na narrativa é confrontação com seu próprio reflexo. A personagem cai, batendo o corpo (ou o rosto) abruptamente contra o armário de aço da cozinha. “Tomava um café quando de chofre viu-se refletido na placa levemente ondulada”.

Desse instante em diante, a personagem tem um reencontro consigo mesmo e o que temia, acaba acontecendo. Ela se vê disforme no reflexo, e, por consequência, se vê disforme no físico e na existência. “... uma imagem nessas alturas além do senhoril, remida dos horários, uma infância sem a graça, contorno que jamais pensara em ocupar”. Ela incorpora seu reflexo disforme do armário e o fato desencadeia aquilo que a personagem tinha medo: esquecer-se de si mesma. Esse fato provoca nela lapsos de memória no presente. O desfecho da narrativa dá-se exatamente nesses instantes: “Saiu

pra rua. O porteiro era outro. De onde o conhecia...?” Paradoxalmente, a personagem perde a memória no instante em que se acha em seu reflexo.

Ao contrário dos outros dois textos, em que as personagens primeiramente tentam buscar a lembrança de algo que não sabem bem o que seja; *Mafuá* traz num primeiro momento, uma personagem que pode ter certa bagagem de lembranças num e perde-as com a constatação de sua velhice e de seu físico disforme, no momento, em que vê seu próprio “eu”refletido, acontecimento implacável.

Nos três instantes ficcionais analisados percebe-se a inquietude de um “eu” mediante a falha mnemônica e a esperança de se reencontrar em suas memórias.

### 3.3.2 Os Perdidos

Se em *Os Esquecidos*, há a constante de personagens sem lembrança do passado e sempre em busca de um pretérito pouco nítido e esmaecido pelo tempo, em *Os Perdidos*, eixo temático que vem posteriormente àquele, há a personagem que se reconhece no tempo e no espaço, contudo, por uma situação nova, geralmente súbita e momentânea, “se sente lançado fora do calendário” (AVELAR, 2003, p. 218).

Com a diluição da experiência e, por conseqüência, da impossibilidade de constituir-se enquanto matéria narrável, as personagens desse eixo temático perdem-se nos tempos passado e presente, ficam entre a certeza e a dúvida da experiência vivida. Essa fronteira as desequilibra a ponto de não trazer mais consigo a individualidade e o equilíbrio de um sujeito com passado rememorado.

É importante salientar, como objeto de análise neste eixo temático apenas dois instantes ficcionais dos sete existentes para exemplificarmos o sentido uniforme dos

textos de *Os Perdidos* e também para que a análise não se torne enfadonha, uma vez que, de forma geral, os instantes ficcionais possuem uma mesma proposta acima citada.

PERDIDOS

*FRONTEIRAS*<sup>40</sup>

Quando na esquina ergui o braço, suspeitei não estar mais no dia que eu dava como certo. Senti uma fisgada a cortar a tarde pelo meio, a tarde agora em completo desalinho, sem face definida, ora me deixando como que solto do quadro, ora me integrando tanto a tua que eu me lançava em instintivas braçadas, tentando uma evasão. Parou um táxi. Entrei. Não consegui indicar rumo ao motorista. Falei apenas que ele me levasse. Que no caminho eu lembraria. E ele foi me levando muito lentamente, meio curvado, olhos compridos, como se estivéssemos a ponto de ultrapassar uma linha delicada, sim... uma fronteira...(NOLL, 2203, p. 78)

Esse hipotexto, com cento e cinco palavras, incluindo o título, narra a história de uma personagem na qual se percebe estabilidade mental e emocional num primeiro momento. No gesto de erguer a mão para pedir um táxi, suspeitou não estar mais certo do momento em que estava vivendo. “Quando na esquina ergui o braço, suspeitei não estar mais no dia em que dava como certo”. Essa *suspeita* foi suficiente para deixá-lo, disperso e confuso. Sentiu-se incomodado com tal dúvida, tanto que sentiu tudo “em completo desalinho, sem face definida”.

Observa-se que a personagem descreve um estado em que experimenta ao mesmo tempo, neste instante, duas sensações: a de estar perdido, “como que solto do quadro” e a de desejar fugir daquela situação. Em seguida, ela consegue um táxi e entra nele. Estava tão distante de si mesma que não conseguia indicar o destino ao motorista.

---

<sup>40</sup> Ver FIGURA 47, p.55 no primeiro capítulo no *corpus* deste trabalho.

Ele foi levando-a lentamente e a sua impressão é de que iriam atravessar “uma fronteira”.

Se por um lado temos a figura da personagem-protagonista ansiosa, esgotada e irada, divagando sobre conflitos desconcentrantes, de outro, aparece a figura do motorista que pode levá-la a um destino – um exemplo de harmonia, de solidariedade para com a personagem. O estado do sujeito narrador e o estado do motorista revelam uma ambivalência em que a fronteira é tênue entre errância e destino certo dúvida e certeza. “... como se estivéssemos a ponto de ultrapassar uma linha delicada, sim... uma fronteira...”.

Para Lévinas, não basta conferir significado aos entes do mundo, pois, ao conferir tais sentidos o “eu” reduz o outro a um terceiro, a partir do conceito do “eu”. Para romper a clausura dessa individualidade não basta pôr-se como consciência que pensa, visto que essa atitude é ainda a imanência da própria impessoalidade. É preciso ser-para-o-outro. “A deposição da soberania pelo “eu” é a relação social com outrem des-inter-essada” (LÉVINAS, 1994, p. 25). Isto posto note-se a preocupação do motorista em relação a um outro desmemoriado, em desalinho. Sua atitude não é somente de compreensão unilateral, mas de identidade com outro enquanto ser vivente. Assim, na expressão “a ponto de ultrapassar uma linha delicada, sim... uma fronteira” também pode significar ontologicamente a noção de alteridade em que um perpassa as vivências do outro e caminham juntos.

OS PERDIDOS

*FOLIA NO LIMBO*<sup>41</sup>

Não havia explicação para o quadro súbito. Seus pés na bacia d'água, um quarto talvez de hotel, o banco com acento de palha... E, claro, o pendor para as coisas se conservarem assim. Ele tentou falar com o desenho de uma opulenta mulher negra que jazia misteriosamente sobre a mesa. Saiu-lhe um idioma áspero, inacessível até para ele, brutal. Tentou se masturbar, fazer a vida andar. Nada... Esfregou as mãos, abriu a porta. Um gigantesco galpão como se um estúdio de gravações no chão, um adereço prateado refletia um homem loiro que ele não reconheceu... (NOLL, 2003, p. 79)

No segundo instante ficcional desse eixo temático, com noventa e oito palavras, incluindo o título, a personagem é apanhada de surpresa. Algo a desequilibra, faz com que fique confusa em relação ao tempo e espaço vividos no presente. A oração que apresenta o texto mostra uma sensação abrupta. “Não havia explicação para o quadro súbito”. Em seguida, o narrador perpassa a visão da personagem por uma situação quase que onírica do presente. “Seus pés na bacia d'água, um quarto talvez de hotel, o banco com assento de palha...”. As reticências, aqui recurso importante, uma vez que aquele quadro súbito que se instala na mente da personagem tem continuidade na visão do leitor para imaginar o restante desse quadro iniciado. Essa sensação se conserva na personagem que se sente perdida em meio a um contexto referencial misterioso ao qual não concebe. Ao mesmo tempo, a visão do espaço, onírica, continua: “Ele tentou falar com o desenho de uma mulher negra que jazia misteriosamente sobre a mesa”. Percebe-se que a personagem dialoga com uma figura, com um quadro em cima de uma mesa. Dentro dessa visão soporífera, uma metáfora: “jazia misteriosamente”. A mulher negra

---

<sup>41</sup> Ver FIGURA 47, p.55 no primeiro capítulo no *corpus* deste trabalho.



do quadro, ao ser interpelada pela personagem torna-se ser animado e vivente, visto que devolve-lhe o diálogo num idioma que ela também não entende.

Temos assim, a partir do instante de confusão da personagem, um quadro surreal – reflexo de sua divagação como se estivesse no “limbo”. Limbo pode significar o lugar onde se jogam coisas inúteis formando assim, um mundo constituído por um mosaico de coisas sem utilidade. Em meio a ele está nossa personagem. Como estava vivenciando uma situação hipnótica, tenta recorrer a mais primordial sensação da realidade humana de onde emana vida: o baixo corporal, para sentir-se vivo e voltar a um contexto mais real. “Tentou se masturbar, fazer a vida andar”. Contudo, sua tentativa foi inútil. “Nada...”. Aparece a sua frente uma porta. Ansioso, esfrega as mãos e a abre em busca de reconhecer algum lugar. Era talvez um estúdio de gravações. A sensação de extravio se firma mais ainda no desfecho: viu sua imagem refletida num adereço prateado e não se reconheceu.

A sensação de divagação límbica chega a tal ponto que a personagem é vítima de seu auto-apagamento. “No chão, um adereço prateado refletia um homem loiro que ele não reconheceu”. A narrativa termina com reticências, insinuando possíveis desfechos e soluções.

A “folia no limbo”, a visão fragmentada de um mundo desconhecido sem aparente volta ao real, acontece com a personagem e o narrador, fazendo do leitor seu cúmplice e companheiro de viagem em suas divagações.

## OS PERDIDOS

*FULMINANTE*<sup>42</sup>

“A vizinha, sabe? O porteiro foi-lhe entregar o jornal queixando-se de um mal jeito no pulso. Sentaram no sofá. Ela passou no local uma pomada – o rapaz deitando o corte zero no colo da moça, dizem que mordendo de dor a barra de seu penhoar”. Conta o homem da quitanda. Pede para a filha cuidar do balcão. Puxa-me até a cozinha, lá atrás. Tanta coisa! : frituras que sua mulher me instiga a provar; porteiro fanho lamuriando-se entre as frutas na calçada; solo manjado de guitarra por perto... Sem mais!, silêncio e breu... Dou pela falta de tudo. O velho zunido no ouvido parece resistir. Não? Nem ele? O luar também não? Olha... “E você aí quem é? Você sim; quem mais haveria de ser?”, penso em perguntar a seco, até sacar o tamanho da enrascada. Pois cadê a voz? (NOLL, 2003, p. 84)

*Fulminante* é o último instante ficcional de *Os Perdidos*, com cento e quarenta e uma palavras, incluindo o título.

Se nos outros textos a personagem se vê perdida no tempo e no espaço a partir do vazio mnemônico e experiencial, e cujo desalinho se dá de forma súbita, geralmente causada por algo desconhecido, nesse instante ficcional ocorre o contrário quanto à questão da memória. A sensação de perder-se se dá pelo excesso de inserção da personagem no real em que muitas coisas acontecem ao mesmo tempo. Parece-nos que a personagem vê tudo simultaneamente: o porteiro que entrega o jornal à vizinha queixando-se de dor; sentaram no sofá, ela cuida do carteiro. História contada, por sua vez pelo quitandeiro que o chama para ir até a cozinha onde comidas são oferecidas a ela. Esta abre um parêntese no texto e observa: “Tanta coisa!.” Os dois pontos se referem não somente às comidas em específico, mas a tudo que a personagem via e

---

<sup>42</sup> Ver FIGURA 47, p.55 no primeiro capítulo no *corpus* deste trabalho.

vivia, mostram a continuação da gama de imagens e informações recebidas nas quais a personagem está inserida e participa. “frituras que sua mulher me instiga a provar; porteiro fanho lamuriando-se entre as frutas na calçada; solo manjado de guitarra por perto...”.

Percebe-se no texto que a seqüência dessas informações se mostra de forma rápida como se numa justaposição cinematográfica em que aparecem e desaparecem imagens rapidamente aos olhos do telespectador. A sobrecarga de imagens faz com que tudo “se apague”, de repente, da memória da personagem de maneira fulminante e irreversível. “Sem mais!, silêncio e breu... Dou pela falta de tudo”.

O sujeito narrador começa, a partir daí, a inserir o leitor na trama com perguntas e respostas: “Não? Nem ele? O luar também não? Até que, de maneira explícita ele chama o leitor. Olha... E você aí quem é? Você sim; quem mais haveria de ser?” Perguntas com o propósito do narrador-personagem de levar consigo o leitor à condição de perdição e desalinho em que se encontra.

### 3.3.3 Os Achados

Em *Os Achados*, a procura pelas coisas e nomes termina porque a personagem os acha, mas dentro de um contexto conturbado, geralmente de dor e morte. Os textos assim dispostos constroem em gradação a própria procura do ser humano por si mesmo e por suas experiências vividas e pela integração com o cosmos, remetendo-o a tais experiências, para a construção de sua própria identidade.

OS ACHADOS

*O JARDIM*<sup>43</sup>

Na avenida Farrapos, entre casas de autopeças, perguntei a alguns o nome, sim, que me faltava. Vi uma criança de batom; no lábio superior, as duas ondas do coração. Ela sorriu, a porteira frontal anunciando a nova dentição. “E eu, o que precisava perguntar mesmo?”, indaguei com a boca cheia do bolo que ia comendo sem parar. Desisti da questão, pondo um pé diante do outro, em cadência eclesiástica - cortejo solitário até a praça onde costumava sestar. Farelos me condecoravam. Comecei a me balançar para frente e para trás, sedando a omissão do nome com o qual poderiam me chamar – assim nesse compasso, ó!, até cair de joelhos no cascalho e lembrar, já quase fora de mim, que o nome estava no bolso da calça, com a letra feia do meu pai.(NOLL, 2003,p.85)

“Na avenida Farrapos” se refere ao espaço da narrativa. Farrapos é o nome da avenida, onde o narrador quis dar mais ênfase não colocando letra maiúscula na palavra “avenida”. Farrapos são pedaços de panos rasgados. Continuando a idéia de escombros, a personagem continua: “entre casas de autopeças” – lugar em que tudo é desmanchado, fragmentado, conformando mais uma vez com a proposta de espaço do narrador. É onde a personagem procura por um nome, “o nome, sim, que me faltava”.

Em *O Jardim*, a personagem procura o nome de alguém do qual não lembra. Supõe-se que, num primeiro momento, antes do enunciativo, ela sabia esse nome. Num segundo ela se esquece e procura, num terceiro ela se lembra ou o acha, sendo esses dois últimos presentes na enunciação. Procura o nome perdido em meio a imagens fragmentadas e descontínuas, coincidindo com as palavras e expressões do texto: “farrapos”, “autopeças”, “farelos”, “cascalho”. À procura de um nome vai à Avenida

---

<sup>43</sup> Ver FIGURA 48, p. 56 no primeiro capítulo no *corpus* deste trabalho.

Farrapos, numa casa de autopeças. Após ver uma criança e notar que lhe faltava dentição primária, perdeu-se novamente em suas divagações.

A personagem desse instante ficcional, como dos outros dois que serão alvo de reflexões neste item, alimenta-se do acaso e do descontínuo e, ao mesmo tempo, prende-se a um exercício de ajuntamento e elaboração da realidade. Na sua reclusão - “Desisti da questão, pondo um pé diante do outro, em cadência eclesiástica - cortejo solitário até a praça onde costumava sestar” - a personagem abre um espaço a ser vasculhado por seu olhar agudo e sensível, ganhando, assim, tempo para o resgate das experiências vividas.

Na expressão “Farelos me condecoravam” que fica quase no centro da narrativa, nota-se que o vazio mnemônico é alegorizado e resumido por essa metáfora: os farelos de bolo condecoravam suas roupas, assim como os farelos de memória condecoravam sua mente naquele instante de sesta na praça.

Em seguida, a personagem, como uma criança ansiosa, começa a se balançar para frente e para trás como que embalando o vir da lembrança. Pela primeira vez em todo o subconjunto, temos indícios, neste texto, de qual nome seria: o de si mesmo. “Sedando a omissão do nome com o qual poderiam me chamar”. Desta forma e somente neste momento nos remetemos ao começo da narrativa em que ele diz “perguntei a alguns o nome, sim, que me faltava”, no caso, o próprio nome.

Na verdade, a procura entre escombros de imagens e memórias termina quando em meio ao sofrimento “ó!, até cair de joelhos no cascalho e lembrar, já quase fora de mim” ele se lembra que seu nome está no bolso de sua calça com a letra feia de seu pai.

Preencher com palavras um tempo ou algo que está perdido, criando a ilusão de mais um momento resgatado, transforma o escrito em algo mais importante que o

vivido. Mais importante se faz como se constrói a linguagem breve da desmemória do que as próprias ações da personagem em desalinho.

OS ACHADOS

PACTO<sup>44</sup>

Ele precisava se explicar. Telefonaria, tentaria marcar um encontro. Só não lembrava mais para quem telefonar com quem marcar o encontro, para quem deveria se explicar. Sabia com uma convicção cega que isso deveria ser feito. No mais tardar, amanhã. Ao recuperar o nome, sopraria alguma densidade a seu portador. “Ah, se pudesse...” E só contaria com uma luz de vela. À noite, as vozes vinham com uma latência para significar mais depois de silenciadas. Ficavam sob as pregas do vácuo. Chocando sua permanência até o amanhecer. Debaixo do lençol, a cabeça coberta, achou o nome, enfim... Marca o encontro. O outro não aparece. Encosta o dedo na chama, geme. Apaga-a. No breu alguém desfere o golpe. Um baque abafado, um só gemido. (NOLL, 2003, p. 86)

No segundo instante ficcional do último eixo temático deste subconjunto, o encontro com aquilo que a personagem procura causa-lhe dor e possível morte.

Como o outro instante ficcional logo acima analisado, o início da narrativa nos dá a impressão da existência de momentos anteriores ao enunciativo. Infere-se que há um tempo pré-existente à enunciação. “Ele precisava se explicar”. Explicar o que? Para quem? No momento enunciativo, a personagem já não se lembra mais para quem. Só tinha uma certeza: “Sabia com convicção cega que isso deveria ser feito”. O vazio de memória, o esquecimento do nome faz com que a personagem se refugie em seu próprio “eu”. Esse refúgio é alegorizado pela noite, pela vela e pela cabeça coberta com o lençol. “E só contaria com uma luz de vela”; “Debaixo do lençol, a cabeça coberta”.

---

<sup>44</sup> Ver FIGURA 48, p. 56 no primeiro capítulo no *corpus* deste trabalho.

Num exercício quase que sobre-humano, mediante o sofrimento é que acontece mais uma vez, como no texto anterior, a reificação da realidade pelo ajuntamento dos fragmentos mnemônicos. Esses por sua vez, ficam na mente da personagem nesta condição de fragmentos até o amanhecer. “À noite, as vozes vinham com uma latência para significar mais depois de silenciadas”. “Ficavam sob as pregas do vácuo. Chocando sua permanência até o amanhecer”. Neste refúgio é que acha o nome da pessoa esquecida e com a qual se sentia na obrigação de “explicar”.

O desfecho se dá de maneira até certo ponto inesperada, pois “o achar” é algo aparentemente bom, contudo, ao marcar o encontro, depois de lembrar o nome da pessoa, esta (no caso este) não aparece. No mesmo breu em que se refugia novamente, agora para a solidão, um golpe é desferido contra a personagem, que, supostamente morre, como se esse desconhecido punisse o outro por um pacto pré-estabelecido. “No breu alguém desfere o golpe. Um baque abafado, um só gemido”.

#### OS ACHADOS

#### *O ALVO DO DIA*<sup>45</sup>

Ele continuaria a esperar pela dama que lhe prometera não lembrava bem o quê, um filho talvez. Estava na esquina deserta, com um palito entre os dentes. Examinava agora a lembrança de um envelope passando por debaixo da porta. Sua mão tremia na fresta. Era o próprio compasso de armar a intriga. Mas a cabeça refaz a dama cujo nome lhe foge. Disfarça essa aspiração já dilapidada. Cheira a rua em torno. Qual um cachorro sondando um lugar onde se esvaziará. Prepara-se. Deixa a labirintite passar. Aí se alivia. E acerta o alvo ao pé do poste.

---

<sup>45</sup> Ver FIGURA 48, p.56 no primeiro capítulo no *corpus* deste trabalho.

A personagem se encontrava numa esquina deserta. Sempre, o narrador usa palavras como “escuridão”, “deserta”, “noite”, etc. para simbolizar a sensação vivida. No texto ela espera por alguém, contudo não se lembrava o que a pessoa pela qual esperava lhe havia prometido “um filho talvez”. Em seguida, a personagem se evade dessa sensação de esquecimento com outra lembrança: “Examinava agora a lembrança de um envelope passando por debaixo da fresta”. A evasão é um recurso utilizado para tentar lembrar-se novamente. “Era o próprio passo de armar a intriga”. Tanto é que após essa “fuga”, a lembrança lhe volta à mente. “A cabeça refaz a dama cujo nome lhe foge”. Ao lembrar-se do nome da personagem, o protagonista já não tem mais esperanças nem desejos de concretizar tal situação esperada. “Disfarça essa sensação já dilapidada”. O desfecho se dá como sempre inesperado: o seu alvo, então, já não é mais a procura de um nome ou da mulher lembrada, mas a de um poste, no qual, “como um cão”, urina acertando-o na base.

Como no instante ficcional “*Folia no Limbo*”, o baixo corporal neste texto é também um recurso da personagem para renovação das esperanças da vida, já que a frustração toma conta de si. “Prepara-se, deixa a labirintite passar”. Aí se alivia. E acerta o alvo ao pé do poste.

O conjunto *A Desmemória*, tem seqüência narrativa e estrutural em que os textos são dispostos assim: primeiro a personagem de *Os Esquecidos* faz um esforço para se lembrar das coisas, das direções e destinos da vida, depois dessa fase supostamente superada. Em *Os Perdidos*, ela se perde nos espaços e tempos do presente ou do passado. Enfim, por último, em *Os Achados*, a personagem acha as coisas que procura, mas sempre num contexto de dor ou de sofrimento. Nos três textos que fecham *A*



*Desmemória* o encontro é sempre com algo pessoal da personagem-protagonista significando o encontro consigo próprio, ou, como diz Avelar, o “seu aprisionamento dentro de um eterno retorno” (AVELAR, 2003, p.219). “Não há brechas, não há mundo paralelo, não há ponto de fuga na ficção de João Gilberto Noll. A escrita é a própria mecânica do destino.” (PINTO, 2003, 4ª capa).

Deduz-se também que o título *A Desmemória*, foi colocado exatamente com o intuito: o que é importante nos textos de Noll é a novidade em termos confessionais; da confessionalidade como transgressora dessa percepção organizada de memória e de experiência. Os personagens desse subconjunto perdem a capacidade de aprender com experiências. A experiência já não pode ser organizada para formar uma consciência individual.

[...] Daí a sensação de que, apesar da fragmentação e da desordem na memória do protagonista, não há no final das contas, um quebra-cabeças a reconstituir, já que não importa o que ocorreu antes ou depois. (AVELAR, 2003 p. 221)

O tempo e o lugar ocupam lugares importantes nos textos, mas são importantes como elementos que passam, se corrompem e se perdem; em que narradores-personagens descrevem um passado esmaecido. Estes narradores tentam descobrir se há algo, alguma instância, alguma vivência que não seja desgastada e destruída ou esgotadamente repetida, após o decurso temporal e espacial.

É diante da fragilidade desse sujeito protagonista ou dessas personagens, é que se mostram ontologicamente outros elementos ou outras personagens que se colocam solidárias. No caso, um desses seria o próprio narrador que, “fundindo-se” às personagens, vivendo com elas suas visões, angústias e vazios experienciais, mostra responsabilidade ética por elas, e que, pode permitir-lhes, superar o rumor anônimo e

insignificativo de seu próprio ser, permite-lhes a tentativa de sair da condição do haver impessoal, avançando na própria constituição da condição humana – não mais um ser para a morte, mas um ser para a vida e para o outro.

#### 4. CARACTERÍSTICAS CONTEMPORÂNEAS NO NOVO MILÊNIO

Livro é o que desperta sua curiosidade; pensando bem, você até prefere que seja assim, deparar com algo que ainda não sabe bem o que é. (*Italo Calvino*)

##### 4.1. As múltiplas lições na era do vazio

Num mundo globalizado, capitalizado, em que as idéias neoliberais nunca foram tão sólidas e eficazes, o homem passa, além de fragmentado e problemático, a estar incluído num contexto histórico em que a experiência e a vida não lhes são tão importantes. A rapidez e a efemeridade das coisas nunca foram tão perenes no próprio dia a dia. O homem contemporâneo vive a “era do vazio”, vazio este de parâmetros, de características inerentes a si mesmo como memória ou personalidade. Por exemplo, vivendo de forma mecânica e atomizada com relação não somente ao mundo, mas também ao seu próprio ser.

Na leitura de um teórico contemporâneo percebemos a descrição do estado da experiência do mundo como uma seqüência de retornos em que nenhum presente acumula nem aprende nada com o passado: o eterno buscar da realidade com um registro absolutamente sem referente. O homem não vive de experiências individuais acumuladas, ou, se as têm, há um empobrecimento delas, ou ainda como escreve Ildeber Avelar, há uma impossibilidade do homem “de constituir-se enquanto matéria narrável, de seu aprisionamento dentro do eterno retorno” (2003, p. 219).

É nesse contexto histórico e social que, inserimos algumas reflexões sobre a narrativa contemporânea de *Mínimos, Múltiplos, Comuns*, de João Gilberto Noll à luz das considerações de Italo Calvino em *Seis Propostas para o Próximo Milênio* (2004).

Nos dois últimos capítulos, teceremos basicamente três considerações. A primeira diz respeito às lições americanas de Italo Calvino sobre suas projeções para a escritura no próximo milênio, indicando que a escrita de Noll coincide com os conceitos contemporâneos deste até hoje influente teórico e escritor; a segunda – e para também indicar as características contemporâneas existentes na obra estudada - se fará mostrando a idéia de grotesco bakhtiniano no seu sentido positivo e não denegridor, indicando que essa idéia está mais do que nunca presente nos textos literários hodiernos, e, conseqüentemente, com as personagens de Noll, reagindo, cada uma delas a seu modo, com a realidade em que vive apesar da distância de tempo entre os escritores.

#### 4.2. As Lições

Dentre as várias tendências teóricas e literárias que são conseqüência por sua vez da grande profusão de textos literários de vários tipos e gêneros que se estabeleceram desde o final de século XX até agora, os instantes ficcionais de João Gilberto Noll demonstram, que dentro das modalidades de romance, conto e crônica, existem desdobramentos que incorporam técnicas e linguagens, originando verdadeiras “desfronteiras estilísticas” e gerando textos quase que indefiníveis quanto ao gênero. Antônio Cândido, em seu livro *A Educação pela noite e outros ensaios* (1987), ao discorrer sobre a literatura de 1960 para cá, observa que:

Não se trata mais de coexistência pacífica das diversas modalidades de romance e conto, mas do desdobramento destes gêneros, que na verdade deixam de ser gêneros, incorporando técnicas e linguagens nunca dantes imaginadas dentro de suas fronteiras. Resultam textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda sorte. (CANDIDO, 1987, p. 209)

É dentro desse contexto que as lições calvinianas se inserem. Nos últimos decênios do século XX, Italo Calvino, já prognosticando essas misturas e “desfronteiras” na escritura e entendendo-a como uma forma de conhecimento, preocupa-se com a relação entre linguagem e realidade. Os instantes ficcionais de *Mínimos*, *Múltiplos*, *Comuns*, manifestam em grande parte essas reflexões calvinianas no sentido da vocação enciclopédica do romance, de sua relação com o conhecimento e com a experiência referencial.

As cinco qualidades da escritura, escritas pelo autor de *Seis Propostas para o Próximo Milênio*, conferências preparadas e infelizmente não proferidas é legado que deixou quanto ao futuro da escritura.

#### 4.2.1 Leveza

Quanto a dicotomia leveza/peso, Calvino argumenta em favor da leveza. Isso não quer dizer que desconsidera o peso. Estes dois valores estabelecem uma relação dialética entre si, uma relação de ambivalência. Ao longo dos anos em que escreveu

ficção, se dedicou a tirar “o peso” em suas intervenções na sua narrativa. Como fazia parte do movimento comunista na época da segunda guerra mundial, via em todas as coisas do mundo, um pesadume que se aderiu logo à sua escrita, como se ninguém pudesse escapar “ao olhar da medusa”. Calvino toma então a história de Ovídio – da luta entre a terrível figura de Medusa e o herói da história, Perseu.

No exemplo das atitudes de Perseu é que se percebe a proposta de não-densidade da escrita, pois o herói se sustenta no que há de mais leve e olha para a realidade (no caso para Medusa) por meio de uma visão de reflexo, ou seja, uma visão indireta, intuída da realidade, uma imagem capturada no espelho.

Desta forma, Perseu consegue dominar a monstruosa figura, mantendo-a oculta e contemplando-a somente. É sempre na recusa da visão direta que reside a força de Perseu, mas não na recusa da realidade do mundo de monstros entre os que estava destinado a viver. Perseu escolhe trazer essa realidade consigo e a assume como um fardo pessoal.

Há na história de Ovídio uma relação de ambivalência entre o horror da figura de Medusa e as atitudes heróicas e nobres de Perseu - peso/leveza respectivamente - em relação à sua cabeça decepada e a atitude delicada de colocar a cabeça de Medusa em râmulos aquáticos que depois de se tornarem corais, se convertem em adornos usados pelas ninfas. Calvino cita então essa passagem na obra de Ovídio:

“Para que a areia áspera não melindre a angüícoma cabeça (*anguiferunque caput dura ne laedat harena*), ameniza a dureza do solo com um ninho de folhas, recobre-o com algas que cresciam com as águas, e nele deposita a cabeça da Medusa, de face voltada para baixo.” (CALVINO 2004, p.18)

Um outro exemplo do conceito de leveza calviniano se situa nos poemas de Eugênio Montale de 1953: o pó de arroz no rosto que servia para iluminar era a arma contra o “Lúcifer” que baixava sobre as principais capitais do Ocidente. “O poema de Montale é a “profissão de fé” na persistência no que há de mais perecível e nos valores morais investidos nos traços mais tênues”. (CALVINO, 2004, p. 18/19)

Para o teórico, para se obter a leveza em qualquer obra literária, é preciso olhar a realidade, de maneira indireta, invertida, mudar de ponto de observação. É preciso considerar o mundo sob uma outra ótica, outra lógica, não para descentralizá-la, mas para dar à realidade outras conotações, outras maneiras de vê-la e senti-la.

Após Calvino tecer considerações sobre o conceito de leveza traçou três acepções as quais lhe pareceu pertinente ressaltar para se perceber esta qualidade nos textos lidos:

1) um despojamento da linguagem por meio do qual os signos são canalizados por um tecido verbal quase imponderável até assumirem essa mesma rarefeita consistência. (...) 2) a narração de um raciocínio ou de um processo psicológico no qual interferem elementos sutis e imperceptíveis, ou qualquer descrição que comporte um grau de abstração. (...) 3) uma imagem figurativa que assuma um valor emblemático. (CALVINO, 2004, p. 37, 38, 39)

Assim, a primeira acepção do autor seria um despojamento da linguagem que pudesse permitir aos significados uma consistência pouco densa. A segunda se relaciona com a narração de um raciocínio atravessado por itens que assegurem a abstração e, por fim, a formação de figuras visuais leves. Estas são as acepções que asseguram a idéia de leveza na leitura de um texto.

Isso implica olhar a realidade sob um outro ponto de vista. A leveza está na visão poética da realidade. É algo que se cria no processo de escrever, com os meios lingüísticos próprios do poeta. O que provoca leveza são as imagens e os símbolos construídos com e através da escritura.

Vejam os o instante ficcional *Ninguém*<sup>46</sup>, fragmento que pertence ao eixo temático *Nínguêns*, parte do subconjunto *O Nada* incluído no primeiro sistema *Gênese*:

*NINGUÉM*

Havia um olhar sem dono flutuando entre os móveis e o lustre... entre os quadros e o pó que uma fatia de sol alumiava. De fato, havia por ali um olhar submerso por entre pupilas esfuziantes, diria que espumantes. Esse olhar parecia uma inseminação atávica naquela reunião de ilustres. Dominado por seu apelo vago, entrei no banheiro para lavar as mãos, não sei... como para selar o surto de exclusão que me acendia. Vi um corpo a se banhar atrás da cortina. “Quem é?”, escutei. Balbuciei: “Ninguém”. E fui me esgueirando para a porta de serviço. (NOLL: 2003, p. 32)

A leitura de um instante ficcional é intrincada e intensa. Ler (do latim *leggere* ou do grego *anagelekein*) (DICIONÁRIO ETIMOLÓGICO, 1996, p.471) significa escolher. Ler, portanto; é interpretar, atribuir sentido, sentir alguma coisa que é atribuída pela leitura, algo singular e que exige, do leitor, uma descrição da ação lingüística produtora do texto, numa determinada situação que pressupõe um gênero, um tipo de discurso, mediador da construção de um tipo de conhecimento. O leitor precisa entender o texto, saber o que está lendo e compreender algo importante e atinente à demanda de uma narrativa. Assim, lê-se estes instantes ficcionais buscando entender os recursos

---

<sup>46</sup> Ver FIGURA 38, p.48 no primeiro capítulo no *corpus* deste trabalho.



conceituais, lingüísticos, coerentes e coesivos constituintes do o tecido imponderável de que fala Calvino.

A apresentação da narrativa já nos é sugestiva: “Havia um olhar sem dono flutuando entre os móveis...” As palavras, olhar e flutuando que são respectivamente o sujeito e o verbo - o nome e o verbo da enunciação que apresenta o texto - já nos remetem à idéia de leveza, e assim se impõe logo no começo da narrativa o tom que ela terá. As reticências dão continuidade à idéia de leveza à cena. Na outra oração: “entre quadros e o pó que uma faixa de sol alumiava”, percebemos sequencialmente nas palavras: “pó”, “faixa de sol” e “alumiava” a tentativa do narrador em manter essa cena sinestesticamente aberta, iluminada e leve.

Continuando o enredo, esse olhar a que o narrador se refere estava submerso entre os móveis e o lustre, entre os quadros e o pó, entorpecido por uma compaixão de tudo e nada ao mesmo tempo, num jogo referencial que certamente confunde o entendimento do leitor menos prudente, visto que presentes, no capítulo anterior, da análise do sistema *Os Elementos*, que o referente nos hipotextos de Noll sempre se dilui logo momentos depois que foram construídos. “Tudo” e “nada” aqui, significam construção e diluição ao mesmo tempo e é em torno dessa sensação que o pensamento da personagem orbita.

Para terminar a primeira parte do instante ficcional, o narrador recorre a três adjetivos que denotam idéia de leveza em seu olhar, de sensações de fulgor e cintilação que ele traz consigo: “invisível”, “esfuziantes”, “espumantes”: ...”invisível por entre pupilas esfuziantes, diria que espumantes”. O olhar da personagem, assim, denota uma sensação de leveza e ao mesmo tempo não-sóbria, como se sua sensação fosse da incerteza de tudo, como se imerso numa contravida. Contudo, o texto se constrói com

sutileza poética que a leveza de Calvino lhe atribui. Então, esta se cria, independente da situação ou do enredo “no processo de escrever, com os meios lingüísticos próprios do poeta” (CALVINO, 2004, p. 22).

Logo na abertura da segunda parte que engendra o desfecho da narrativa, ele concretiza essa sensação, mostrada por várias palavras até então; seu olhar se caracteriza com uma palavra precisa na oração: “Dominado por seu apelo vago,...” Vago lembra suave, sem gravidade, pouco carregado.

Continuando a narrativa, ele entra com esse olhar, com essa sensação em um banheiro de um lugar, que não foi revelado na narrativa, para lavar as mãos. E novamente o referente é colocado em dúvida: “não sei..!” Queria lavar as mãos para acabar, por fim com aquela sensação.

O desfecho se dá mais uma vez pela dicotomia referente/ não-referente: “Vi um corpo a se banhar atrás da cortina. “Quem é?”, escutei”. Até aqui, ele viu um corpo a se banhar atrás da cortina, ele escutou até alguém lhe fazer uma pergunta. Logo depois a realidade sai de cena: “Balbuciei: “Ninguém”. E fui me esgueirando para a porta de serviço.”

Percebemos que todo instante ficcional – produto de trabalho de linguagem resultante da tecelagem regular, ordenada e precisa das palavras – nelas obedecem, todas, a uma determinada função no tecido vivo da poética: a de trazer leveza e pouca densidade ao instante ficcional, apesar da tensão individual da personagem. O olhar da personagem estava submerso, mas na leveza dos pensamentos e das sensações que sentia; o ser invisível “ninguém” é a própria expressão da invisibilidade, da pouca densidade e da leveza do texto.

Todas as palavras desse instante ficcional, amarradas pelo liame verbal e narrativo, constituem o nível de abstração a que Calvino se refere em sua segunda acepção sobre o conceito de leveza.

Como consequência das duas primeiras acepções demonstradas nesse hipotexto, o instante ficcional apontado traz uma imagem figurativa de leveza com um valor emblemático, altamente significativo: configura-se como uma narrativa de atmosfera. Trabalha de forma vaga, diluída, indefinida. As dicotomias referente/ não-referente não se opõem, mas se neutralizam. Uma narrativa que tende mais a narrar um estado mental e de espírito na leveza de suas divagações e sensações do que propriamente uma ação, num lugar definido.

#### 4.2.2 Rapidez

Para falar da rapidez que, segundo Calvino existiria nos textos literários deste milênio, inicia a lição com uma antiga lenda que foi retomada de maneira ainda mais concisa pelo escritor francês – romântico – Barbey d'Aurevilly; uma narrativa curta: a história de Carlos Magno e de sua paixão escondida na figura do anel. Os episódios são bastante rápidos e são prescindíveis de resumo ou versões.

A versão de d'Aurevilly é a preferida por Calvino porque possui dois elementos fundamentais: a sucessão encadeada dos acontecimentos e a rapidez:

[...] Por isso, continuo a preferir a versão referida por Barbey d'Aurevilly, não obstante sua rudeza um tanto *pathed up*: o segredo está na economia da narrativa em que os acontecimentos, independente de sua duração, se tornam punctiformes, interligados por segmentos retilíneos, num desenho em

zigzagues que corresponde a um movimento ininterrupto. (CALVINO, 2004, p. 48)

Essa história de Carlos Magno e sua paixão têm por trás de si uma tradição na literatura italiana. Vários autores a contaram e recontaram. Segundo Calvino, no relato de Petrarca, por exemplo, há mais riqueza de detalhes, mas perde “a força sugestiva do resumo, em que tudo é deixado á imaginação” (CALVINO, 2004, p.47). Em seus estudos sobre a narrativa, cita pesquisas de Gaston Paris sobre as lendas medievais que relatavam a referida história, muito mais recuadas no tempo, concluindo a mesma coisa com relação à falta de rapidez e de sucessão encadeada dos acontecimentos.

Usar a rapidez numa escritura é, pois, uma arte. O trabalho de economia das palavras mostra um trabalho de síntese, de maneira poética e agradável; de sutileza e de sensibilidade artística, que deve possuir seu criador:

[...] a principal característica do conto popular é a economia de expressão: as peripécias mais extraordinárias são relatadas levando em conta apenas o essencial; é sempre uma luta contra o tempo, contra os obstáculos que impedem ou retardam a realização de um desejo ou a restauração de um tempo perdido (CALVINO, 2004, p. 50)

Assim, a velocidade é qualidade quase que imprescindível na vida hodierna, especialmente com o advento da informática e da vida cosmopolitana, em que os meios de comunicação se dão em tempo real, num tempo em que a característica temporal é mínima e a rapidez e concisão do estilo da escritura se tornam necessárias. Tanto é que

apresentam uma gama de idéias encadeadas e quase que simultâneas e podem fazer com que a leitura pegue a velocidade do pensamento, das imagens e das sensações.

Na vida prática o tempo é riqueza que se busca sempre e constantemente. Segundo Calvino, para haver rapidez é preciso mobilidade, desenvoltura e visão do mundo a partir de uma ótica propensa à reflexões sobre ele.

Para dar mais um exemplo, Calvino cita o ensaio, *The English mail-coach* (A mala postal inglesa) de Thomas De Quincey (1849). Nele, o narrador de De Quincey descreve uma viagem noturna na boléia de uma diligência velocíssima, ao lado de um cocheiro gigantesco que dormia, profundamente, à noite. Essa diligência estava na contramão da estrada e a ponto de colidir com uma caleche de vime conduzida por um jovem casal. Segundo Calvino, é no relato desses poucos instantes evidencia o talento de De Quincey construindo um texto em que o encadeamento sucessivo das frases e idéias dão o efeito de rapidez. “O relato desses poucos segundos permanece insuperável, mesmo em nossa época, em que a experiência das grandes velocidades se tornou fundamental para a vida humana” (CALVINO, 2004, p. 54). Vamos à parte da obra de De Quincey citada por Calvino:

Piscar de olhos, pensamento humano, asa de anjo: que seria bastante veloz para interpor-se entre a pergunta e a resposta, separando uma da outra? A luz não é mais instantânea em seguir seus próprios rastros do que era nosso avanço inexorável sobre a caleche que se esforçava em se esquivar. (*Apud.* CALVINO, 2004, p. 54)

O autor consegue dar a sensação de um lapso de tempo muito breve - um tempo que permeia poucos instantes. O tempo do qual falamos aqui não é o referente à

velocidade da boléia, mas o tempo mental que engendra uma sensação de rapidez que não se encontra nas palavras e sim no efeito causado por elas, no ritmo e precisão lexical em sua escolha.

Esses textos escolhidos por Italo Calvino exemplificam de maneira mais concreta suas reflexões sobre rapidez para o próximo milênio.

Assim, a questão da rapidez para Calvino se coloca em um ponto de articulação entre a velocidade física e mental. Para ele a rapidez está associada a uma sucessão de acontecimentos que escapam à norma, encadeados uns aos outros e ao estabelecimento de uma continuidade entre várias seqüências de frases, mantendo uma relação lógica, de causa e efeito, entre vários episódios.

Envolve, ao mesmo tempo, uma economia da narrativa na qual esses acontecimentos, independentemente de sua duração, se tornam puntiformes, interconectados por segmentos retilíneos em um movimento sem interrupção. Há prazer e interesse estilístico e estrutural naquilo que comporta economia, ritmo, lógica essencial. A força do estilo, que em grande parte se identifica com a rapidez, nos deleita somente por esses efeitos e não consiste senão nisso, como diz Calvino.

Hoje, a imagem de referência generalizada é a da multiplicação e da rapidez na transmissão de informações, que podem definir um caráter "desmaterializador" no campo da escrita literária. Essa habilidade na escritura como a rapidez autonomizam continente e conteúdo. As funções internas não são mais traduzidas externamente. Essa "aerodinâmica" literária expressa, agora, valores estético-culturais e não mais correspondências formais na escritura. Ao mesmo tempo, as tecnologias à velocidade da luz, em que tudo chega ao ser humano sem a necessidade de deslocar-se, caracterizam a "era da velocidade generalizada". Assim, a possibilidade de "reunir-se à distancia"

define uma nova situação, na qual o conceito de tempo e espaço pode estar sendo modificado, mudando também as relações entre público e privado, o que pode obrigar a uma reformulação nas relações humanas. A rapidez é um vetor de direção que envolve expressão dinâmica, intensidade e tensão.

Um outro ponto que se faz importante ressaltar é que, contraditoriamente, para se obter o efeito de rapidez na construção de um texto, é preciso por parte do autor uma introspecção elevada. Para refletir sobre essa aparente dicotomia, o autor de *Seis Propostas para o Próximo Milênio* cita na mitologia grega, as figuras de Mercúrio, Saturno e Vulcano.

Hermes-Mercúrio é o deus da comunicação e das mediações, que sob o nome de Toth inventou a escrita. É um deus do Olimpo com pés alados, é leve e aéreo, hábil e ágil, flexível e desenvolto e que “estabelece relações entre os deuses e os homens, entre as leis universais e os casos particulares, entre as forças da natureza e as formas de cultura” (CALVINO, 2004, p. 64). Saturno contrapõe-se ao temperamento influenciado por Mercúrio. Tende ao melancólico, ao solitário e ao contemplativo. Temperamento, segundo Calvino, próprio dos artistas, dos pensadores e poetas e que o espírito saturnino sempre esteve presente nele, e o espírito de mercúrio sempre lhe foi uma aspiração. Porém, a um outro deus que leva mais que Saturno, a uma introspecção de alta magnitude: Vulcano-Hefáisto, deus que não vagueia no espaço, mas que se entoca no fundo das crateras, onde fabrica objetos de perfeito lavor em todos os detalhes para os deuses e deusas do Olimpo.

Assim, Mercúrio e Vulcano representam as duas funções inseparáveis e complementares que engendram o conceito de rapidez: “Mercúrio, a sintonia, a

agilidade e a participação no mundo; Vulcano, a focalização, ou seja, a concentração construtiva” (CALVINO, 2004, p. 66). O trabalho do escritor deve levar em conta então, dois tempos diferentes: o tempo de Mercúrio e o tempo de Vulcano. A mensagem de cunho imediatista deve ser obtida com a habilidade de pacientes e minuciosos ajustamentos.

Esse tempo flui sem outro objetivo senão o de deixar as idéias e sentimentos se sedimentarem, amadurecerem e libertarem-se de toda impaciência no labor da obra.

João Gilberto Noll levou três anos e meio na paciente construção dos instantes ficcionais que constituem a obra *Mínimos, Múltiplos, Comuns*.

Nos textos elaborados ao modo de conto como os instantes ficcionais, o tempo é tido realmente instantâneo. As poucas palavras (aproximadamente 130) nos hipotextos nollianos constroem um tempo enunciativo de apenas alguns momentos ou menos. Como a narrativa é tencionada a seu grau máximo, a rapidez a qual Calvino se refere se torna quase que fundamental. Com a sucessão encadeada e puntiforme dos acontecimentos, as tensões internas mais exasperadas das personagens são relatadas levando em conta apenas o essencial.

As frases curtas, as reticências, as vírgulas assumidas nos lugares dos pontos finais (e outros recursos dos quais falaremos mais adiante) contribuem para a construção de uma velocidade instalada num ritmo intenso e cadenciado. Somente no término da leitura é que percebemos o efeito rápido, matizado por um ritmo quase que poético. Em entrevista a revista ENTRELIVROS (2006), ao ser interpelado sobre sua técnica de escrita e as eventuais dificuldades que ele enfrenta, Noll revela:



[...] Havia em mim um embate sério, entre o som da língua e a narratividade. Entre o torvelinho sintático e a canga da narrativa. A canga da narrativa se cola claro, a historicidade, a um exercício desejoso de memória. A minha literatura bebe muito da fonte oral, presente na entoação das sílabas quando se vive o estado musical (...) A pontuação, então por vezes é dispensada. O que era ponto vira vírgula. A frase não quer o repouso, não quer se resignar a um fim. (ENTRELIVROS, 2006, p. 18)

Desta forma, esses instantes ficcionais apresentam uma gama de idéias simultâneas que fazem a alma do interlocutor (ou leitor) ondular numa abundância de pensamento, imagens ou sensações espirituais. A velocidade dos textos nollianos pode ser provocada por uma palavra isolada, no seu sentido próprio ou figurado, ou, ainda, pela supressão de palavras ou frases. Pode surgir em expressões ou frases elípticas em que o leitor completa a velocidade com dedução ou inferência.

Exemplificando com o instante ficcional que faz parte do eixo temático *A Língua*, que faz parte do subconjunto *O Corpo*, inserido no sistema *As Criaturas*.

#### ONIPOTÊNCIA<sup>47</sup>

Uniu as mãos para cima. Neste côncavo não caberia nada; ou melhor, ali tudo poderia lhe fugir. Forma de pedir calado, como se alguma substância viesse a pousar de graça naquele território em concha. Sentado na calçada, no vão entre dois prédios, o gesto ao mesmo tempo súplice e sóbrio. Nenhum pedestre haveria de olhá-lo por mais de um átimo, até porque ele não dispunha de verbo que se alçasse em direção a algum ouvido, por uma singela razão: tinham no passado lhe cortado a língua, essa pá irrequieta que introduz os alimentos e que de quebra ainda se desdobra em fabricar os sons. Cego de sol, ele olhava os

---

<sup>47</sup> Ver FIGURA 64, p.67 no primeiro capítulo no *corpus* deste trabalho.

passantes... Esperava um conteúdo arredo, talvez já perdido numa daquelas sestras em que as mãos, mansas. Vinham se encontrar na sombra... (NOLL: 2003, p. 168)

Esse instante ficcional em terceira pessoa narra a história de um mendigo esmolava na rua, sentado entre dois prédios. Mais especificamente: narra a sua ação de pedir. A narrativa se limita a esse fato. Todavia, a beleza do texto se constrói, entre outras coisas, pelo encadeamento sucessivo das frases e expressões colocadas em forma de cesuras, pelo encadeamento e concisão sintática das ações.

Em torno da ação principal “Uniu as mãos com as palmas para cima” a idéia de brevidade já se faz presente, pois esse gesto leva poucos instantes para ser feito; e é em torno desse instante - que se constitui de cento e trinta e duas palavras, contando o título – que orbita todo o texto.

Esse instante ficcional apresenta a situação de miséria física e psicológica de uma personagem pedinte diante das paredes imponentes de dois grandes prédios. A personagem é um errante. A seqüência de cenas que vão se justapondo instala a atmosfera do texto. Exige a participação do leitor que, em rápidas cenas, lê o enfraquecimento de um sujeito, um pedinte esgotado e fraco, carente e sem companhia. Defronta-se sempre com condensações e elipses; indefinições com relação ao tempo, por exemplo. O fato de estar “Cego de sol”, momento entre a manhã e a primeira parte da tarde; tempo impreciso, portanto fluido, corrente e espontâneo. Há uma analogia implícita nessa expressão citada “Uniu as mãos para cima”, mostrando a fragilidade física da personagem errante, quando olha para cima no objetivo de conseguir algo dentro das mãos, para o narrador, onipotentes, em forma de concha, de súplica e se depara com o forte elemento da natureza que é insensível ao seu problema, o Sol.

A idéia real que o narrador traz da situação vivida pela personagem, em poucas palavras nos dá a sensação de “ver” a cena, como se o narrador estivesse pintando esse quadro cênico com as próprias mãos: “Nenhum pedestre haveria de olhá-lo por mais de um átimo.” Nas poucas palavras retesadas desta frase, por exemplo, no tensionamento delas mostrando a rapidez da imagem construída é que tiramos várias deduções e inferências: da situação social em que a personagem está inserida, do preconceito que sofre mediante sua condição, de seu próprio sofrimento, da indiferença das pessoas com relação ao problema do seu semelhante e a que ponto o ser humano chega para sobreviver, entre outras.

Outro ponto interessante a ressaltar é o fato de terem cortado a língua da personagem. Unir as mãos para cima é gesto mais rápido, vigoroso, visceral e significativo do que usar a língua para pedir. Há rapidez tanto nas ações da personagem como na forma como essas ações são discorridas pelo narrador. Talvez seja por isso a escolha do título do conto: onipotência significa poder invisível. As mãos não precisam de verbo para “dizer” o que querem, assim como as palavras não precisam de quantidade para expressar situações.

As orações postas a essa nos mostram o encadeamento sucessivo de idéias de maneira rápida e poética: “Neste côncavo não lhe caberia nada; ou melhor, tudo poderia lhe fugir. Forma de pedir calado, como se alguma substância viesse lhe pousar naquele território em concha”. Percebemos na expressão, “ou melhor,”; no ponto e vírgula e , posteriormente, na vírgula, e também em outros pontos do texto os quais prescindem de pontos finais, deixa a narrativa mais solta do ponto de vista da presentificação mais rápida da realidade. Em seguida, nas duas orações que completam o pensamento, são frases em que os substantivos são os principais núcleos significativos: “forma”,

“substância” e “território em concha” e não os verbos, pois estes já estão representados no processo da leitura; implícitos, o que presenteia a seqüência narrativa com mais ligeireza.

Faz-se importante já salientar que os verbos na construção das orações “centrais” da narrativa não são elípticos em sua maioria, mas estão no particípio passado, mostrando também a transcrição de uma realidade imediata, do imediatismo, do instintivo: “calado”, “sentado”, “cortado” e “perdido”. A construção dos instantes ficcionais de João Gilberto Noll se faz pela busca de um efeito casual, com intensidade e brevidade, tencionando a narrativa a estilo vigoroso e elaborado calculadamente. Percebemos, então, que a rapidez se faz presente pela força da sucessão retilínea, sucessiva e imediata das idéias no texto.

O texto de Noll em questão é caracterizado pela economia de palavras. Prefere sugerir contextos a ditar significados. Espera-se dos leitores uma participação ativa na criação da história, pois eles devem “escolher um lado” baseados em dicas e insinuações, ao invés de representações diretas. Trata-se de uma narrativa sem herói e sem adjuvante, em torno de algo que ocorre de maneira única e persiste.

A percepção das coisas do mundo pela personagem nesse texto de atmosfera, é contínua: “ali tudo poderia lhe fugir”; “como se alguma substância viesse a pousar de graça naquele território em concha”; “Nenhum pedestre haveria de olhá-lo por mais de um átimo”; “Esperava um conteúdo arredo”. A construção da consciência da personagem não se dá por uma expressão verbal direta, e assim, de maneira indireta, dedutiva, o texto se torna rápido com elipses e condensações.

Voltando à Vulcano-Hefáisto e Hermes-Mercúrio, que à luz das considerações de Calvino reinam sobre essas reflexões, atentamos que para se atingir a velocidade

desejada ao modo de como se analisa neste item, é preciso mergulhar, como Vulcano, nas rochas da divagação e da introversão, esquecendo-se dos dias e das horas, fixando o olhar sobre a essência das coisas. Essa dicotomia rapidez/ “lentidão”, se faz necessária tanto como na outra lição sobre leveza/peso: um valor não existe sem o outro. Para Calvino, para se atingir a rapidez de Mercúrio à que ele aspirava, se faz necessário ser também como Vulcano. Para se atingir o efeito de rapidez conceitualmente como foi refletido aqui é preciso também grandes espaços de tempo para libertar-se de toda impaciência, e no labor calculado, deixar as idéias amadurecerem. João Gilberto Noll levou três anos e meio para construir seus instantes ficcionais. “Vivi este tempo para esta tarefa, diz ele”. (NOLL, 2003, p. 19). Wagner Carelli, que prefacia sua obra, comenta que “o tempo e a tarefa desses *Mínimos, Múltiplos, Comuns* exacerbam sua habilidade sintética” (NOLL, 2003, p. 19) e que Noll

[...] trabalha e modela o barro do intuído para então juntar, literal e literariamente, seus tijolos na construção da consciência. É um ofício que ele desempenha com destreza fácil e concentrada, imersa na criação, suspensa no tempo (...) O trabalho resultou em 338 relatos mínimos e extraordinários”. (CARELLI, 2003, p. 19)”.

Quando se lê um instante ficcional, pode perceber o leitor menos ingênuo, que um dos segredos do poético é a concisão sintática e estrutural. Ela, ao contrário de privar-nos de sensibilidade, nos permitem, ao contrario, imaginar e sentir mais, a partir de nossas próprias inferências e deduções; de conexões “invisíveis” desencadearem imagens e dar movimento a essas, de maneira a fazer com que o leitor seja um co-autor da obra que lê.

### 4.2.3 Exatidão

Mais uma vez, na conceituação de exatidão, o autor faz relação ambivalente entre exatidão/imprecisão a partir de uma constatação pessoal: a linguagem por muitas vezes é usada de modo aproximativo, casual e descuidado. Esse descuido a que se refere Calvino está longe de ser a linguagem construída, de qualidade que deve existir em uma obra literária, mas sim uma linguagem usada de maneira no mínimo equivocada. Ele acredita que, ao escrever, mais do que ao falar, pode emendar cada frase quantas vezes ache necessário para que consiga eliminar as razões de insatisfação de que ele pode se dar conta. Ou seja, eliminar nuances de imprecisão com relação às idéias e à realidade que ele deseja transmitir literariamente.

Se a rapidez é consequência de um trabalho por vezes demorado quanto à construção poética da escritura, nesta lição sobre exatidão, o autor de *Seis Propostas Para o Próximo Milênio* verifica uma relação igualmente ambivalente. Para se obter a imprecisão e o vago nas imagens construídas, é preciso trabalhar a linguagem com atenção extremamente precisa e na composição de cada imagem, na definição meticulosa dos detalhes, na escolha dos objetos, da iluminação, da atmosfera; enfim, na escolha exata das palavras.

Não há, portanto, segundo Calvino, conceito de vago, de impreciso desvinculado do conceito de exatidão. A busca da exatidão na escrita se bifurca em duas direções: a redução dos acontecimentos e também do esforço das palavras para dar conta, com maior precisão possível, do aspecto sensível e literário da realidade.

Essa ambivalência exatidão/imprecisão na lição do autor italiano se torna mais concreta quando Calvino cita Giacomo Leopardi. Segundo Calvino, Leopardi sustentava

que a linguagem será tanto mais poética quanto mais vaga e imprecisa for. Na opinião de Leopardi

As palavras “longe”, “antigo”, e similares são muito poéticas e agradáveis porque despertam idéias vastas e indefinidas... [...] As palavras “noite”, “noturno” etc. e as descrições da noite são muito poéticas porque a noite, confundindo os objetos, só permite ao espírito conceber uma imagem vaga, indistinta; incompleta, tanto dela quanto das coisas que as contém. Da mesma forma “obscuridade”, “profundo”, etc. (CALVINO, 2004, p.74)

Assim, para se alcançar a imprecisão desejada, é necessária a atenção extremamente precisa e meticulosa que se aplica na composição de cada imagem. “O poeta do vago só pode ser o poeta da precisão, que sabe colher a sensação mais sutil com olhos, ouvidos e mãos prontos e seguros”, (2004:75) completa Calvino.

Um outro ponto a salientar em defesa do conceito em questão neste item como caminho necessário para resgatar a beleza da linguagem o autor italiano mostra sua tese sobre “o mínimo”, como condição necessária à obtenção da exatidão; de sua preferência pelo conciso, pelo exato em suas criações:

Uma vertigem então se apodera de mim: a do detalhe do detalhe do detalhe vejo - me tragado pelo infinitesimal, pelo infinitamente mínimo, como antes me dispersava o infinitamente vasto.” ( CALVINO: 2004,p.83).

Em João Gilberto Noll, no emprego de frases curtas, as palavras precisam ser empregadas da maneira mais precisa possível. É exatamente nessa precisão é que se constroem as imagens mais belas de vago e infinito nos instantes ficcionais de *Mínimos*,

*Múltiplos, Comuns.* Quando perguntado se se considerava um autor de linguagem ou de histórias, em entrevista à revista ENTRELIVROS, Noll revela que é o exercício da linguagem que o leva aos temas e desdobramentos.

[...] O último momento da minha escrita é o início. Sim, porque o início da escrita de um romance é apenas um aquecimento, um tatear, até chegar o instante em que sinto que encontrei o tom, o fio da meada, fio instável sempre. Ao acabar a narrativa, então eu volto ao início para reescrever o que foi apenas tentativa, como se no fluxo inicial eu estivesse projetando num quadro as tintas, feito na arte expressionista, mais nada. (ENTRELIVROS, 2006, p. 18)

Trabalhar as palavras implica precisá-las, tateá-las, e sempre, depois de terminado um texto, voltar ao princípio para reescrevê-lo, coincidindo com a atitude de Calvino no que concerne à volta ao texto e o esmero na precisão das palavras.

A exatidão é consequência da evocação de uma linguagem que seja a mais precisa possível para traduzir as nuances do pensamento e da imaginação. É sempre na precisão das palavras que Noll, consegue o conceito de vago e impreciso em suas imagens.

Vejamos o instante ficcional que faz parte do eixo temático *Foragidos* (permitindo a observação de que o título dá a idéia de fugidio, de vago) que faz parte do subconjunto *Os foragidos*, que faz parte do Sistema *AS CRIATURAS*:

*SOMBRA GENTIL*<sup>48</sup>

Ruço, o foragido, se despede do colega de copo. Sozinho, não sabe que rua pegar. Mira-se no olho d'água da sarjeta que é cego. Não pode reconhecê-lo,

---

<sup>48</sup> Ver FIGURA 102, p.86 no primeiro capítulo no *corpus* deste trabalho.



delatá-lo. Ele vê a luz em forma de carruagem. Dentro o profeta. Feito criança vai. Entra. Ao chegar ao destino, sente-se meio calcinado. Sede severa. Abraça o profeta. Desliza por suas vestes, sem forças. Cai aos pés do velho. Pés não. Raízes. Uma frondosa sombra o protege. As folhas forram a terra úmida. Dorme com a língua de uma vaca lhe lambendo a testa, orelha, lábios. Responde, se espreguiça... (NOLL: 2003, p. 327)

O texto em questão nos traz desta vez um bêbado, típico personagem nolliano, sem rumo, sem experiência mnemônica, fugitivo e sem perspectiva; perdido no espaço e em sua própria individualidade. Ruço, ao se despedir do colega num lugar que não é mencionado no texto, está sem rumo, “não sabe que rua pegar”. Apesar de o texto estar em terceira pessoa, o instante ficcional traz o referencial da personagem para o leitor, ou seja, parece que o leitor vê o que a personagem vê: uma seqüência de imagens em que o interlocutor também se insere. Além de bêbado, é cego, o que inicia a proposição do texto sem um referente concreto, e também começando pela omissão do motivo pelo qual e de quem o protagonista fugia.

*Sombra Gentil* se mostra assim como uma narrativa elíptica, multiforme e polissêmica. As elipses, que omitem as seqüências do acontecimento, instalam o enigma e sua atmosfera. Exige a colaboração do leitor na construção das imagens cênicas. “Ele vê a luz em forma de carruagem. Dentro o profeta.” A luz, numa metáfora especialmente bem engendrada, é uma poça d’água na sarjeta. A outra parte da frase “em forma de carruagem” dá ao leitor a idéia de movimento circular que a luz faz para a personagem, mostrando referencialmente seu estado de embriaguez. O profeta é a árvore que supostamente fica ao lado da poça. As imagens seqüenciadas na imaginação da personagem exigem a participação do leitor, que, em cenas rápidas partilha com ela, de

seu estado de enfraquecimento, confusão e embriaguez. É somente na segunda parte da narrativa que o narrador revela ao leitor a figura da carruagem e do profeta. O desfecho se dá quando a personagem embriagada deita-se debaixo da árvore frondosa e dormita, tendo sensações confusas e solitárias.

As frases curtas revelam um projeto de texto definido e calculado. A elaboração de imagens vagas e imprecisas é conseguida exatamente através da precisão nas palavras usadas e da seqüência das frases dispostas de maneira exata no texto.

Faz parte da exatidão a atenção meticulosa que se aplica na composição de cada imagem, de cada detalhe, na escolha dos objetos e das palavras. Vale a pena continuar lendo *Sombra Gentil*, agora sob a perspectiva da escolha lexical necessária para a construção das imagens.

Começamos pelo número de palavras que dão ou supõem a idéia de vago ou impreciso, de enigmático. Das noventa e seis palavras que compõem a obra, catorze têm a característica mencionada: sombra (usada duas vezes), Ruço, foragido, sarjeta, despede, sozinho, não, cego, profeta, destino, calcinado, desliza, úmida e dorme.

Tome-se alguns exemplos citados para verificar como a seletiva de palavras e a combinação entre elas faz com que o objetivo do narrador, em construir uma atmosfera poeticamente enigmática, seja alcançado.

O título *Sombra Gentil* já esclarece que “sombra” implica um espaço sem luz; um espaço escurecido pela interposição de um corpo opaco, mas que, sinestésicamente, esse espaço sem luz, é “gentil”, encerrando a idéia de que o espaço, mesmo sem luz é amistoso, amável e generoso; como a personagem que, “opaca” e sem luz em sua vida como a sombra, encontrou gentileza na generosidade e na força de uma árvore para se proteger. Depara-se assim com uma tensão que condensa da parte de Ruço – o fracasso,

a sombra E da parte da árvore – o profeta, a gentileza e a generosidade. Ruço quer dizer pardo; pardacento ou ainda névoa densa que alcança a Serra do Mar e se espalha à maneira de massa compacta impedindo a visibilidade, e umedecendo ou molhando o ambiente. Combina com a idéia de vida sombria, sem destino e até misteriosa da personagem, visto ser foragido. A palavra “foragido” por sua vez, que, diga-se de passagem, é o aposto de Ruço no texto, é aquele que fugiu, está escondido, errante, para escapar à justiça ou de qualquer perseguição de outra ordem, coincidindo também com a proposição do narrador na composição da atmosfera enigmática e elíptica do instante ficcional.

Assim percebemos por essas reflexões sobre o texto que, o efeito de vago e impreciso é conseguido pelas palavras, expressões e frases colocadas e recortadas com “precisão cirúrgica” no texto. É somente com essa habilidade poética na elaboração do texto literário que Noll salva a linguagem do flagelo lingüístico ao qual Calvino se refere.

O instante ficcional, analisado em sua totalidade, nos dá a idéia de imprecisão, inexatidão no referente da personagem protagonista. Ou seja, o liame narrativo se constrói sob a idéia do vago. Mas, de maneira ambivalente, o vago é construído por um liame verbal matizado por frases curtas, vocábulos nominais que, no seu todo, mostram muita objetividade e concisão - nas palavras e nas idéias. A escolha exata das palavras é pré-requisito irrefutável para a obtenção das imagens. As imagens infinitesimais a que se refere Calvino são construídas nestes instantes ficcionais de Noll na economia das palavras e na precisão de sua disposição dentro do texto. Cada palavra do texto é necessária ao seu entendimento, de modo que todas são indispensáveis.

#### 4.2.4 Visibilidade

Para iniciar sua conferência, e conseqüentemente ajudar em sua definição de visibilidade, Calvino se baseou, entre outros, em um dos maiores clássicos da literatura: *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri. Nos vários círculos do purgatório na história são apresentadas cenas a Dante que são verdadeiras citações ou representações de pecados e virtudes. Essas visões situavam-se primeiramente na mente do autor, que, depois, passaria à descrição dessas imagens ou visões pelos sentidos. No trabalho de construção da obra, o autor de *A Divina Comédia* define o papel da imaginação, e, mais precisamente, a parte visual de sua fantasia, aquela que precede a imaginação verbal.

Podemos distinguir aí dois processos de visibilidade: o que parte do pensamento para chegar à imagem e o que parte da imagem para se chegar à expressão verbal. O primeiro processo é o que geralmente ocorre no projeto do autor e o segundo, o que ocorre na composição da obra. Sobre esse processo seqüencial, Calvino argumenta

Digamos que diversos elementos concorrem para formar a parte visual da imaginação literária: a observação direta do mundo real, a transfiguração fantasmática e onírica, o mundo figurativo transmitido pela cultura em seus vários níveis, e em um processo de abstração, condensação e interiorização da experiência sensível, de importância decisiva tanto na visualização quanto na verbalização do pensamento. ( CALVINO,2004, p. 110)

O escritor e teórico italiano descreve um verso de Dante em *A Divina Comédia* que diz: “Chove dentro da alta fantasia”.

Mas, de onde provêm as imagens que chovem na fantasia? Ou seja, de onde vêm as imagens para o artista que aguça sua fantasia e sua imaginação?

Na citação das obras de São Tomás de Aquino, Calvino relata que o religioso tinha como origem dessa visão imaginária (que precede a imaginação verbal) a inspiração divina. Em outros escritores, mais próximos no tempo e no espaço do conferencista italiano, a visão liga-se a emissores terrestres tais como o inconsciente individual ou coletivo, as epifanias ou concentrações do ser num determinado instante ou ponto singular. Para responder a estas questões, o autor de *Seis propostas para o Próximo Milênio* recorre à sua experiência como escritor e descreve, passo a passo, como as imagens visuais se constroem, através de sua pena, em imagens verbais.

A primeira coisa que me vem à mente na idealização de um conto é, pois, uma imagem que por uma razão qualquer apresenta-se a mim carregada de significado mesmo que eu não o saiba formular em termos discursivos ou conceituais. A partir do momento em que a imagem adquire uma certa nitidez em minha mente, ponho-me a desenvolvê-la numa história, ou melhor, são as próprias imagens que desenvolvem suas potencialidades implícitas, o conto que trazem dentro de si. Em torno de cada imagem apresentam-se outras, forma-se um campo de analogias, simetrias e contraposições. Na organização desse material, não é apenas visivo mais igualmente conceitual, chega o momento em que intervém minha intenção de ordenar e dar um sentido ao desenrolar da história – ou, antes, o que faço é procurar estabelecer os significados (...) Ao mesmo tempo, a escrita, a tradução em palavras adquire cada vez mais importância, direi que é a partir do momento em que começo a por o preto no branco, é a palavra escrita que conta: a busca de um equivalente a imagem visual. (...) Ela é que irá guiar a narrativa na direção em que a expressão verbal

flui com mais facilidade, não restando à imaginação visual senão seguir atrás.(CALVINO, 2004, p. 104/105)

Em leituras, percebemos que o conceito de visibilidade existe em todos os instantes ficcionais de Noll. Todos eles foram construídos a partir de uma imagem primeira, vista pelo espaço de tempo de um instante, que depois foi sendo lapidada.

Indagado sobre os instantes ficcionais que compõem *Mínimos, Múltiplos, Comuns* no que concerne ao termo, em entrevista ao jornal *O Estado de São Paulo* em 27 de julho de 2003<sup>49</sup>, Noll indica:

Acho que os Mínimos... se revelam como pequenas “consagrações de instantes”, como dizia Otávio Paz. Ou seja, microcontos poemáticos em que você suspende por agudos momentos o fluxo normal de uma narrativa, a princípio, mais extensa e que parece correr pelo livro todo.

Essa narrativa é claro, só vai aparecer na ponta de icebergs de cada peça de escrita. Então a coerência do título: Mínimos, Múltiplos, Comuns (www.joaogilbertonoll.com.br, 2006, p. 1)

Sua visão primeira ao compor esses pequenos instantes suspensos no tempo, como diz Ildeber Avelar o envolveu de modo a construir textos, em que a amnésia dos seres os faz esquecer da ordem de seus afazeres do cotidiano ou da razão de suas ações. Trata-se de uma crise que encerra o eu de cada um. A visão mental, que depois se transforma em “visão lingüística” ou verbal dá vazão à criação de seres temerosos e atraídos pela diluição das imagens entre eles e mundo. A visão de Noll se embasa nestas imagens ou visões sobre a realidade e a ficção, pois “Nela deve ser desvelado tudo aquilo que socialmente costumamos por debaixo do tapete. A ficção que interessa ao

---

<sup>49</sup> Ver na íntegra a entrevista ao jornalista Ubiratan Brasil para o Jornal *O Estado de São Paulo*, no dia 27 de junho de 2003, no site [www.joaogilbertonoll.com.br/entrev\\_mmc.html](http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrev_mmc.html) - consulta dia 9/11/2006, às 09h46min.

meu juízo é aquela que prefere chegar às raias do demencial a calar-se do que se convencionou chamar de abjeção.”

Noll imagina na obra visualmente tanto o que seu personagem vê quanto aquilo que acredita ver, ou o que está sonhando ou sentindo, ou o que a personagem vê representado. Assim, o autor deve imaginar o conteúdo visual das metáforas de que se serve precisamente para facilitar essa evocação visiva, ou mais precisamente, a parte visual de sua fantasia, que precede ou, no caso, acompanha a imaginação verbal.

Observe-se o instante ficcional *Bucólicas*, penúltimo instante ficcional do eixo temático *Chamas*, do subconjunto *Fogo*, que faz parte do Sistema *Os Elementos*:

*BUCÓLICAS*<sup>50</sup>

Pôs-se a correr, cabelos esvoaçantes feito um estandarte de si mesma, pouco importando os trovões sobre a cabeça, pouco importando o risco de um raio liquidá-la de uma vez por todas. Com qualquer tempo seguiria por ruas em direção nenhuma. Ou talvez não, quem sabe, pararia como fazia de fato nesse instante em que o sol voltava com mais ímpeto. Pararia ali e não em qualquer outro local como se poderia imaginar – pois tem sempre a esperança de lugares menos baldios do que aquele, onde se destaca uma égua pangaré no meio dos juncos á beira do canal. É ali que ela pára, abraçando-se ao pescoço faiscante do animal, que se “incendeia, sim, e com a cidade inteira”-ela grita entre buzinas e blasfêmias, sentindo-se em chamas, triunfante! (NOLL, 2003, p. 135)

Este instante ficcional não é somente construído de imagens, mas também a narrativa flui através delas. A imagem primeira que se constrói metaforicamente nos leva a fazer uma analogia entre a mulher, sua luta pela própria liberdade, empunhando sua bandeira (no caso, os cabelos) iniciando uma rebelião contra sua prisão psíquica,

---

<sup>50</sup> Ver FIGURA 65, p.67 no primeiro capítulo no *corpus* deste trabalho.

sua reverência à ordem das coisas, como se quebrassem a cápsula do comum e do normal. A mulher é a bandeira empunhada pronta para a guerra contra si mesma na imagem proposta. E como militante, é irreverente às manifestações de qualquer ordem, até mesmo as da natureza.

O segundo período sugere na narrativa a imagem do espaço indefinido, o que combina com a situação também da personagem, sem destino e objetivo definidos.

O terceiro período encerra aparentemente o contrário do segundo. A imagem da tempestade, dos trovões é trocada pela imagem do sol que “voltava com mais ímpeto.” É no jogo de imagens que avança a narrativa, pela sua seqüência e gradação. Na mudança da chuva para o sol se estabelece a ação da personagem em parar em determinado lugar, onde mais uma vez, o narrador apresenta o espaço de um terreno baldio e uma égua pangaré “no meio dos juncos, à beira do canal”. Temos aí quatro elementos que compõem a imagem da marginalidade, da exclusão: um lugar – baldio; uma égua – pangaré; algumas plantas – juncos; espaço – à beira do canal. A essas imagens junta-se a da personagem-protagonista. E, como diz Ildeber Avelar, a imagem de um sujeito deslocado e que se “sente fora do calendário” (AVELAR, 2003, p. 218)

A personagem pára naquele local, e não em outro, como deixa explícito o narrador, por identificar-se com ele, distante, marginal, deslocado. Identifica-se também com a figura do animal que, pela palavra “faiscante”, enceta imagem quixotesca do herói sem causa e sem destino.

A última imagem da narrativa constrói o desfecho, a anti-heroína é triunfante e desfila pelas ruas com sua égua entre buzinas e blasfêmias, livre, enfim de suas próprias amarras, pelo menos por alguns momentos.



A preferência do autor de *Mínimos, Múltiplos, Comuns* por frases curtas e sugestivas mostra mais imagens do que ações da personagem propriamente ditas. A beleza deste instante ficcional está exatamente nas imagens que nos são presenteadas pelo dom imaginativo do autor. As imagens parciais “cabelos livres”, “chuva caindo sobre a personagem”, ao desafio do “correr com um cavalo no asfalto” e outras que podemos elencar, fazem parte da imagem primeira do autor, que pela imanência do texto revela a imagem da liberdade. As imagens acabam por construir no texto de Noll a idéia de visibilidade na lição de Calvino.

#### 4.2.5 Multiplicidade

Em suas *Seis Propostas para o Próximo Milênio*, Italo Calvino aponta a multiplicidade como um valor ou qualidade importante de ser cultivada na literatura no próximo milênio. Esta qualidade, segundo o crítico e escritor, se constitui numa vocação do romance contemporâneo para se compor como “rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo” (CALVINO, 2004, p.121). Na verdade, grande parte da produção ficcional atual tem seu projeto estético embasado na multiplicidade. É um aspecto que norteia as ações e os pensamentos de um mundo globalizado. A contemporaneidade pode ser vista assim como uma rede de signos, de discursos, de acontecimentos simultâneos construindo realidades plurais em constante mudança, cuja heterogeneidade não cabe mais nos limites de uma narrativa ordenada e hierarquizada.

A produção literária como texto “múltiplice” (expressão de Calvino) se encontra fora dos territórios de fronteiras bem definidas, estabelecidas pela tradição. A sua “multiplicidade polifônica” corresponde a uma gama de vozes e travessias intertextuais.

Observa-se que a produção literária de nossos contemporâneos, em seu impulso sincrético, tem se voltado abertamente para práticas da indústria cultural com o propósito de daí extrair modelos para compor sua multiplicidade e revitalizar sua técnica com novas configurações formais e temáticas. Longe de exercitar na literatura atual a revisitação, a cópia, ou até mesmo a reciclagem de produtos culturais midiáticos, ela se reabastece com as formas escritas de comunicação de massa.

A análise aqui empreendida visa o enfoque do considerável grau de intersecção entre o domínio literário e o domínio midiático na contemporaneidade, visto que esse parece ser o ponto que muito identifica a produção literária de hoje.

A prática literária de João Gilberto Noll exhibe de imediato, o perfil de um autor/leitor que, através de registros de leitura, toma parceladamente de empréstimo, para compor seus textos, modos literários já estabelecidos. Daí a afirmação de Calvino “os livros modernos que mais admiramos, nascem da confluência e do entrelaçamento de uma multiplicidade de métodos interpretativos, maneiras de pensar, estilos de expressão.” (CALVINO, 2004, p. 131).

Isto posto, cabe ao artista sintonizar, trabalhar o texto e sua linguagem. Sintonizar e trabalhar as idéias é sempre uma reutilização desviada do que já foi feito e escrito. Casa campestre, em estilo suíço, com teto de duas águas, muito avançado sobre a fachada, e na qual é a madeira o elemento principal.

Repetições, subtrações e acréscimos fazem surgir um novo texto, superposto ao já existente no universo. Em *Bandoleiros*, um dos romances de Noll, por exemplo, as considerações da personagem Ada sobre o romance de uma irlandesa podem ser vistas como uma metalingüística no que concerne a estruturação do referido texto, em que se cruzam os mais diversos discursos: “Aí o livro passa a ser um liquidificador das coisas mais dispersas. E o romance desagrega. De repente a voz da trama torna-se átomos cintilantes. Microscópicas esferas soltando faíscas por todos os poros”. (NOLL, 1985, p. 87).

Com esses traços, a escritura de Noll tece sua rede intertextual explorando o cruzamento entre os recursos verbais e a alusão à imagem. Na sua narrativa se faz presente múltiplos “processos imaginativos” que, compondo o enunciado verbal vão suscitar o surgimento de “imagens visivas no cinema mental” (CALVINO, 2004, p. 99). O processo verbal e o trabalho da linguagem unem, no processo da leitura, a palavra e a imagem.

Essa forma imagética e mais a utilização da intertextualidade propicia amplas “travessias”, como por exemplo, a intersecção entre outros discursos (cinema e teatro, por exemplo). Nessa perspectiva pode-se dizer que os textos são “cênicos”. Engendram em seu sentido dramático, o que se pode chamar de encenações da própria linguagem verbal.

Coerente com essas considerações, as reflexões partem agora para análise do texto *Festival de Inverno*, do eixo temático *Os Músicos*, do subconjunto *Os Artistas*, do sistema, *As Criaturas*.

*FESTIVAL DE INVERNO*<sup>51</sup>

Abri a porta do chalé. O mestre holandês no seu violino. Ele parou, tentou me reconhecer, a mim, um obsequioso e cansado maestro. Nós dois, que não fôramos ainda apresentados, dividindo o mesmo chalé. Sem música ele parecia mais velho. Entrei no que seria meu quarto. Havia ali um indicador na vertical sobre os lábios. Obedeci, continuei calado. Saiu-me um bocejo. Despertei deitado no tapete, sem coberta. A criança ressonava na cama. Levantei quase desistindo da empreitada. Na névoa da janela o primeiro ônibus da manhã descia a serra. (NOLL, 2003, p. 365)

O instante ficcional de noventa e duas palavras nos conta em primeira pessoa, dois instantes vividos pela personagem-narradora: o primeiro o protagonista se encontra com um colega desconhecido, um suposto músico, já que o título indica tratar-se de um acontecimento musical famoso. Dividindo o mesmo chalé, os dois supostos músicos ainda não tinham se encontrado. O primeiro instante termina com a observação do narrador sobre a música e o aspecto físico da personagem relativo a ela. “Sem música, ele parecia mais velho” (NOLL, 2003, p. 365). No segundo momento do texto, a personagem volta ao que ele mesmo supunha ser seu quarto. Desta vez não estava só. Havia uma criança que lhe pedia silêncio. Sentiu-se sonolento e dormiu, depois que acordou, viu que a criança dormia tranqüila na cama, o que lhe pareceu agradável imita-la. “Levantei quase desistindo da empreitada” (NOLL, 2003, p. 365) e não ir assim ao suposto festival. O instante ficcional termina com um ônibus descendo a serra, visto através de uma janela.

---

<sup>51</sup> Ver FIGURA 108, p. 90, no primeiro capítulo no corpus deste trabalho.

Esses momentos diversos no texto surgem configurações linguísticas que delineiam um lugar de destaque para as imagens para as imagens cênicas através dos gestos e das orações da personagem que são traduzidas em frases mínimas e/ou substantivas: “Abri a porta do chalé. O mestre holandês no seu violino” (NOLL, 2003, p. 365). Nestas frases o que se percebe é a imbricação entre o trabalho verbal e a imagem cênica.

O método de compor revela um conhecimento e habilidade extrema por parte do narrador-personagem para reduzir ao máximo a individualidade na escritura, mesclando um protagonista que não é o sujeito primeiro e emergencial da narrativa, deixando a seqüência e gradação das imagens se desvelarem com menos foco em si mesmo a partir da narrativa de suas próprias experiências, mostrando assim mais uma cena aberta do que um monólogo interior.

Apesar de a maioria dos verbos neste instante ficcional estarem em primeira pessoa: “Entrei no meu quarto. Havia ali uma criança com o indicador vertical sobre os lábios”. Percebemos nesta passagem que, o que chama mais a atenção do leitor não é o juízo de valor do narrador-personagem, e sim a ação da terceira personagem do texto, existindo assim dois ou mais focos se numa leitura mais pretensa, a partir do foco em primeira pessoa: o do narrador-personagem, o do narrador- observador, o do narrador-solidário à empreitada da criança, numa múltipla identidade narrativa.

Mas voltemos à relação sincrética verbo/imagem. A narrativa de Noll exercita procedimentos e soluções que progridem na busca da concisão e da simplificação (aparente, é claro) da linguagem. Assim o resgate e a intersecção do repertório cênico da narrativa se dão de maneira mais direta. “Obedeci, continuei calado. Saiu-me um

bocejo.” A gradação puntiforme das frases coordenadas assindéticas desvela uma seqüência roteirista cênica rápida pela concisão da linguagem, porém não da simplificação daquela. As frases mínimas guardam múltiplas imagens e fortalecem o apelo à visualidade.

Sem se fechar numa estreita categoria de representação, Noll, embora de forma diversa, traz a organização do aproveitamento das variadas convenções cinematográficas de forma genial. O instante ficcional em questão adota aspectos bem típicos do cinema-romance. Nas cenas iniciais: “Abri a porta do chalé”. A palavra chalé lembra romance: é casa campestre, em estilo suíço, teto de duas águas na qual é a madeira o elemento principal; lembra aconchego, romance. O “efeito matutino e serrano” e o “efeito musical” são usados de modo preponderante e complementar. “Na névoa da janela o primeiro ônibus da manhã descia a serra.” (NOLL, 2003, p.365).

Ao emprestar a forma literária a “processos imaginativos” que podem decorrer de várias leituras, a escritura do autor em questão elabora um olhar narrativo que forja um composto heterogêneo de imagens deslocadas, fragmentadas e dispersas. Os recortes discursivos são delineados pelo olhar e, na reutilização do material cinematográfico coletado das vozes (dos tipos dos narradores encontrados, do holandês da criança) e das imagens (do holandês, do violino, do chalé, da criança, do ônibus visto através da janela) ganham um corpo textual imagetivamente roteirizado. Nessa perspectiva, a visualidade funciona como elo intertextual em que se une a separação entre o romance tradicional e o de massa. Dessa forma, o instante ficcional aqui observado dá nuances de uma abertura indiscriminada ao diálogo intertextual.

Levitar sobre as coisas sem se desligar delas, construir pacientemente uma mensagem de imediatismo, associar o visível ao invisível, unificar os processos imaginativos e criar visões multifacetadas do mundo, sempre se propondo objetivos desmesurados e consistentes são os valores literários defendidos por Calvino.

Para preservar estes valores, o escritor, o poeta, deve lançar-se numa infindável odisséia, percorrendo um árduo e intrincado caminho, vagando entre o conhecimento científico e filosófico e a criação poética, imaginativa, recolhendo fragmentos de idéias diversas e unindo-os numa narrativa consistente, que seja capaz ao mesmo tempo de comunicar a essência das coisas e de expressar sua multiplicidade. Tudo isto através de uma obra que possa ser apreendida por todos, uma obra universal e que desperte nossa curiosidade.

## 5. O REALISMO GROTESCO NA CONTEMPORANEIDADE

O todo é o drama cômico que engloba ao mesmo tempo a morte do mundo antigo e o nascimento do novo. (*Mikhail Bakhtin*).

### 5.1 O estilo grotesco

Em que consiste a representação grotesca? Segundo Mikhail Bakhtin, o termo “grotesco” deriva do substantivo italiano *grotta* que significa gruta. Informa-nos o autor que o termo se refere a certo tipo de escritura decorativa, encontrada, em fins de século XV, em escavações realizadas em Roma. Afirma Bakhtin que “essa descoberta surpreendeu os contemporâneos pelo jogo insólito, fantástico e livre das formas vegetais, animais e humanas que se confundiam e transformavam entre si.” (BAKHTIN: 2002 p.28). O quanto este tipo de imagem distancia-se dos padrões clássicos pode ser avaliado pelas palavras iniciais da *Arte Poética*, de Horácio:

[...] Suponhamos que um pintor entendesse de ligar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo, ajuntar membros de toda procedência e cobri-los de penas variegadas, de sorte que a figura de mulher formosa acima, acabasse num hediondo peixe preto; entrados para ver o quadro, meus amigos, vocês conteriam o riso? (HORÁCIO, 1997, p.55)

Com o tempo, o sentido de grotesco alarga-se, passando a referir-se não somente àquele tipo de pintura, mas a um estilo de representação que se caracteriza com “o exagero, a profusão, o excesso” (BAKHTIN, 2002, p.265). Como resultado do



procedimento grotesco de mostrar mistura de corpos, encontramos também, a fusão do corpo humano com o corpo animal. Outra característica do grotesco é a ênfase dada pela hipérbole, naquilo que Bakhtin conceitua de baixo corporal: orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz (BAKHTIN: 2002 p. 23). O corpo grotesco é incompleto, é criado e criador; uma parte, um membro e um elo na cadeia da evolução da espécie.

É preciso considerar ainda que o realismo grotesco, segundo os estudos de Mikhail Bakhtin, ao contrário de alguns teóricos que defendiam a imagem grotesca como puramente satírica - e assim denegridora – não se constrói na literatura somente pela caricatura e satirização. O exagero, os hiperbolismos são importantes, mas não fundamentais para a construção da imagem grotesca.

Na defesa de seu conceito, Bakhtin deixa claro o realismo grotesco como regenerador, formador de nova imagem não precisando lançar mão de sátiras e exageros para a construção delas:

[...] A interpretação da imagem grotesca, compreendida como puramente satírica, ou seja, denegridora, é muito difundida. (...) conforme ao espírito dos tempos modernos, em que ela não é mais do que a negação de certos fenômenos particulares, e não a de toda a estrutura da vida inclusive da verdade dominante, negação indissolúvelmente associada a uma nova afirmação do novo nascente (BAKHTIN, 2002, p. 268).

### 5.1.1 O estilo grotesco do instante grotesco

Em *Mínimos Múltiplos Comuns*, do início ao fim da história, nos instantes ficcionais de cada sistema, de cada subconjunto, ou de cada eixo temático existem características do grotesco como elemento regenerador e não denegridor do estado humano da vida e da existência. O grotesco usado por João Gilberto Noll, ocorre de maneira elegante e natural.

Tentemos percorrer os Sistemas e encontrar alguns exemplos do realismo grotesco regenerador nos instantes ficcionais que compõem a obra aqui analisada.

Vamos fazer algumas considerações sobre as partes da obra; tanto nos sistemas, como nos subconjuntos e também nos próprios instantes ficcionais, privilegiando reflexões sobre a imagem grotesca do corpo, segundo a visão bakhtiniana.

Começemos então com o subconjunto *O Verbo*, pertencente ao primeiro Sistema *Gênese*. Temos três eixos temáticos que nos dão uma leitura do “parto da palavra”: *PALAVRAS – NOMES – GRITOS*. Três palavras colocadas – nomes dos três eixos temáticos pertencentes ao subconjunto acima mencionado, em sentido gradativo de sentido e desenvolvimento; no mesmo sentido do personagem gago da obra *Comedia dell’arte* italiana, a que Bakhtin se refere, conceituando o grotesco.

[...] Um gago que se dirige a Arlequim é incapaz de pronunciar uma palavra complicada: faz esforços terríveis, sufoca, cobre-se de suor, *abre a boca bem aberta, treme, asfixia-se, sua face incha, seus olhos sem das órbitas*: Tem – se a impressão de que via experimentar as *dores e espasmos do parto*”. Finalmente, cansado de esperar pela palavra, Arlequim vem em socorro do gago e de uma forma inesperada: dá-lhe uma cabeçada no *ventre* e a palavra complicada *vem ao mundo*. ( BAKHTIN,2002, p. 226 )

Entre manifestações típicas da vida grotesca do corpo está a boca. Ela representa no exemplo citado a vontade de falar de, “parir a palavra”. No gesto de Arlequim, a palavra nasce. No seu aspecto topográfico, a palavra, que pertence ao estado elevado (em cima), a boca, obteve seu status destronado no ato de precisar de uma contração do estado do baixo corporal, no caso o ventre. Foi por causa do baixo corporal que a palavra se renovou e renasceu. Isso mostra-nos mais uma vez o círculo do nascimento e do parto.

Voltando a *O Verbo*, que é manifestação primordial depois do nascimento em *Mínimos, Múltiplos, Comuns*, esta gradação semântica: *PALAVRAS – NOMES – GRITOS* tem a mesma conotação de nascimento e parto da linguagem, da comunicação, ou seja, da palavra.

Para que esta reflexão se torne mais clara, analisemos o instante ficcional *Fosso do Som*<sup>52</sup> pertencente a este subconjunto, no eixo temático *Palavras* que pertence ao subconjunto *O Verbo* que pertence ao sistema *Gênese*:

#### *FOSSO DO SOM*

Ele caminhava pelo campo. Na iminência da explosão de uma palavra. Que ele não queria que se desse entre aquela relva alta, ruiva de calor. Precisava chegar à tapera. Ali daria enfim a passagem a coisa que lhe forçava a mandíbula, tentando ser pronunciada de uma vez. Ao entrar, percebeu que a voz não era a dele. Uma percussão, quem sabe, com o seu oco ainda em formação. Procurando o cavo, o mais grave pendor. Deitou na esteira. Ouviu o violino do irmão, na mata, atraindo certa lembrança impossível, aquela, afogada no fosso do som... (NOLL, 2003, p.39)

---

<sup>52</sup> Ver FIGURA 39, p. 49, no primeiro capítulo deste trabalho.

Já nas primeiras palavras desse instante ficcional percebemos a preocupação do narrador (inclusive na maioria absoluta dos instantes ficcionais) o homem em integração cósmica com seu habitat, a natureza: “Ele caminhava pelo campo”. “Que ele não queria que se desse entre aquela relva alta, ruiva de calor”. Em seguida, informa-nos o narrador da ansiedade do personagem em dar início à esta manifestação primordial do homem que é a fala: “Na iminência da explosão de uma palavra”, o que é totalmente coerente com o eixo temático desses instantes ficcionais, como analisado acima.

A boca é o canal da manifestação primeira das condições humanas: chorar, mamar, beber, falar. Parece-nos que a personagem, assim como o sentido do eixo temático em que seu texto se insere, ainda está em sentido primitivo desta manifestação: tentar dizer uma palavra: “Ali *daria enfim passagem à coisa que lhe forçava a mandíbula*”. Mas ao entrar na tapera, que ele julgava ser o lugar ideal para o desempenhar de sua manifestação comunicativa, não reconheceu sua própria voz, ou como no texto: “percebeu que a voz não era dele”, parecia mais “uma percussão, quem sabe com seu oco ainda em formação”. Assim, a personagem procura a palavra, mas ainda essa está “afogada no fosso do som”, diferentemente do personagem gago em Rabelais, em que Arlequim o ajuda a “dar à luz à palavra”.

Porém, esta obra analisada é uma história, uma saga humana, portanto há nela uma seqüência. Pode ser não-linear ou não tradicional como estamos acostumados com as narrativas, mas, o homem consegue dar, num próximo passo à sua tentativa, à luz à palavra no sistema *Gênese*, ainda que primitivamente, no ato de gerar. É o que veremos no texto *Zé na Margem*<sup>53</sup>. Consideremos este instante ficcional do eixo temático: *Ninguéns*, do subconjunto *Nada*:

---

<sup>53</sup> Ver FIGURA 38, p. 48 no primeiro capítulo deste trabalho.

*ZÉ NA MARGEM*

Ficava gemendo na beira do rio. Um gemido que só ele próprio ouvia, se tanto. “Por quê?”, indagariam se pudessem escutar. Mas ninguém perguntava nada àquele homem que ordenhava no escuro do estábulo. E que lá mesmo dormia. Para ele, gemer nas margens da correnteza era tão natural quanto olhar a igreja da praça. Via pessoas limpando, varrendo. Pareciam querer espelhar os ambientes no prateado do rio. Entrou na água como se procurasse interromper a mania de olhar. Veio uma coisa mais pesada do que nuvem. A pálpebra da Lua. Que desceu. (NOLL, 2003, p. 35)

O ato de “gemer” e “à beira do rio” nos parece ato primitivo do homem em contato com a natureza; o que já encerra uma visão cósmica de integração do homem com o Universo. É nesse ato de abrir a boca, tentar exprimir uma emoção que encerra a comunicação como tentativa de integração, de mescla entre o homem e o cosmos. Essa é precisamente a concepção grotesca do corpo, pois é no seu primitivismo instintivo que reside a função primeira da vida. Seguindo o texto temos outros elementos que representam o baixo corporal: “ordenhar no escuro” e, “do estábulo” (marcando uma fusão semântica entre o baixo corporal com o baixo social); “e que lá mesmo dormia”, outro ato fundamental das necessidades naturais humanas. Então o corpo grotesco, conforme informa-nos Bakhtin:

[...] não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas, ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites. Coloca-se ênfase nas partes do corpo que se abre para o mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou sai dele ou ele mesmo sai para o mundo, através

de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz. (BAKHTIN, 2002, p. 23)

Depois novamente, para deixar ainda mais clara a questão do *realismo grotesco*, não denegridor, mas como regenerador, encontramos a reiteração do elemento “gemer” com a expressão: “Para ele, gemer nas margens da correnteza era tão natural quanto olhar a igreja da praça.”, mostrando o ideal e vida através das atitudes fundamentais humanas serem encaradas de maneira natural, como na época e no início do Renascimento e não banalizada pela ideologia liberal burguesa em que o individual se tornava símbolo de separação do homem com o resto do cosmos.

[...] Por isso os principais acontecimentos que afetam o corpo grotesco, *os atos do drama corporal* – o comer, o beber, as necessidades naturais (e outras excreções: transpiração, humor nasal, etc) , a cópula, a gravidez, o parto, o crescimento, a velhice, as doenças, a morte, a mutilação, o desmembramento, a absorção por um outro corpo – efetuam-se nos limites do corpo antigo e do novo; em todos esses acontecimentos do drama corporal, o começo e o fim da vida são indissolivelmente imbricados. (BAKHTIN, 2002, p. 277)

O instante ficcional termina com o personagem admirando pessoas com atitudes que para ele, mecânicas e individuais como varrer, limpar e a preocupação delas com a perfeição de suas atitudes, chegando, na visão do personagem, ao exagero da individualidade: “Pareciam querer espelhar os ambientes no prateado do rio.” Entrou na água para não olharem o que estava fazendo e o fim: “Veio uma coisa mais pesada do que nuvem. A pálpebra da Lua. Que desceu.”. A seqüência semântica de frases mínimas

lembra o ato de semear na água, a partir do baixo corporal, ou seja, a masturbação e o orgasmo.

Parece assim que os instantes ficcionais de Noll concebem o homem como uma criatura universal em completa harmonia com a natureza, o habitat; onde tudo deve estar em equilíbrio cósmico e universal e como ser sempre incompleto, buscando sua completude em suas ações e percepções. Daí essa busca eterna pela sua completude, pelo seu equilíbrio.

## 5.2 O corpo e o grotesco nos instantes ficcionais

Em todo o texto, encontramos a imagem do corpo como elo e parte de uma estrutura e um equilíbrio natural cósmico. O grotesco, característica marcante em toda a obra *Mínimos, Múltiplos, Comuns*. Assim sendo, escolhemos para possíveis observações a esse respeito um subconjunto do sistema *As Criaturas: O Corpo*.

*O CORPO* é um subconjunto de sete eixos temáticos: *O Porte, O Organismo, As mãos, A Boca, A língua, O púbis, e Os Olhos*.

Já percebemos pelos títulos a demonstração das partes essenciais do corpo humano que estão em maior contato com o mundo por serem partes abertas a ele: o púbis, a língua, a boca, os olhos.

[...] O corpo e a vida corporal adquirem simultaneamente um caráter cósmico e universal; não se trata do corpo e da fisiologia no sentido restrito e determinado que tem em nossa época; ainda não estão completamente singularizados nem separados do resto do mundo. (BAKHTIN, 2002, p. 17)

Estas partes ainda incompletas estão positivamente mescladas com o Universo cósmico através de atitudes e pensamentos dos donos desses corpos. Os personagens de

*Mínimos, Múltiplos, Comuns* - em seus pensamentos e atitudes - demonstram claramente a humildade de sua incompletude, não como denegridora, mas aprendiz, em crescimento, em contínuo movimento. Analisemos o instante ficcional *Genética Extraviada*<sup>54</sup> do eixo temático: *O Organismo* do subconjunto *O Corpo* do sistema *As Criaturas*:

#### GENÉTICA EXTRAVIADA

Os lapsos condenam. A mim, me salvam. Outro dia olhei um com toda a paciência. Somos parecidos: a ambos faltam partes e, onde a lacuna é norma, em nós pode saltar uma forma esdrúxula, um réquiem ornado de idílios, um troço assim, ou talvez assado. De regra, o broto só arrebenta quando está apto a copiar a índole de a sua arquidiocese. Para mim e o lapso, não: ambos nascemos de uma abrupta desregulagem. Só ganhamos porque botamos tudo a perder. Miramo-nos como gêmeos sobranceiros: nem a herança da paternidade, vértice do impensável, memórias de uma genética extraviada. (NOLL, 2003, p. 159)

O título já mostra uma ironia à noção do que seja “erro”. Existe “genética extraviada” na visão do corpo grotesco? Em seu sentido regenerador não existe erro, pois todos os corpos, na sua incompletude, estão em constante mutação, transformação e desenvolvimento.

Abrindo o texto, logo em seguida, temos mais uma ironia: “Os lapsos condenam.” O narrador neste caso coloca essa afirmação numa visão pejorativa, denegridora das diferenças humanas à primeira leitura. Porém não é neste sentido

---

<sup>54</sup> Ver FIGURA 61, p.65, no primeiro capítulo deste trabalho.



exatamente o que escreve. A visão de “lapso” seria pejorativa numa visão moderna e, portanto, individualizada do corpo, onde este está inserido num contexto ideológico liberal. Ao contrário, ele ironiza essa visão porque o narrador concebe o corpo humano ainda incompleto, portanto, em formação. Tanto é assim que a segunda oração vem logo em seguida: “A mim, me salvam”. O personagem entende sua formação, seu estado ainda informe das coisas, tem visão de totalidade cósmica e real de sua própria existência.

Daí o narrador demonstra, depois da ironia, a idéia da incompletude dos corpos como benéfica: “a ambos faltam partes e, onde a lacuna é norma, em nós pode saltar uma forma esdrúxula, um réquiem ornado de idílios, um troço assim, ou talvez, assado”.

Na passagem: “De regra, o broto só arrebenta quando está apto a copiar a índole de sua arquidiocese”. Mais uma vez, em total coerência com o resto do romance, a ironia se reapresenta. Uma ironia sarcástica e denunciadora: a passagem: “De regra” não é somente uma crítica aos padrões sociais vigentes, onde o corpo descrito é considerado normal, e os corpos extraviados geneticamente não. O narrador denuncia uma realidade muito mais abrangente: o padrão corporal estabelecido pela sociedade neoliberal moderna é chave para que se estabeleça uma relação individualizada do corporal, em que o corpo é algo individual, mas que pertence a um determinado padrão conceitual. É essa a principal ironia do narrador - personagem de João Gilberto Noll; tanto é que ele contraria todo esse conceito logo depois: “Para mim e o lapso, não: ambos nascemos de uma abrupta desregulagem”. E continua defendendo esse conceito: “Só ganhamos porque botamos tudo a perder...” e daí até o fim do texto.

Assim, o corpo grotesco nos personagens de Noll são partes integrantes do cosmos, seres em evolução e pertencentes, por serem assim, a uma beleza infinita de sempre renovação.

O instante ficcional *Luz no Travesseiro*<sup>55</sup> que fecha o subconjunto *O Corpo*, pertencente ao eixo temático *O Púbis*, pertencente ao sistema *As Criaturas*:

*LUZ NO TRAVESSEIRO*

Ele custava reconhecer o uso imediato das coisas. Tudo sofria de uma utilidade perversa com a qual jamais poderia se ombrear. Tateou o púbis, apalpou os ovos: primeiro sentiu-os no prumo; logo percebeu-os tenros, desinteressados. Estava a tocar enfim um conteúdo para além da transparência, algo que saberia se lançar em busca da filha submersa num futuro. Antes precisaria abandonar o limbo adolescente em que se retardava, para se entregar então às delícias. Depois, o surdo queixume da idade. E o travesseiro rastreando a luz dos seus segredos. Lá fora a menina grita correndo atrás de um quase vôo. (NOLL, 2003, p. 169)

Este texto mostra a visão que tem o adolescente sobre seu corpo: tudo é novo e perverso para ele. Perverso porque ainda não sabia utilizar seus próprios recursos corporais. “Ele custava para reconhecer o uso imediato das coisas”.

O instante ficcional nos traz a noção mais uma vez da visão de Mikhail Bakhtin sobre o corpo, visto como parte cósmica integrante, criado e criador, efêmero e ao mesmo tempo regenerador da vida. Há primeiramente uma opinião negativa do adolescente em relação a seu corpo: “Tudo sofria de uma utilidade perversa com a qual jamais poderia se ombrear”. “E depois com a passagem:”... “apalpou os ovos: primeiro sentiu-os no prumo; logo percebeu-os tenros, desinteressados.”

---

<sup>55</sup> Ver FIGURA 65, p.67, no primeiro capítulo deste trabalho.

Até aqui, o texto mostra como o adolescente se sente em relação ao próprio corpo – uma visão denegridora – porque este ainda não tem consciência do poder salvífico de seu ser. É exatamente no baixo corporal o lugar onde o personagem deveria descobrir sua função criadora, positiva, regeneradora da vida. E assim nos diz o narrador: “Estava a tocar enfim um conteúdo para além da transparência, algo que saberia se lançar em busca da filha submersa num futuro”.

Geralmente é na cama que os adolescentes descobrem os prazeres recônditos do seu corpo, do seu ser. Assim, o travesseiro era seu confidente e participante desses momentos de sua vida: “E o travesseiro rastreando a luz dos seus segredos”.

O narrador termina este romance mínimo determinando que não é só o adolescente do sexo masculino, mas também do sexo feminino, trazendo à luz, de maneira natural as necessidades físicas também femininas, ou seja, necessidades do ser humano enquanto ser criado e criador. “Lá fora a menina grita correndo atrás de um quase vôo.”

O jogo de contrastes entre rebaixamento e poder criador remete-nos ao conceito bakhtiniano de corpo grotesco. Segundo Bakhtin, uma das características do corpo grotesco é a ambivalência que o grotesco traz a tona.

Os instantes ficcionais contêm, elementos grotescos no seu sentido original como característica contemporânea da narrativa. Essa volta ao recurso grotesco em Rabelais, renova-se em João Gilberto Noll; regenerador, promotor da vida, e não institucionalizado. Ocorre a utilização de recursos do baixo corporal com sentido profundamente crítico e artístico, acentuando o caráter positivo do discurso corporal grotesco. Ao mesmo tempo em que o rebaixamento existe, ele tem uma função de elevação, de criação e de vida.

## CONCLUSÃO

Desde o primeiro contato com a obra *Mínimos, Múltiplos, Comuns*, de João Gilberto Noll, observando a capa, a contra capa, o prefácio; na leitura da lógica essencial da edição feita por Wagner Carelli; também recebida a informação de que se tratava de textos publicados separadamente – projeto de João Gilberto Noll a partir de contrato com o jornal *Folha de São Paulo*, e depois, na observação da disposição estrutural desses textos em Sistemas, ou seja, conjuntos hierarquizados e ao mesmo tempo essencialmente complementares, formando juntos, um romance, uma história da saga humana, desde sua criação até seu retorno ao cosmos, percebemos que não se tratava simplesmente de uma coletânea de textos, se trata de uma história, com estrutura narrativa própria e original onde todos os textos, chamados de instantes ficcionais são partes irrefutáveis dessa narrativa. Optamos, depois das análises desenvolvidas, nos servir de diagramas que nos mostraram mais concretamente a visão da macroestrutura até as microestruturas da obra analisada, colaborando para a constatação das observações as quais havíamos pensado.

A partir dessas constatações estruturais, optamos por explorar o segundo sistema: *Os Elementos* para exemplificarmos a linearidade lógica e narrativa das quais os instantes ficcionais, juntos, constroem os eixos temáticos dos quais por sua vez formam o subconjunto e juntos novamente formam o sistema em questão. Ao navegar por mares rios e mergulhar por águas distintas, notamos uma lógica essencial e narrativa entre os instantes ficcionais de *Águas* em que a água – elemento essencial da vida – toma conta dos destinos dos homens, se comunica com eles e tem parte decisiva em suas vidas e destinos. O homem e a água são seres interdependentes.

Vivemos num mundo onde, de maneira pouco alardeada, o homem é obrigado a deixar seu espaço, romper com suas tradições, costumes e os seus e transitar pelos quatro cantos do mundo numa eterna procura para se tornar parte novamente do equilíbrio cósmico que um dia pensou ter deixado para trás; em algum tempo, em algum espaço. Nesse contexto, a literatura contemporânea insere *Mínimos, Múltiplos, Comuns*. Percebemos claramente nas teorias de Italo Calvino, as cinco qualidades da literatura contemporânea presentes na obra de João Gilberto Noll. Leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade são qualidades em que contribuem para maior eficácia na leitura, na qualidade e no entendimento de um texto literário tencionado, puntiforme, polissêmico e múltiplo, num mundo onde a rapidez e as mudanças se fazem como as dunas do deserto.

Outra inovação constatada é a transgressão da narrativa confessional tradicional. Um dos subconjuntos da obra aqui analisada, *A Desmemória* se mostra em *Mínimos, Múltiplos, Comuns* como um reflexo do papel mnemônico na contemporaneidade: a reelaboração da idéia de passado, da experiência vivida. A teoria da experiência na modernidade é uma teoria do *empobrecimento* desta, de sua impossibilidade de construir-se enquanto matéria narrável. O que constatamos é que os instantes ficcionais do subconjunto *A Desmemória* esvaziam a relação do sujeito com o tempo. Com um caminho que volta no tempo e que tende a esquecer ou procurar e ainda encontrar um passado diluído e esmaecido, por isso a constante procura. Neste caminho, muitas vezes perdido ou esquecido, a noção de alteridade se faz presente numa fusão co-responsável do narrador e da personagem, numa perspectiva ontológica social, artística e literária. Essa procura se faz presente em todas as partes da obra analisada e refletem um

contexto que procura caminhos e soluções para o equilíbrio e a paz do homem nem sempre encontrada.

Outras inovações se fizeram presentes em *Mínimos, Múltiplos, Comuns*: a revisitação *realismo grotesco*. Este, em alguns exemplos citados neste trabalho se faz presente, como característica não-paródica, não-satírica, portanto, assim não denegridora. O realismo grotesco nos instantes ficcionais de João Gilberto Noll teve a função de mostrar o baixo corporal como parte de um recurso lingüístico e poético que se construído pela naturalidade com que devem ser tratadas as imagens, as partes do corpo postas em evidência como função regeneradora e reconstrutora do fazer poético, numa perspectiva de renovação da vida ligada continuamente ao cosmos como qualquer outra parte do corpo.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

1. AVELAR, I. *Alegorias da Derrota: A ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América latina*. 1 ed. Belo Horizonte: UFMG, 2003. 303p.
2. BACHELARD, G. *A Poética do Espaço*. 1 ed. São Paulo: Martins fontes, 2000.242p.
3. BAKHTIN, M. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 4 ed. São Paulo/Brasília: HUCITEC, 2002.
4. BENJAMIM, W. o Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, Arte e política*.
5. CALVINO, I. *Por que ler os Clássicos*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 279p.
6. CALVINO, I. *Seis Propostas para o novo Milênio: lições americanas*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.141p.
7. CANDIDO, A. A Nova Narrativa. In: *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*. 1 ed. São Paulo: Ática. 1987. p.199-215.
8. CARELLI, W. *Sobre a Lógica essencial da edição*. NOLL, J.G. *Mínimos, Múltiplos, Comuns*. 1 ed. São Paulo: Francis, 2003. p.23.
9. CARELLI, W. *Um painel minimalista da Criação*. In: NOLL, J.G. *Mínimos, Múltiplos, Comuns*. 1 ed. São Paulo: Francis, 2003. p. 19 – 22.
10. CASTELLO, J. Dissonância e Atrito. *Bravo*, São Paulo, v.6, n.64, p.74-79, 2003.
11. COMPAGNON, A. *O Demônio da Teoria: literatura e senso comum*. 1 ed. Belo Horizonte, UFMG,2003. 303p.
12. COSTA LIMA, L. *Mímesis: desafio ao pensamento*. 1 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. 431p.
13. CUNHA, A.G. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996. p.471.
14. DESCAPMS, C. *As idéias filosóficas contemporâneas na França*. 1 ed. São Paulo. Jorge Zahar, 1991. p. 85

15. FISCHER, L.A. Linhagem das Memórias. In: \_\_\_ *Literatura Brasileira*. São Paulo: Abril, 2003. (Super interessante 11). p.36
16. GONDAR, J. Lembrar e esquecer: desejo de memória. In \_\_\_ et al. *Memória e Espaço*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.
17. HORÁCIO. Arte Poética. In: \_\_\_ *Aristóteles, Horácio e Longino: A Poética Clássica*. 5 ed. São Paulo: Cultrix, 1997. p.55-69.
18. LÉVINAS, E. Emmanuel Lévinas e a Alteridade. *Revista Filosofia*, v.7, p.23-30, 1994.
19. NOLL, J.G. A Literatura e muito perigosa. Entrevistador: Bruno Dorigatti. *Arte e Política*. Disponível [www.artepolitica.com.br/entrevistas/entrevista\\_noll.html](http://www.artepolitica.com.br/entrevistas/entrevista_noll.html) Acesso em 23 de setembro de 2005.
20. NOLL, J.G. A minha narrativa eu trago no peito. Entrevistador: Michel Laub. *ENTRELIVROS*, São Paulo, ano 2, n.18, p.16-21.2006.
21. NOLL, J.G. *Bandoleiros*. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.159p.
22. NOLL, J.G. Jornal de Poesia. Entrevistadora: Kátia Borges. Disponível em [www.secrel.com.br/j.poesia/katb3.html](http://www.secrel.com.br/j.poesia/katb3.html). Acesso em 31 de agosto de 2005.
23. NOLL, J.G. *Mínimos, Múltiplos, Comuns*. 1 ed. São Paulo: Francis, 2003.478p.
24. NOLL, J.G. O boxeador da ficção. Entrevistadores: Michel Laub e Pedro Maciel. *Bravo*, São Paulo, v.2, n 24, p.98-113, 1999.
25. NOLL, J.G. Os instantes ficcionais de João Gilberto Noll. Entrevistador: Ubiratan Brasil. Disponível em [www.joaogilbertonoll.com.br/entrev\\_mmc.html](http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrev_mmc.html) Acesso em: 09 de novembro de 2005.
26. PINTO, M. da Costa. In: \_\_\_ NOLL J.G. *Mínimos, Múltiplos, Comuns*. 1 ed. São Paulo: Francis, 2003. 4ª capa.
27. REIS, C., LOPES, A.C.M. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. 1 ed. São Paulo: Ática, 1988.325p.



28. REMÉDIOS, M.L.R. Literatura Confessional: espaço autobiográfico. In\_\_\_ *Literatura Confessional: autobiografia e confessionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.p.10-15.
29. SANTIAGO, S. Autores Contemporâneos. Disponível em [www.educaterra.com.br/literaturaa/litcont](http://www.educaterra.com.br/literaturaa/litcont) . Acesso em 01 de março de 2005.
30. TODOROV, T. *Los Abusos de la memória*. Trad. Miguel Salazar. Barcelona: Paidós, 2000. p.11