

IMOBILIDADE E FLUXO: PERSONAGENS, SENTIDOS E LEITORES  
NA OBRA DE JOÃO GILBERTO NOLL

Jefferson Agostini Mello (USP) \*

**Resumo:** Os textos de João Gilberto Noll podem ser lidos como ensaios de novos modos de narrar, vinculando-se a uma concepção de leitura e de leitor cuja característica principal é a incompletude. Ao apreender o leitor implícito nos contos de *A máquina de ser*, seu último livro, busca-se detectar, também, a teoria da literatura subjacente à obra de Noll, em diálogo com o imobilismo e/ou fluxo constante de suas personagens.

**Palavras-chave:** Ficção brasileira contemporânea; João Gilberto Noll; *A máquina de ser*; imobilidade.

## 1.

Um dos temas da ficção brasileira recente é o da impossibilidade de personagens passarem por transformações efetivas, de fazerem mudanças radicais ao longo das suas trajetórias, mesmo quando eventos não corriqueiros ou rituais socialmente constituídos têm lugar. A morte de um próximo, o nascimento de um filho, o amor, o casamento, a separação, a viagem são alguns dos acontecimentos que não necessariamente as desestabilizam e/ou lhes dão outros rumos. De forma que a imobilidade e o fluxo contínuo – o que não significa mudança, transformação – tornam-se marcas de personagens de um conjunto significativo de filmes, contos e romances. Igualmente, o embate e o inconformismo com o mundo, características do herói problemático estudado por Georg Lukács em sua *Teoria do romance*, não estão no escopo dessas personagens da atualidade, que não enfrentam as suas questões, evitando qualquer contato mais profundo com a realidade representada nas histórias. Para início de conversa, vejamos três histórias em que a temática se apresenta.

Em *O dia em que o cão morreu* (2003), de Daniel Galera, novela adaptada para o cinema por Beto Brant e Renato Casca (*Cão sem dono*, 2007), o narrador-protagonista, um jovem de 25 anos recém-formado em letras, vive em seu apartamento praticamente vazio uma vida em que não precisa de ninguém nem de nada, apenas de dinheiro, cada vez mais escasso, para o sustento. Até que conhece Marcela, uma modelo, com quem acaba se envolvendo, mas para quem evita se entregar completamente, preferindo conservar a sua individualidade e tê-la no máximo por algumas horas. Na sequência da história, depois de ser finalmente convencida de que ele jamais dividiria o mesmo espaço com alguém, Marcela acaba contraindo uma doença grave. Pretende, assim, afastar-se definitivamente da vida dele. Na cena da separação não deixa de haver dor e o sofrimento, revelando-se, no caso, certa dependência dele para com ela. Porém, ato contínuo, o protagonista, já sem dinheiro e sem a companhia de Marcela, volta a ocupar o antigo quarto na casa de seus pais, reconstruindo uma vida confortável de filho família. Na última cena, a modelo, curada da doença, convida o narrador para ir morar com ela em Nova Iorque. O romance termina aí, com o convite, e sem a resposta daquele que nos conta a sua história.

No belo filme *Não por acaso* (2007), dirigido por Felipe Barcinski, as personagens Pedro e Ênio têm grande dificuldade de sair de seus mundos, mesmo após um acidente de carro que causa a morte da namorada com quem o primeiro acabara de se juntar e da ex-mulher do segundo, com quem este tem uma filha. Em um pólo, Ênio é obrigado a encarar a filha até então rejeitada, assumindo uma função da qual se esquivara. Em outro, Pedro busca superar a morte de Teresa, sua companheira. Mas se Ênio, no final da história, acaba por acolher a filha já adolescente, indicando-se assim uma transformação substancial no rumo de sua vida de solteiro perto dos cinquenta, o jovem Pedro não chega a fazer o trabalho do luto, optando pela substituição da falecida por Lúcia, uma executiva do mercado financeiro que alugara o apartamento de Teresa antes da morte desta. A substituição de uma mulher por outra é feita aparentemente sem traumas, numa repetição impressionante de padrões<sup>[1]</sup>. Assim, mais do que tratar de duas reviravoltas depois de um acidente, *Não por acaso* expõe as diferenças entre duas gerações, uma mais velha, para quem as transformações ainda são possíveis, apesar da demora de Ênio em perceber que alguém, sua filha já adolescente, o solicitava, e outra mais jovem, paradoxalmente mais apegada a seus hábitos individualistas e indisponível para transformações efetivas.

No muito bem arquitetado conto “Um dia de casamento”, de Marçal Aquino, que compunha a coletânea *Fomes de setembro* (1991) e foi retomado em *Famílias terrivelmente felizes* (2003), o protagonista, que é também o narrador e sujeito da enunciação, vê-se retrospectivamente, parado debaixo de uma árvore que lhe faz sombra e à distância, e em lugar protegido dos olhares alheios, assiste como um *voyeur* ao casamento da ex-namorada. Ao narrar o que se sucede no casamento, interrompe o relato para comentar sumariamente que a noiva um dia esteve com ele num hotel e num ônibus, ou seja, numa viagem com características de idílio amoroso. Retoma o tempo cronológico do relato contando que, terminada a cerimônia, decidiu ir para casa cortar a barba. No caminho, pensou ainda em mandar um telegrama ao antigo analista em que se leria MERDA VG MEU CARO PT. Mas, chegando em sua casa, convenceu-se de que aquele era um dia comum e a narrativa termina com o seguinte comentário, que parece reforçar essa idéia: “E era mesmo”. O final abrupto deixa em suspensão o sentimento do protagonista em relação ao que acabou de vivenciar. O que ele quer dizer com dia comum? Tem um sentido positivo ou negativo? Por que vem logo após a palavra MERDA? Teria o narrador, no caminho para casa, minimizado um possível arrependimento por não ter esposado a sua ex-namorada, concluindo que fez a coisa certa graças ao analista? Ou se refere a dia comum como mais um dia em que sofre de arrependimento? Trata-se de conto feito com minúcia, que nos demanda ir além do conteúdo expresso. Assim, atendo-se à técnica do foco narrativo, percebemos o protagonista afastado da cena principal do casamento, mas muito ligado aos detalhes, como se tivesse uma lente objetiva que aproxima o que está longe. Ele presta atenção ao ambiente externo, à música, aos que chegam atrasado, ao que acontece após a cerimônia, ao rosto da noiva. Mas, embora tenha o olhar para os detalhes, ele não alonga as suas descrições, o que amplifica o enigma. As personagens secundárias não têm voz, participação efetiva, entretanto compõem uma espécie de pano de fundo, cenário em que se evidência o que é da ordem do comum. O que não é comum é o ex-namorado ir espiar o casamento. Além disso, o seu aspecto é o de alguém aparentemente desconectado da cena e do mundo. Suas características físicas apontam para isso: sandálias, cinco cigarros, pouco magro, a música não lhe emociona mais, o crepúsculo lhe chama a atenção, a barba está por fazer. Da noiva, sabemos apenas que se conheceram num outro momento, que viajaram juntos e, possivelmente, se amaram. Intuímos, porém, que ele ainda não se desprende totalmente dela. Perguntamos novamente: seria mesmo um dia comum? Mas, talvez fosse comum no sentido de que a “normalidade” é sempre uma mentira que construímos o tempo todo para diminuir as nossas angústias. O casamento é uma solução fracassada, uma mentira. O protagonista vê a cena à distância, aponta para essa “normalidade” construída, como um herói épico, que está acima do bem e do mal. Entretanto, não é visto, nem é ouvido; está isolado em sua denúncia, e, nesse sentido, também é um fracassado, já que não consegue inverter a ordem a que está exposto e pela qual, no fundo, se importa. Fundamental para evidenciar isso é perceber a diferença entre o plano da enunciação e o do enunciado, do narrador e o do protagonista, pois naquele plano, isto é, na memória da cena do casamento, permanece algo que o dilacera e que indica a sua inação, tanto antes quanto no momento em que recorda<sup>[2]</sup>.

## 2.

Ao longo de sua obra, João Gilberto Noll também encarou esse tema da impossibilidade – ou ausência de desejo – de passar por rituais socialmente aceitos, de cumprir etapas, de construir passagens, e o fez não só no plano das personagens ou no da fábula, mas nos demais aspectos das composições, mantendo também uma coerência de obra a obra, sem tomar partido, daí a ambiguidade e a duplicidade gerada em termos de interpretações desse mesmo problema e da sua obra como um todo<sup>[3]</sup>.

Para este ensaio, gostaria de sugerir que os textos de Noll, notadamente seus contos, são também ensaios de modos de dizer, vinculando-se a uma concepção de leitura e de leitor cuja característica principal é a incompletude. Assim, é apenas ao detectar uma teoria da literatura subjacente a sua obra que faríamos a relação com o imobilismo e o fluxo constante de suas e, eventualmente, de outras

personagens. Ou seja, ao apostar coerentemente numa teoria para a sua literatura, João Gilberto Noll parece ter em mente uma noção de texto, de leitor e de sujeito que dialoga com a anomia presente na ficção brasileira contemporânea. Para demonstrar como o procedimento narrativo está em diálogo com uma perspectiva teórica, detenho-me num dos contos de *A máquina de ser*, de 2006.

A história de “Em nome do filho” – um dos contos menos experimentais dessa coletânea, mas por meio do qual podemos notar uma profissão de fé do escritor – é a de um pai que se encontra em um hospital para acompanhar ali mesmo o funeral do filho, morto devido a um acidente não especificado. Após uma espécie de funeral, praticamente sem nenhum rito, o pai entra em seu táxi para trabalhar, o que prefere, em vez de ficar em casa lamentando a morte do filho. Para quando alguém lhe faz sinal. É um astrônomo, a quem o taxista narra o que se passou naquela manhã. O astrônomo escuta o relato, fica chocado, mas logo em seguida muda de assunto, dizendo finalmente a seu condutor que estava deixando o país. Paga a corrida. E o taxista continua o seu trajeto, buscando outros passageiros num dia de domingo modorrento. Ao final, encontra um simpático passageiro que já havia transportado muitas vezes.

Sobre o título, ele parece se referir ao sinal da cruz, ritual da Igreja Católica, mais especificamente à figura de Jesus Cristo, o pai encarnado no filho e, ao mesmo tempo, o mediador da palavra de Deus para os homens, e, igualmente, ao papel da metáfora paterna na psicanálise lacaniana, o nome-do-pai, que introduz o sujeito no plano simbólico, aqui, porém, numa versão paródica, como se ele, ao ser substituído pelo filho, não instituisse nenhuma lei e nenhum plano simbólico.

Em termos de estilo, além da brevidade, o conto se caracteriza, como veremos, pelo adiamento, suspensão, do sentido, corroborado pelo desencontro das personagens: estas apenas se cruzam rapidamente e desaparecem, aliás, como costuma se dar com outras personagens da obra de Noll. Tais características de adiamento e desencontro apagam também o lugar do autor como aquele que produz o sentido, deixando nas mãos do leitor os rumos da história. Arma-se então uma correspondência do plano da enunciação com o do enunciado, pois, assim como o pai taxista, o autor depende de quem for encontrando pelo caminho: não é ele quem dá o sentido, mas o passageiro, sempre passageiro, que diz o percurso, isto é, os significados do texto. O autor, identificado também com o narrador do conto, e com a figura de Jesus Cristo funciona como um mediador, só que, aqui, da estrutura linguística que a todos contém.

Em plano ainda mais reduzido, o que prova a organicidade do texto de Noll, o adiamento funciona tanto no escopo da frase quanto no da relação entre o narrador-personagem e as outras personagens, num mecanismo que inicia já no primeiro parágrafo, repetindo-se até o fim da primeira parte do conto:

O médico saiu da sala de cirurgia e me olhou como se adivinhando nos meus olhos o endereço da notícia que deveria dar: ‘O seu filho entrou em óbito’, ele contou. Claro, ao dizer ‘entrou em óbito’, ele pretendia suavizar o fato de que meu filho tinha morrido de uma vez por todas –, para que eu mesmo, como de fato acabou ocorrendo, não me desse conta assim de chofre de que o meu filho tinha chegado a um estado que o apartava de mim para nunca mais. Por enquanto eu não poderia sequer imaginar que a partir dali eu iria me referir a ele definitivamente no passado. Que eu continuasse nem que por alguns segundos usando o infatigável presente do meu filho em sua ação no mundo a meu redor. Ou nem tão ao redor assim, já que meu filho sofriria de ausências. Mas enfim, até ali, mesmo que tivesse ingressado em algum estado limite, esse estado, como quase tudo na vida, poderia acabar desaguando em outra situação, talvez melhor.

Pois então o médico saiu da sala de cirurgia e disse: ‘o seu filho entrou em óbito’, e não que tinha morrido –, para que eu começasse, paulatinamente, a digerir o verdadeiro abismo da hora (2006, p. 15-16).

O eufemismo (perceptível nas locuções “como que adivinhando”; “o seu filho entrou em óbito”; “meu filho tinha chegado a um estado que o apartava de mim para nunca mais”; “meu filho sofriria de ausências”; “estado limite”; “esse estado, como quase tudo na vida, poderia acabar desaguando em outra situação, talvez melhor”) surge como figura de linguagem que atenua, ao mesmo tempo em que bloqueia, seja para a personagem seja para o leitor, o “verdadeiro” sentido dos termos. Além dele, o próprio desenvolvimento da narrativa retarda o desenrolar (o fim, o sentido) do enredo, numa reiteração sem avanço, já que o segundo parágrafo não faz nada mais do que retomar o primeiro. Estabelece-se, assim, em todos os planos do texto, como já vinha tentando demonstrar, um paradigma de desencontro e adiamento, bastante evidente na relação do pai com o filho morto. No hospital, é vedado ao pai o encontro com o filho, que nunca está pronto para vê-lo, a não ser em um breve instante, quando este está prestes a ser jogado num fosso, juntamente com outros corpos. E esse desencontro físico é corroborado pelos desencontros afetivos – no relato ao astrônomo, o pai dirá que esquecera o time de futebol do falecido, justamente um dia antes do acidente que o matara – e biológico: segundo o pai, “o tom negro de seu corpo [do filho] era de tal monta que sua origem com certeza já não vinha desse mundo, mas de alguma matéria inatingível do cosmos” (2006, p. 17). Portanto, assim como o pai não dera um lugar ao filho, este também não fizera o seu papel, apagando, já morto, qualquer possibilidade de origem comum.

Ainda, perpassa o texto a indefinição do que o narrador consegue apreender do espaço, e mesmo do que as personagens apreendem delas próprias. Assim, a realidade que a ficção compõe, embora muitas vezes se aproxime do real, tende a suspendê-lo, suspendendo também o sentido do que é figurado. Numa das descrições mais pungentes do conto, o insólito toma conta da narrativa:

Entramos numa sala ampla. Um sem-número de esquifes fechados, como certeza trazendo no interior defuntos, sim, pois à beira deles algumas figuras choravam, ou simplesmente passavam lenços pela face, a secar suores e lágrimas imaginárias. Calor infernal (2006, p. 17).

A incerteza, assegurada por termos como “figuras”, “espécie de mesa”, “funeral pra lá de improvisado” cancela a leitura única e coloca o leitor na mesma posição do narrador, num espaço indefinido – desconfortável, como o “calor infernal” – do texto, graças também à seqüência, nada aleatória e reiterativa, dos símiles.

Resulta que, assim como o narrador não narra em termos realistas o que vivenciou, o leitor também é impossibilitado de compreender a “verdade” da cena. Restam-lhe apenas fragmentos que deve tentar compor com o que segue, isto é, com a segunda parte do texto, que é a viagem do astrônomo com o pai, taxista, pelas ruas de Porto Alegre.

Mas aqui também, nessa segunda parte, nada acontece que aponte para um sentido menos equívoco do texto, apenas um contundente compadecimento do astrônomo pela morte do filho do taxista, seguido de uma brusca mudança de assunto para “ares menos fúnebres”. Em todo o caso, além de o astrônomo retirar do taxista o poder da palavra, desviando o tópico da conversa, chama a atenção igualmente o lacônico lamento deste pela perda do passageiro para o exterior: “E eu tinha perdido esse passageiro para algum país distante” (2006, p. 19). Arma-se então mais um outro paralelo: o da perda do passageiro para o país distante com a perda do filho para o além. Finalmente, numa leitura retrospectiva, ambas as personagens surgem como passageiros que o pai taxista apenas carrega por um caminho que não é por ele determinado. Elas não necessariamente lhe dão um lugar, assim como ele dá um lugar meramente provisório a elas.

### 3.

Numa primeira leitura, o conto parece dizer da solidão e da indiferença dos homens numa metrópole qualquer, dos seus desencontros e da dificuldade de comunicação. São indivíduos fragmentados, ocupando posições provisórias, num fluxo constante que, entretanto, corresponde ao imobilismo e à incapacidade de aprender com a dor, ou com um outro, que não mais existe.

Em consonância com essa leitura, porém buscando mais específico, Idelber Avelar viu a obra de Noll também como reflexo de um momento pós-ditatorial no país. Já na Introdução a seu estudo *Alegorias da derrota*: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina (2003), Avelar indica seu pressuposto de leitura: “para Noll o vazio que surge do divórcio entre literatura e experiência não deve ser combatido, mas sim aceito, radicalizado”. O intuito do crítico é o de “analisar como os personagens e narradores de Noll dramatizam uma radical impossibilidade de contar histórias – consequência de uma memória atrofiada e uma incapacidade fundamental de sintetizar a experiência” (2003, p. 29). Assinala que “a ficção de Noll se escreve a partir de uma crítica ao *romancão*, às maquinarias narrativas cosmogônico-totalizantes” (2003, p. 216) e que os textos do escritor “descreevem lugares transitórios, peregrinações, traços e restos da experiência, cenários sem historicidade, esvaziados de progressão e tempo” (2003, p. 216). No entanto, para Avelar, a narrativa de Noll é mesmo uma “reflexão sobre a crise da narrabilidade da experiência” (2003, p. 217). O crítico acerta quando percebe 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” (2006, p. 217), quer dizer, “tudo está em fluxo mas nada muda” (2006, p. 218). É exatamente o que acontece com as personagens que não saem do lugar das ficções brevemente examinadas no início deste ensaio, havendo quem sabe uma correspondência entre a imobilidade e o fluxo destas com as de Noll. Mas, além disso, o escritor em última instância estabelecerá um diálogo crítico com um contexto de crise de narrabilidade da experiência (entendido este último seja como o da pós-ditadura no Brasil seja, simplesmente, como o da pós-modernidade), a mostrar as suas entranhas e apontar sem mostrar saídas para o sem-saída em que estamos vivendo. É o que parece residir no cerne de seu comentário a *O quieto animal da esquina*, obra que

(...) retrata assim o político como pura negatividade, ou seja, retrata uma certa incapacidade de pensar o político – incapacidade que é a nossa, de nosso tempo. Depois de escrever o poema intitulado ‘O quieto animal da esquina’, o protagonista deixa de escrever, e este último fragmento se converte em emblema de

sua paralisia 'na esquina'. Ele é um 'animal' calado, domesticado e já incapaz de escolher o desconhecido em vez de uma mediocre segurança" (2006, p. 230).

Tal leitura, embora correta, pode nos soar um pouco mecânica, já que deixa de lado o contraditório não só da sociedade brasileira, mas também o da ficção de Noll. Aliás, é o próprio crítico a notar que, "depois de umas poucas páginas o texto [em geral, de Noll] desemboca numa coda anticlimática e aparentemente arbitrária, deixando ao leitor uma incômoda sensação de incompletude" (2006, p. 217).

Parece-me que é dessa sensação de incompletude, presente na estrutura do conto de *A máquina de ser*, que chegaríamos a uma outra interpretação da imobilidade-fluxo das personagens contemporâneas, não necessariamente negativa, não necessariamente crítica, quem sabe até um tanto eufórica, mas certamente política.

Com efeito, não é difícil perceber o diálogo de "Em nome do filho" e da própria idéia da fragmentação e incompletude do sujeito e dos sentidos que ele contém com as teorias da literatura surgidas no contexto francês dos anos de 1960. Vejamos, nesse sentido, um fragmento do contundente manifesto de Roland Barthes sobre a morte do autor. Segundo Barthes (1994), ao contrário do Autor-Deus, "conçu comme le passé de son propre livre", estando "avec son oeuvre dans le même rapport d'antécédence qu'un père entretien avec son enfant"<sup>[4]</sup>,

(...) le scripteur moderne naît en même temps que son texte; il n'est d'aucune façon pourvu d'un être qui précéderait ou excéderait son écriture, il n'est en rien le sujet dont son livre serait le prédicat; il n'y a d'autre temps que celui de l'énonciation, et tout texte est écrit éternellement *ici et maintenant* (1994, p. 493).

Portanto, o autor moderno, autor-taxista não passa de um mediador<sup>[5]</sup>, um transportador de um sentido sempre por se fazer e que dependerá certamente dos passageiros, sobre os quais não exerce nenhum poder. Sobre o papel dos passageiros, ou melhor, dos leitores, escreve Barthes:

(...) un texte est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation; mais il y a un lieu où cette multiplicité se rassemble, et ce lieu, ce n'est pas l'auteur, (...), c'est le lecteur: le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture; l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination, mais cette destination ne peut plus être personnelle: le lecteur est un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie; il est seulement ce *quelqu'un* qui tient rassemblés dans un même champ toutes les traces dont est constitué le récit (1994, p. 45).

O leitor implícito e as personagens desse conto de João Gilberto Noll, cujo sentido é múltiplo graças à ausência da mão forte da autoria, são muito semelhantes ao leitor proposto por Barthes. As personagens "secundárias", sem origem e sem destino, o filho morto e o astrônomo, são desapegadas da fala do pai-taxista, criam seu percurso próprio, invertendo a ordem dos acontecimentos e da conversa. Num momento da narrativa, o pai aceita que o filho lhe ensine o domínio da imobilidade e, mesmo morto, este faz com que o pai ande de um lado para o outro do hospital, negando a ele até mesmo a precedência biológica. O astrônomo, por sua vez, é quem dita a seu condutor os rumos finais da conversa e o local da parada, num questionamento da hierarquia do sentido (da direção) no conto, que coaduna com as teses de Barthes sobre a hierarquia do sentido (significado) do texto.

No entanto, se há concomitância entre os planos teórico e ficcional, caberia entender que tipo de compreensão da literatura e da realidade eles propõem.

Na orelha para *A máquina de ser*, Paulo Scott (2006) escreve que a disposição temática dos contos ali reunidos

(...) contempla uma diversidade de narradores e atmosferas cujo encadeamento confirma e, ao mesmo tempo, renova a habilidade que o autor tem de surpreender seu leitor, não de assustá-lo, eletrizá-lo, ou qualquer desses rótulos e promessas que figuram nos intróitos editoriais, mas de, verdadeiramente, desestabilizá-lo, na medida em que revela novas, profundas e inesgotáveis possibilidades de ser.

Quer dizer que, por esse viés interpretativo, estamos nos antípodas do retrato crítico de uma época de fim da política, proposto por Avelar. Em confronto com isso, Noll sugeriria, por meio de seus contos, como no caso da relação texto-leitor, uma disposição múltipla e infinita, apesar e por causa da imobilidade que, no fundo, significaria uma recusa das peias do real.

Assim, nos aproximamos da visão de David Treece (1997) sobre a obra do escritor, visão que, entretanto, não deixa de perceber, também, o aspecto negativo do par imobilidade/fluxo. Treece frisou que "o encarceramento e o exílio são as duas imagens de espelho entre as quais os protagonistas de Noll se debatem na luta para se reconhecer a si mesmos" (1997, p. 9). O encarceramento resultaria seja dos aparelhos ideológicos, aos quais o sujeito se encontra exposto – a família, a penitenciária, o manicômio, o hospital, a caserna – seja da prisão das palavras e das máscaras culturais (1997, p. 9). Já o exílio, ou o desterro, "é vivenciado, ora por via da exclusão violenta das estruturas da normalidade, ora pela opção voluntária da deserção" (1997, p. 9), impasse "no entrelugar entre a marginalidade desapossada e a institucionalização tirânica das formas impostas do real" (1997, p. 10). Em sua análise, Treece argumenta ainda que "não interessa a Noll simplesmente constatar e registrar essa anomia" (1997, p.11), isto é, "a experiência individual e anônima do exílio, da errância, do abandono, da mendicância e da desqualificação na nossa vivência coletiva da modernidade" (1997, p. 10). De modo que, entre a "acomodação pós-modernista ao sem-sentido de um mundo desagregado" e o ideário do romance social da década de 1930, a buscar uma identidade estável, essencialista, Noll opta, segundo essa leitura, por outra conduta:

(...). Seja pela fragmentação irreparável, seja pela reconstrução frágil do eu, o auto-reconhecimento do sujeito não se realiza, portanto, num local culminante de origem ou finalidade para onde convergem a história, a geografia e a identidade coletiva, mas aflora precariamente nesse entrelugar do devir, no instante comunicativo, no limiar entre o anonimato e a articulação social, onde a repetição vacila entre o risco do esgotamento e da consumpção e a promessa de novos significados. E é um instante de compreensão e de reentrada no mundo que sempre surge a partir do seu contrário, da imersão do protagonista no mais íntimo do eu primordial, quando ele se depara com o mundo e com o outro despido cultural e eticamente de tudo o que pudesse servir de mediador ou filtro (1997, p. 13).

Assim, a estratégia de Noll, de acordo com a análise de Treece, o qual recolhe fragmentos poéticos, isto é, líricos, ao longo das narrativas do autor, seria a recusa da história e das utopias já buscadas, visando então a combater seja a anomia da vida presente seja os desejos de totalidade: "mergulhar nos primórdios da linguagem, na criação de narrativas míticas, significa participar da mesma recusa de que nasce a renovação, análoga à geração sexual" (1997, p. 15). As pequenas soluções, os encontros fugazes e as transformações mínimas se dariam apenas no nível das micro-políticas, desfazendo-se em seguida, sob o risco de se tornarem dogmas. Como vimos, também a partir da leitura de "Em nome do filho", de *A máquina de ser*, trata-se de interpretação potente, e que ainda ilumina o conjunto da produção do escritor. Não obstante, ela não deixa de ter conexões com uma das narrativas teóricas que mais influenciariam o pensamento pós-moderno: a desconstrução, e não com o marxismo, que segundo Treece estaria na formação do escritor (1997, p. 7).

Voltando, portanto, ao excerto teórico iniciado com Roland Barthes, teríamos que a morte do autor e a poética da anti-representação buscam, num primeiro momento, tirar de foco a metafísica do sujeito, a crítica sociológica e, finalmente, o realismo enquanto reintegração do social e do biográfico na obra de arte. Como assinala Sean Burke, que escreveu sobre o problema da morte do autor no pós-estruturalismo, trata-se, para Roland Barthes, "de articular a morte do autor com o impedimento de uma concepção instrumental da linguagem"<sup>[6]</sup>, isto é, da linguagem como representação. O próximo passo tanto do ponto de vista teórico quanto do da ficção será pensar a realidade mesma como uma construção ficcional ou linguística. Assim, sobre Proust, Barthes escreverá que dirá que ele "a donné à l'écriture moderne son épopée: par un renversement radical, au lieu de mettre sa vie dans un roman, comme on le dit si souvent, il fit de sa vie même une oeuvre dont son propre livre fut comme le modèle" (2002, p. 42). Em outras palavras, Proust viveria a sua escritura, ela própria uma invenção. Tônica da produção ficcional contemporânea, essa posta em xeque dos limites entre realidade e ficção surge no conto de Noll (mas poderia ser na de muitos outros escritores da atualidade) tematizada indiretamente pelo apagamento da voz do narrador. Ele é nada mais do que uma posição no jogo lingüístico, que a tudo absorve, restando ao indivíduo, ou melhor, ao sujeito, performatizar a própria existência cujo sentido é dado pelo aqui e agora da escritura.

Como já podemos notar, mesmo escrevendo contra imposições ideológicas modernas (a identidade, a nação, o realismo, o romance, a política), Noll não escapa de um outro tipo de formulação discursiva, impregnada de ideologia. Além disso, suas posições demonstram uma interessante concomitância entre teoria e ficção na contemporaneidade<sup>[7]</sup>.

Para Terry Eagleton (2005), em livro em que busca esmiuçar as perdas e os ganhos da desconstrução, na sua passagem para os

Estudos Culturais, o que tanto o modernismo quanto aquela teoria francesa surgida na década de 1960 buscavam combater era o realismo. Este, que num primeiro momento teria escapado da “morte”, seria mais uma vez atacado:

(...). Nos anos 60 e 70, a nova teoria cultural fez outro valente esforço para desalojá-lo, convocando a arte modernista em sua ajuda. No entanto essa incursão também foi, em grande parte, derrotada. Mas o que ninguém poderia ter antecipado era que a civilização ocidental estivesse à beira de se tornar, ela mesma não realista. A própria realidade havia agora abraçado o não-realista, à medida que a sociedade capitalista tornava-se cada vez mais dependente, em suas operações cotidianas, de mito e fantasia, riqueza ficcional, exotismo e hipérbole, retórica, realidade virtual e mera aparência (2005, p. 100-101).

De modo que, ao invés de resistência a um discurso majoritário, o discurso da desconstrução “antecipa” uma tendência da sociedade contemporânea, que é a ficcionalização da existência, a ponto de seus herdeiros culturalistas (escritores e teóricos) acabarem por incorporá-la em seus textos.

#### 4.

Em João Gilberto Noll, cuja produção se inicia nos mesmos anos da chegada daquela teoria no Brasil, a incorporação tem efeito múltiplo, às vezes independente do desejo expresso do autor. Em primeiro lugar, os narradores de Noll não questionam nem eles mesmos nem as outras personagens, e, ao assim proceder, deixam-nos livres para usá-lo e usá-las como bem entendermos. Além do mais, num país que saía da Ditadura Militar, não deixa de ser revolucionário o tratamento dado ao par João Evangelista e Afrodite em *A fúria do corpo*, romance de estréia do autor. Sobre a obra, escreveu Silviano Santiago (1989) – um dos receptores de Derrida entre nós – comparando-o à cristologia negativa de Murilo Mendes:

(...). A liberdade individual é uma força motriz (a ‘fúria do corpo’) que não pode ser negligenciada pelos verdadeiros movimentos revolucionários. Só o é pelos governos posteriores à revolução, que terminam pela burocratização enquanto forma de coerção do homem pelo homem. Guarda-se a liberdade individual como se guarda uma ceia para convivas famintos (1989, p. 65).

É claro que, ao longo de sua produção, a incompletude e a suspensão de sentido acabam se tornando uma nova *doxa*, a ponto de o leitor, que hoje relê os textos de Noll em seqüência, esperar pelo mesmo “final” em todos eles, constituindo-se o imprevisível em algo previsível. Contudo, mesmo assim, e por mais atrelada que esteja tanto às máquinas de ser no capitalismo contemporâneo quanto ao discurso dos Estudos Culturais, é por essa ficção coerente e profundamente atual que melhor compreendemos o imobilismo e fluxo contínuo das personagens, e é por ela, experiente na imobilidade como o filho morto do conto, que podemos interpretar esta temática da ficção contemporânea, ficção esta que articula a ficcionalização da realidade ao hiperindividualismo de sujeitos performáticos.

Em “Ser escritor”, Claudete dos Santos afirma que em *A máquina de ser* “Noll enfrenta o problema da identidade por várias entradas (2007, p. 41)”:

Uma dessas entradas seria a sociedade da *comunicação espetacular*. A proliferação de imagens lançadas em fluxo intenso em nosso cotidiano conferiria à comunicação de massa o papel de dar, em alguma medida, os parâmetros de existência ao homem contemporâneo. Não por acaso, na narrativa de Noll, personagens confusos vivem situações cinematográficas que parecem lançá-los numa vida de projeções e imagens, como fantasmas, reflexos. Difícil definir o que existe ou não (2007, p. 44-45).

Ou seja, Noll, para a autora, aprofundaria essa “vivência” contemporânea, numa conduta radical que seria, aliás, efusivamente saudada por um dos leitores de sua obra. De acordo com Sandro Ornellas, em texto postado no sítio do escritor (link: <http://www.joaogilbertonoll.com.br/est1.htm>).

Já se tornou praticamente lugar-comum dizer que os narradores de João Gilberto Noll estão sempre ‘em trânsito’ e suas narrativas se assemelham a road-movies. Entretanto, mais do que simplesmente em trânsito, seus narradores são exemplos de personagens cuja própria referência identitária é fragmentada em nome de uma existência mais criativa, mais lúdica, onde os espaços exteriores que eles percorrem parecem se afigurar como manifestações anímicas das suas próprias subjetividades instáveis, nômades. Movidos pelos ventos dos acontecimentos, seus narradores/personagens percorrem as infinitas veredas do ser, não em busca de uma essência interior não-encontrável, mas como forma de criação existencial. Não há dicotomias fáceis em suas tramas, aliás, suas tramas não são tão facilmente resumíveis. Realidade e imaginário, tempo e espaço, homem e mulher, passado e presente, dentro e fora, tudo se perde nos fluxos narrativos que compõem uma espécie de desejo em estado de escritura bruta. Em moto contínuo, é comum o narrador avançar e recuar na sua história dando uma impressão de sonho ou delírio psicótico extremamente impactante.

Mais adiante, Ornellas resume o que entende ser o programa político de Noll:

Pode-se, por fim, dizer que a escolha de um narrador/personagem para seus romances, isto é, a narração em primeira pessoa do singular, pode assumir a forma de opção política. Não a política partidária, mas a micropolítica, forma de atuação transversal, onde o percurso dos narradores de Noll, sua migração exterior e interior, emblematiza um caminho para a liberdade, para a produção de acontecimentos que estão sob o signo da diversidade, um discurso pela diferença e pela alegria do múltiplo. Nunca os estados tediosos, nunca a estagnação.

Como observamos, o autor traz Noll para o discurso do pós-modernismo, em oposição tanto à leitura mais nuançada de Treece quanto à de Avelar. Seria o caso de refletir até que ponto a tão louvada errância das personagens indica liberdade, ou mera adequação ao capitalismo tardio. Mas como o escritor não julga e as suas personagens não tomam partido, deveríamos nós, leitores, tomar uma posição? Talvez.

O conto de abertura, “Dorso das horas”, que precede “Em nome do filho”, é também uma performance. Uma personagem entra em uma casa e é levada a encenar a si mesma sem *script* pré-definido, construindo o seu texto fílmico à medida que anda com uma câmera a seu encalço. Quase ao final de sua aventura, o narrador-ator entra “mais fundo pelo recinto”, onde “não precisaria guardar interdições” (2006, p. 13) e encontra um outro corpo, que “não evidenciara reação contrária ao meu toque nem aos que vieram depois” (2006, p. 14). Sabemos ao final que era o corpo de sua filha “médica”.

De um lado, o suposto incesto juntamente com a performance iluminam a não interdição e, portanto, a ausência de ritualizações e passagens no discurso de um conjunto de narrativas contemporâneas. Ou seja, a filha, assim como o filho do conto posterior, não são necessariamente filhos, entendidos como Outros, sujeitos a quem o Eu narrador daria um lugar. Em outro pólo, talvez não tenha havido nem mesmo incesto, e a filha médica – que poderia ter qualquer outra profissão – tenha sido uma projeção do próprio narrador, a fazer sexo solitário. Ou talvez não tenha havido nem sexo. Mais ainda, talvez toda a história seja uma projeção do narrador, já que, como argumenta dos Santos, é difícil definir o que existe.

E, por isso mesmo, talvez seja melhor parar por aqui e deixar as coisas fluírem, do jeito que (não) estão.

#### Referências:

- AQUINO, Marçal. **Famílias terrivelmente felizes**. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.
- \_\_\_\_\_. **O invasor**. São Paulo: Geração Editorial, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota**: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- BARTHES, Roland. **Oeuvres complètes** (Tome II). Paris: Seuil, 1994.
- BURKE, Seán. **The death and return of the author**: criticism and subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida. Edinburgh : Edinburgh

University Press, 1999.

EAGLETON, Terry. **Depois da teoria**: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

GALERA, Daniel. **O dia em que o cão morreu**. Porto Alegre: Livros do Mal, 2003.

NOLL, João Gilberto. **Romances e contos reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

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

ORNELLAS, Sandro. **A narrativa subjetivante de João Gilberto Noll**. In: [www.joaogilbertonoll.com.br](http://www.joaogilbertonoll.com.br)

SANTIAGO, Silvano. **Nas malhas da letra**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SANTOS, Claudete Daflon. Ser escritor. In: **Alguma prosa**: ensaios sobre literatura brasileira contemporânea. Org. Giovanna Dealtry, Masé Lemos, Stefania Chiarelli. Rio De Janeiro: 7Letras, 2007.

SCOTT, Paulo. **Oreilha para A máquina de ser**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

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

Recebido em 09/04/2008. Aprovado em 25/05/2008.

---

**Title:** Immobility and Flux: Characters, Senses, and Readers in João Gilberto Noll's Work

**Author:** Jefferson Agostini Mello

**Abstract:** The texts by João Gilberto Noll can be read as essays on new modes of narration, connecting themselves to a conception of reading and of the reader whose main trait is incompleteness. By apprehending the implicit reader in the short stories of *A máquina de ser*, his last book, an attempt is made here to detect the underlying literary theory in Noll's work, in a dialogue between the immobility and/or flux of his characters.

**Keywords:** Brazilian fiction, João Gilberto Noll; *A máquina de ser*; immobility

---

**Titre:** Immobilité et Flux: personnages, sens et lecteurs dans l'Œuvre de João Gilberto Noll

**Auteur:** Jefferson Agostini Mello

**Résumé:** Les textes de João Gilberto Noll peuvent être lus comme essais de nouveaux moyens de narrer, s'attachant à une conception de lecture dont la caractéristique principale est l'incomplétude. En appréhendant le lecteur implicite dans les contes de *La Machine d'Être (A Máquina de Ser)*, son dernier livre, on cherche à détecter, aussi, la théorie de la littérature sous-jacente à l'Œuvre de Noll, en dialogue avec l'immobilisme et / ou flux constant de ses personnages.

**Mots-clés:** Fiction brésilienne contemporaine; João Gilberto Noll; *La Machine d'Être*; immobilité.

---

**Título:** Inmovilidad y flujo: personajes, sentidos y lectores en la obra de João Gilberto Noll

**Autor:** Jefferson Agostini Mello

**Resumen:** Los textos de João Gilberto Noll pueden ser leídos como ensayos de nuevos modos de narrar, vinculándose a una concepción de lectura y de lector cuya característica principal es lo incompleto. Al aprender el lector implícito en los cuentos de "*La máquina de ser*", su último libro, se busca detectar, también, la teoría de la literatura subyacente a la obra de Noll, en diálogo con el inmovilismo y o flujo constante de sus personajes.

**Palavras-chave:** ficção brasileira, João Gilberto Noll, *A máquina de ser*, inmovilidade

---

#### Notas:

\*-Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada. e-mail: [jefferson@usp.br](mailto:jefferson@usp.br)

[1] É verdade que Lúcia desvende essa repetição e tenta impedi-la. No primeiro encontro dos dois, Pedro a leva ao mesmo lugar que levava Teresa, bate a mesma foto, com o mesmo panorama de fundo. Lúcia vê esta foto, sem que Pedro saiba, depois da noite que passam juntos. E vê Pedro afiito, preparando um café da manhã com omelete, que ela não pedira, mas de que Teresa gostava: Lúcia só queria uma xícara de café preto. Assim, numa das últimas seqüências do filme, depois de perceber a cilada em que cairá, Lúcia abandona a casa de Pedro. Ele, percebendo-se ainda enredado nos gostos de Teresa (prova de que o trabalho do luto não se completara), e com medo de perder Lúcia, corre atrás dela. Chega antes dela, e prepara, na porta do apartamento, que era de Teresa, o café da manhã que Lúcia desejava. Numa primeira leitura, diríamos que houve uma transformação da personagem, a partir do momento em que esta percebe os desejos de Lúcia. Mas, se repararmos que Pedro, em momento anterior, preparou também uma surpresa para Teresa, construindo uma estante de livros depois que esta reclamara por espaço para a sua biblioteca ao ir morar na casa dele, podemos chegar à conclusão que Pedro não faz nada mais do que repetir um padrão, já que surpreende o outro apenas quando este demanda, para logo em seguida voltar ao seu pequeno universo de marceneiro caprichoso. Aliás, o mesmo esmero na preparação das mesas de sinuca, que não devem ter nenhuma saliência, repete-se nas surpresas medidas que faz para as suas mulheres.

[2] O tema da imobilidade aparece, também, em outros momentos da obra de Marçal Aquino: em alguns dos outros contos reunidos em *Família terrivelmente felizes*, no romance *O invasor* (refiro-me, sobretudo, à personagem Ivan), e em *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (penso na dupla, na verdade, no duplo Caubi/Careca).

[3] Um conjunto variado de interpretações da obra de Noll se encontra no sítio do escritor, [www.joaogilbertonoll.com.br](http://www.joaogilbertonoll.com.br) (link direto: <http://www.joaogilbertonoll.com.br/sobre.html>).

[4] Grifo meu.

[5] Questionando o gênio, invenção da modernidade e da sociedade burguesa, Barthes escreve: "dans les sociétés ethnographiques, le récit n'est jamais pris en charge par une personne, mais par un médiateur, shaman ou récitant, dont on peut à la rigueur admirer la 'performance' (c'est à dire la maîtrise du code narratif), mais jamais le 'génie'" (1994, p. 491).

[6] Tradução minha.

[7] De fato, o imbricamento dos campos ficcional e teórico, de recorte acadêmico, mereceria ser elucidado a partir de um estudo de sociologia da cultura em que se buscassem as trajetórias de alguns autores e sua relação com a formação nas ciências humanas e nas letras. Não são poucos os autores brasileiros contemporâneos que cursaram formalmente faculdades na área das Ciências Humanas e puderam ter contato, por exemplo, com as teorias do discurso e da literatura pós-estruturalistas. Para citar alguns: o próprio Noll, Paulo Lins, Cristóvão Tezza, Silvano Santiago, Cintia Moscovich, Luiz Ruffato; todos esses ou têm formação em Jornalismo ou Letras. Ver até que ponto as suas escolhas teóricas influenciam as literárias e vice-versa daria a medida das atuais políticas da ficção e da teoria.



