

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS  
FACULDADE DE LETRAS

VANESSA SOARES DE PAIVA

TRÍPTICO NOLL: A EXPERIÊNCIA, A SUSPENSÃO E O PRESENTE

JUIZ DE FORA

2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS  
FACULDADE DE LETRAS

VANESSA SOARES DE PAIVA

TRÍPTICO NOLL: A EXPERIÊNCIA, A SUSPENSÃO E O PRESENTE

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Professor orientador: Prof. Dr. Alexandre Graça Faria

Professora coorientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lia Duarte Mota

JUIZ DE FORA

2018

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Paiva, Vanessa Soares de.

Tríptico Noll : a experiência, a suspensão e o presente. / Vanessa Soares de Paiva. -- 2018.

79 f.

Orientador: Alexandre Graça Faria

Coorientadora: Lia Duarte Mota

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2018.

1. Noll. 2. Linguagem literária. 3. Experiência. 4. Suspensão. 5. Presença. I. Faria, Alexandre Graça, orient. II. Mota, Lia Duarte, coorient. III. Título.

Vanessa Soares de Paiva

**Tríptico Noll: a experiência, a suspensão e o presente**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Aprovada em 14 de setembro de 2018.

**BANCA EXAMINADORA**



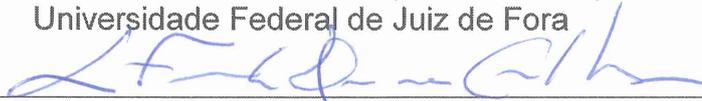
---

Prof. Dr. Alexandre Graça Faria (orientador)  
Universidade Federal de Juiz de Fora



---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lia Duarte Mota (coorientadora)  
Universidade Federal de Juiz de Fora



---

Prof. Dr. Luiz Fernando Medeiros de Carvalho  
Universidade Federal de Juiz de Fora



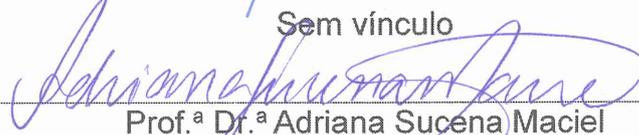
---

Prof. Dr. Fernando Fábio Fiorese Furtado  
Universidade Federal de Juiz de Fora



---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Carolina de Oliveira Barreto  
Sem vínculo



---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Adriana Sucena Maciel  
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Para Rodrigo,  
prometo sim

## AGRADECIMENTOS

Alexandre, sua confiança em meu trabalho e sua forma de problematizar, polemizar, cifrar, e principalmente iluminar as nossas questões me trouxeram até aqui. As trocas sobre escrita, forma, linguagem, foram muito preciosas para a feitura deste texto. Obrigada por fazer parte dessa trajetória.

Agradeço ao professor Luiz Fernando, pelos caminhos sugeridos na qualificação, pelo encorajamento a uma escrita muito pessoal, por manter aceso o desejo por novidades. Agradeço também, professor, por estar novamente conosco na defesa.

Agradeço à professora Lia, pela leitura atenta, pela injeção de ânimo na qualificação, e por acreditar no meu trabalho, tendo vindo a se tornar coorientadora.

Às professoras Claudete Daflon e Adriana Maciel, e ao professor Fernando Fiorese, que gentilmente aceitaram integrar a banca. Professores, a leitura generosa de cada um de vocês torna este trabalho melhor. Agradeço também aos professores Stefania Chiarelli, Carolina de Oliveira Barreto, Raíssa de Góes de Medeiros Rapozo e Gilvan Procópio, leitores desta tese.

Agradeço a todos que caminharam comigo nessa empreitada não só dos quatro anos do doutorado, mas que vêm sendo grandes incentivadores e exemplos de vida e coragem para seguir adiante na busca deste e de muitos sonhos.

Aos meus professores de Língua portuguesa e Literatura, com quem aprendi que a docência é um caminho para toda a vida. Aos professores e funcionários da Faculdade de Letras do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto, onde comecei minha formação e onde tive o prazer de retornar como professora substituta. Aos professores e funcionários do Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora, pela acolhida e incentivo no mestrado e no doutorado. Aos professores e funcionários do Colégio de Aplicação João XXIII, pelos ensinamentos, pela amizade e companheirismo num momento tão importante de minha vida. Aos professores e funcionários da Escola Estadual Raulino Pacheco, pelo apoio em todos os momentos.

À minha família, pela confiança em mim.

Aos queridos Ester, João Henrique e Marly, pela acolhida amorosa e leal.

À Dona Helena, exemplo de caridade e simplicidade, que tanto fez e faz por mim.

A Rodrigo, pelo amor, pelo companheirismo de todos os dias e pela confiança persistente em que o melhor sempre virá para nós.

Aos meus alunos, por me ensinarem todos os dias.

A todos, minha sincera gratidão.

*A “boa” crítica literária, a única que vale a pena, implica um ato, uma assinatura ou contra-assinatura literária, uma experiência inventiva da linguagem, na língua, uma inscrição do ato de leitura no campo do texto lido. Esse texto nunca se deixa completamente ser “objetivado”.*

*Jacques Derrida*

*Coragem grande é poder dizer sim.  
Caetano Veloso*

## RESUMO

Tomando por ponto de partida a obra do escritor gaúcho João Gilberto Noll (1946 - 2017), e a premissa de que o Texto é um campo aberto à investigação (cf. BARTHES, 2004), a presente tese propõe uma leitura em tríptico – experiência, suspensão e presença –, de modo a participar do jogo que a linguagem de Noll propõe, experimentando seus ritmos e riscos. “Por que ler uma narrativa em que nada acontece?” motiva a escrita sobre a experiência na narrativa de Noll, muito vinculada à lógica da paixão, conforme Bondía (2002). A leitura das suspensões, ou tessituras presentes na forma do texto que Noll elabora e entremeia em sua narrativa, apresenta o texto como uma montagem, uma performance em que idas e vindas no tempo e novas configurações do espaço compõem uma mesma cena. Ao suspender, Noll nos apresenta uma forma intimista de seus personagens ao perceberem e construir o real (cf. ROSSET, 2008) num *continuum* de atenção e distração, composição e fragmentação (cf. CRARY, 2004). A presença (cf. GUMBRECHT, 2010) revela as tensões entre o que o texto comunica em termos de produção de sentidos, e como ele toca, arrebatava, apaixona seu leitor. Figuras, ao longo da tese, textos autorais curtos – um conto, um mosaico de acontecimentos, um diário de suspensões, uma coreografia – que estabelecem diálogo com as narrativas apresentadas (teóricas e ficcionais). Os textos autorais traduzem um desejo de resposta, de homenagem, de uma dança em conjunto, no jogo da linguagem literária. O que proponho, então, é criar interlocuções, pontos de encontro que ressaltem o que me motiva a escrever sobre o texto de Noll e também a escrever junto com Noll; o que acontece quando leio; o que, em seu texto, me captura; em que reside sua presença. A última parte da tese, Aprendizagens, apresenta impressões pessoais sobre o ensino e o ensino de literatura que desejo.

**Palavras-chave:** Noll; linguagem literária; experiência; suspensão; presença.

## ABSTRACT

Taking as a starting point the work of the southern writer João Gilberto Noll (1946-2017), and the premise that the Text is a open field for investigation (BARTHES, 2004), this paper proposes a triptych reading – experience, suspension and present –, in order to participate in Noll's language game, experiencing it's rhythms and risks. "Why read a narrative in which nothing happens?" motivates my writing about the experience in Noll's narrative, closely linked to the logic of passion, according to Bondía (2002). The reading of suspensions or weavings present in Noll's writing and narrative, show the text as an assembly, a performance in which comings and goings in time and new configurations in space composes the same scene. By suspending, Noll show us an intimate way his characters perceive and assembles the real (ROSSET, 2008) in an attention and distraction, composition and fragmentation continuum (CRARY, 2004). The presence (GUMBRECHT, 2010) reveals the tensions between what the text communicates in terms of production of meaning, and how it touches, snatches, and makes its reader fall in love. Throughout the paper, short personal stories - a tale, a mosaic of events, a suspension diary and a choreography - that stablishes a dialog with the narratives presented (theoretical and fictional). The personal stories express a desire for answers, of homage, a dance in conjunction, in the game of literature's language. What I propose, then, is to create interlocutions, meeting points that highlights what drives me to write about Noll's work and also writing with him; what happens when I read; what, in his work, captures me; what lies within his presence. The closing chapter, Learnings, presents personals impressions about teaching and the literature teaching I earn for.

**Keywords:** Noll; literature's language; experience, suspension; presence.

## LISTA DE ABREVIACOES

As abreviaoes utilizadas se referem às seguintes obras de João Gilberto Noll:

- ACA **A ceu aberto**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- B **Bandoleiros**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CD **O cego e a dançarina**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1980.
- FC **A fúria do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- HA **Hotel Atlântico**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- L **Lorde**. São Paulo: Francis, 2004.
- RV **Rastros do verão**. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.
- SC **Solidão Continental**. Rio de Janeiro: Record, 2012.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>11</b>
<b>1 EXPERIÊNCIA</b>	<b>23</b>
<b>2 SUSPENSÃO</b>	<b>38</b>
<b>3 PRESENTE</b>	<b>57</b>
<b>APRENDIZAGENS</b>	<b>70</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>75</b>

## INTRODUÇÃO

Olhamo-nos. Um falou o nome do outro. Como se isso fosse necessário para acentuarmos nossas presenças. Asseguramo-nos definitivamente delas. Demo-nos as mãos. A dele estava fria, não tanto como o telefone. Fazia frio em Londres, ele disse. Tinha nevado um dia antes.

Disse que estávamos a caminho da estação de trem. E mostrou uma grande porta de vidro. Que iríamos de trem até a área central da cidade. E que de lá pegaríamos um táxi.

Para onde iríamos depois?, fiz menção de perguntar. No fundo eu sabia que ele se encarregaria de tudo até determinado ponto, e que tudo o que estivesse por fazer seria, não digo para o meu bem, mas se evidenciaria como o mais sensato, aquilo que deveria ser feito sob pena de eu não aguentar o tranco vindouro, pois dele viria o caminho até que eu pudesse, não, não dispensá-lo, isso jamais, mas me ater a alguma autonomia que seria sempre limitada, isso também sei, já que estava agora num país onde eu nunca estivera antes e, principalmente, me faltava a juventude para aderir a ele sem mais. (L, p. 12)

logo com Noll, e, por meio da escrita, caminhamos juntos, ousou escrever com ele, ousou estar aqui e deixo-me levar. Ele me leva, eu escrevo.

Ler é meio puxar fios, e não decifrar.  
Ana C.

### **Começo com *Lorde*, uma breve cena de chegada, porque também quero atravessar essa linha.**

Aqui estou, enredada num caminho em aberto, nesta experiência de escrita que me motiva e me comove, muito vinculada às leituras desse autor que celebro e que me faz companhia. Para onde, depois? Ainda não há um depois. O tempo é este. Há um agora, que se expõe e se anuncia: escrevo com Noll.

Este é um lugar de enredos e, enquanto estou aqui, me enredo. Os que também se enredam estão afetivamente unidos a minha voz e são parte de tudo o que aprendo, desaprendo e arrisco dizer. Não escrevi nem escrevo só, na tentativa de criar linhas de aderência entre o que se pode fruir, o que escrevo, o que é acadêmico, e o que se defende na área dos Estudos Literários. Aqui sou também diálogo

**Este é um trabalho sobre a narrativa de João Gilberto Noll.**

**Um texto e outro se encontram.**

Eu continuaria a andar pelo corredor com aquelas sombras expectantes atrás da corda na minha lateral – esses que costumam esperar os viajantes como se não tivessem mais nada a fazer além de aguardar sedentariamente aqueles que não param de se movimentar, partir e chegar. (L, p. 9)

– e caminho; e diria não exatamente com o João, pessoa, mas com o João, a obra. Gosto desse nome comum, da suposta proximidade que inventamos com os autores e livros de que gostamos, e também das tantas imagens que a palavra caminho pode provocar.

Com isso, penso que seria bonito se, enquanto este trabalho se produz (quase que por um esticar de frases, de retomadas de ideias, de entortamento da sintaxe, de escolha das palavras, em tentativas de dizer), Noll continuasse suas caminhadas por Porto Alegre, a cidade do início das andanças e do final dos seus anos. Mas, se assim não o é, ao menos no plano do visível, posso por enquanto experimentar a escrita de uma história. Na escrita, lugar onde as coisas tomam forma e os rostos (que, ao ler, se escondiam) acabam por se mostrar, o imaginado constrói suas possibilidades. Assim a vida se faz.

Este é um trabalho para o qual dediquei meu afeto, sobre uma obra com a qual venho há um tempo dialogando, em momentos de introspecção, em digressões imaginativas, sobre o ser e o estar no mundo, sobre ser com os outros, sem tantas respostas, senão com mais indagações. Este é um trabalho sobre linguagem literária, sobre um tempo, um sujeito, sobre modos de dizer, e, ainda que todas essas expressões sejam bem familiares, pego-me pensando que não se pode dizê-las sem seus devidos complementos, sem situá-las, dando-as assim, ao vento, como se houvesse dois ou três segundos para finalizar uma fala. É preciso, antes de tudo, seguir algumas regras.

Um trabalho que foi mais tempo sonhado do que escrito, muito ensaiado, muito guardado, e que se desenvolve enquanto ainda ecoa a notícia da morte deste autor com o qual desenei não somente minha trajetória nas Letras, mas com quem muito caminhei

***Caminho pela cidade, caminha.  
Caminha comigo, Cidade.***

***Um homem caminha, como num dia qualquer, numa cidade que pode ser qualquer uma, porque as caminhadas pelas cidades circundam objetos comuns e os homens caminham mais ou menos do mesmo jeito. Ele segue num passo regular, de quem não tem muita pressa nem de chegar, nem de continuar. O sentimento é o de insistência.***

***Na rua, não há tanto novo para ver, senão que é preciso sair para buscar um novo ar, respirar em outro lugar, preencher-se dos barulhos dos outros. É um sujeito que passa, atrapalhado, carregando seus pesos. É um carro que buzina a indecisão de outro motorista. É alguém que grita a oferta do dia. É o sol que sai, aqui e ali, nas frestas das construções. O som do seu próprio passo às vezes sobressai, indicando o avanço.***

[...] sim, a pura verdade vinha de que eu não tivera escolha. Então eu vim. Parece fácil dizer “então eu vim” – alguém todo preparado para atravessar o Atlântico de uma hora para outra, sem ter nada o que deixar que carecesse da sua presença. Mas afirmo que essa é uma das frases mais espinhosas que já pronunciei nesta já não tão curta existência: “Então eu vim”. (L, p. 10)

De fato, há muitos caminhos para se pensar um texto, um tempo, uma relação entre texto e teoria, os sentidos do texto. Há muitos sentidos a serem percorridos, mapeados, reconhecidos. Como estudante de linguagem, de literatura, de cultura, desde um espaço acadêmico, sou convidada a es-

colher um ponto, firmar o pé de apoio num roteiro comum (de uma comunidade), e observar suas nuances, em busca de um desvio autoral (uma diferença, um estalo) e seus desdobramentos. Como toda área tem a sua ética, também este trabalho nela se insere, obedecendo a alguns critérios básicos, a modos de arranjar o texto. E tudo começa (ou só começa) quando há um lugar de onde se pode dizer.

Venho de muitos começos, pois é importante e necessário começar mais de uma vez. Enquanto estudante, estou sempre a caminho: se chego, não estou pronta, e recomeço. Estou em processo, deixando à mostra as arestas, as pontas do texto, tal qual a deixa para uma citação, uma explicação rápida, ou uma lacuna esquecida. Vão somando-se as escritas engavetadas, em pastas perdidas, ou os recortes que não sei se vou usar, nem ao menos se são necessários.

No processo da escrita, há um certo medo de deixar a palavra escapar – e, para segurá-la, tento modelá-la, num volteio. A palavra simples está na fala; no texto, há o mito de que se trata de um trabalho para a vida, que não se pode fazer de qualquer jeito. Mas se a própria palavra fica guardada, protegida – para a tese, para o livro, para a aula, para a nota de rodapé que, de uma versão para outra, vira esquecimento – como e quando ela se tornará, também em sua dança de dizer, vida? Estamos prontos para uma palavra que vibra, para além das regras?

*Falo desse homem como poderia falar de mim mesma, mas o escolhi. Ando aqui, mas ele pertence à cidade, ao seu próprio passo. Ele é quem sabe as entradas, os recuos, os atalhos; não soube meus desvios, minhas sinuosidades.*

*As ruas são muitas e se dividem nas bifurcações, nos cruzamentos – há um perigo constante de se perder, de não saber voltar, ou mesmo de não haver volta, a depender das escolhas.*

*O mapa da cidade indica em pontos vermelhos o que há para ser visto. Por onde começar, para onde ir, onde comer, por que seguir. O roteiro bem orientado instrui e pasteuriza o gosto de tudo: é assim que se conhece, eis o porquê de ser e estar.*

E, de algum lado que se procurasse enxergar, eu estava representando mesmo o Brasil? Eu tinha escrito os meus livros, certo, mas até que ponto eles revelavam alguma coisa que já não fosse doméstica a qualquer nascido, criado e morador perene daquele país aonde agora eu chegava sem adivinhar para quê? (L, p. 16)

vadas –; porém, não posso perder de vista que o saber disciplinado, encerrado nele mesmo, burocrático, não pode permitir, de modo potente, a expansão de sua força criadora. Os Estudos Literários não são uma área homogênea, e nem poderiam sê-lo. Trata-se de uma área de estudos abrangente, cuja práxis implica trazer para o diálogo saberes distintos, oriundos das mais diversas Ciências, enovelá-los, friccioná-los, pô-los em contato, criar novas tensões. Tais saberes, relacionados em suas singularidades, no que neles há de intempestivo, vêm a ser, conforme experimenta o leitor/autor que os conduz, o lampejo de uma perspectiva diversa.

Participar de uma comunidade significa também saber como opor-se a ela, para construir algo novo, tensionar saberes, encontrar o lugar da pesquisa – de onde ela nasce, como ela se tece, onde ela atua. E, antes de ser acadêmica, antes de ser texto, pesquisa, projeto, ideia, proposta, teimosia, tudo começa com um não saber, na vida comum, na leitura desinteressada, num espanto, num silêncio, num instante que não se imaginaria leitura, método, rascunho, arquivo, qualificação, defesa. Uma emoção frágil que modelo, com um emaranhado de artimanhas languageiras, e que passa a ser outra coisa, bem diferente da experiência inicial. Seria possível, porém, retratar essa experiência de pesquisa, ou a experiência de leitura, ou a emoção primeira (e repetida, sem ser igual) ao reconhecer, numa narrativa, um tanto de mim, uma figura familiar, um arrepio, uma rebeldia paragrafada, pontuada e indomável?

Posso pensar minhas pesquisas desde um local muito bem definido, disciplinar, institucional – visto que assim se dão as relações formais da produção acadêmica, até mesmo para que tenham visibilidade e condições reais de serem produzidas, desenvolvidas, arqui-

*Não estão no mapa a luz intermitente do semáforo, a dúvida do prosseguir, o cachorro perdido, o acidente na avenida principal, o viaduto interdito, o assaltante ferido, o cego atravessando a rua, o florista que retira os espinhos e agradece com sorrisos. Enquanto isso tudo acontece, o vendedor de churros assiste ao futebol, na televisão improvisadamente acoplada ao seu carrinho. Agora é food truck, ele corrige. E são churros gourmet.*

*O homem pode decidir continuar para aqui ou ali, seguir ou não os pontos vermelhos, determinar outros pontos. No desenho da cidade, os traços vão se encontrando e se contornando para repetir os desenhos das ruas, as calçadas, os bordões dos vendedores, as coxas volumosas nas esquinas. Na rua sem saída é também possível passar, seja via jardim, escadaria, fonte, ou um portão meio aberto, resto de uma obra que já teve serventia.*

Ele sabia, não lembrava se eu mesmo lhe contara. Ele sabia..., repeti em silêncio. Ele sabia o que eu mesmo já não sabia mais. Tudo o que eu vivera até ali parecia estar indo embora. Parecia só existir aquilo, uma casa desconhecida que teria de ocupar, uma língua nova, a língua velha que tão cedo assim já me parecia faltar em sua intimidade, a não ser, é claro, as noções gerais – ou, quem sabe, o socorro que ela ainda proporcionaria pelo menos para mim em casos extremos, como o de estar à morte e pronunciar uma palavra cara da infância, dessas que talvez você nem desconfie que ainda tenha dentro de si, que irrompa apenas quando todo esse palavrorio inútil de agora se afasta até o ponto de reemergir o brilho daquela bisonha saudade em uma, duas sílabas. (L, p. 19)

são elas que me movimentam.

Nesse tempo em que a informação impera, participo dos diferentes espaços de circulação de textos e vivo a transformação da narrativa hoje, seja como estratégia de *marketing*, com a técnica de *storytelling*, em que histórias do cotidiano são associadas a marcas comerciais e vão se multiplicando nos intervalos televisivos, na publicidade nos cinemas e na *web*; em oficinas para autores em processo, como as de escrita criativa, difundidas também no ambiente acadêmico, que trabalham questões muito vinculadas ao estilo e à forma do texto; ou ainda no *boom* de blogueiros cujas postagens (também as longas) rendem cliques, monetização e leitores ávidos por mais do mesmo. Além disso, a diversificada rota da autopublicação e a ampliação em número das editoras com tiragens sob demanda propõem nova forma de pensar editores, autores e livros, que resgata, de alguma forma, a própria história do livro e as Editoras do Autor.

Nesse ínterim, persistem o mercado editorial (que também aposta na publicação daquilo que já está disponível na *web*, com incríveis recordes de vendas) e seus escritores, os profissionais, consagrados ou não. Escritores que construíram ou vêm construindo, ao longo do tempo, seus projetos literários, cujas participações em feiras de livros e eventos de literatura (que, por vezes, os transformam em ídolos *cult*) garantem alguma fatia nas colunas de opinião e na narrativa veloz deste tempo.

Do lado de cá da Academia, ainda me debruço sobre páginas consagradas, sobre pesquisadores e críticos que, em textos por vezes herméticos, e também iluminados, desenvolvem suas elucubrações sobre outros textos, a vida e a sociedade; e estou imersa em uma variedade muito grande de comentadores e vieses de pensamento, e também nas verdades do que está aí para ser observado, repletas de explicações dadas pelos diversos *media*. Desenvolvo certo modo de olhar as observações dos outros, e também tenho cá comigo minhas inquietações de pesquisa. E são as inquietações o grande impulso, para dentro ou para fora das luzes do palco principal –

[...] eu me maquiava no banheiro da National Gallery, sem que ninguém entrasse ou saísse, como se estivesse no meu camarim para logo mais fazer a festa. Seria um homem distinto, a pele macia de um *gentleman*. Todos iriam me ouvir, o auditório lotado. O que me restava a dizer depois de ter dito tanto durante aqueles anos todos? Ter dito mesmo o quê? Sei que eu me maquiava à perfeição. (L, p. 27)

E, num tempo em que se busca o espaço das ideias, das pessoas e das coisas, com e sem centro, com e sem margem, do suposto esgotamento das fronteiras, em que é preciso publicar, quem sabe internacionalmente, fazer aparecer a escrita, divulgar, promover, participar, viajar para estar onde estão as pessoas sob um mesmo tema, estou lá e aqui: estou no escondido da tela, no rascunho, no papel, no nome pintado nos resultados da pesquisa e na plataforma de currículos, aberta a todos, nas redes sociais, na nuvem, e enquanto sou e coexisto com essas formas, faço um trabalho para os que vão ler, um trabalho para os que estão aqui, um trabalho para a pequena e calorosa – pois borbulhante – aldeia, a nossa. Nesse microuniverso das coisas, das palavras, dos que vieram à prosa, dos que estão dispostos a entrar na conversa, me apresento, em palavra, na tentativa de ser parte e de presentificar uma ideia.

Observo diversas maneiras e propósitos de chamar aquilo que é novo, moderno, contemporâneo, e associo a eles minhas observações, meus modos de ver. Tento encontrar um tom, uma voz suave e certa que re-presente, com clareza, o que digo. Ponho em diálogo várias vozes, como interessa saber, pontos de vista distintos sobre um objeto que quero tratar, esse objeto palavra, texto, livro, obra, para lhe definir o contorno, o alcance, como pode ser visto, no momento em que escrevo. Tudo

É aqui que também escrevo, rascunho, corrijo, penso um texto, analiso e incorporo as observações que gentilmente recebo (não escrevo só), num tempo em que talvez a velocidade das coisas não incentive tanto assim a dedicação a um trabalho extenso. Estou escrevendo um trabalho talvez desnecessário à velocidade das coisas, desnecessário à maioria.

*Um cheiro de doce convida a memória a percorrer a praça. Poderia ser este um outro tempo, aquele outro de quando ele corria, vento na cara, atrás de outros meninos, uma manhã inteira, o sol farto, numa brincadeira que acabava com o juntar das moedas e o pedaço de cocada – um para si, outro para a mãe que o acompanhava, olhos atentos a prevenir arranhões, marcas roxas, um galo ou um berreiro.*

*Este prédio não existia, o que havia aqui antes, a doceira, era uma casa baixa, de frente para a praça, janelas grandes, fachada cor de rosa, a campanha estridente, os tabuleiros sempre cheios, esperando. Agora tudo está mais simples, a linha reta, a iluminação compacta, escondida, a grade que protege e aprisiona, a campanha mais alta que os braços dos meninos.*

Comi um cacho de uva, uma banana, frutas que se encontravam na geladeira à minha espera na chegada ao apartamento. Em seguida varri os aposentos que ainda não apresentavam cisco algum. Depois tomei meu calmante para pegar no sono enquanto novos acontecimentos não surgissem. O que seriam para mim novos acontecimentos? (L, p. 29)

Investigar o contemporâneo pode interessar no sentido de que propõe lançar o olhar sobre a relação do indivíduo consigo, com seu tempo e com o correr da vida – o que não parece diferenciá-lo do estudo sobre quaisquer outras circunstâncias espaço-temporais. No entanto, quando se pensa a narrativa, tais relações se ampliam com a possibilidade de transfiguração, de transcrição que o escritor imprime na linguagem. Para além da representação, a linguagem literária, antes de propor uma reflexão sobre o que, neste tempo, se quer registrar, o modo como esse registro é tecido, e os contextos possíveis para que essa linguagem possa exercer seu poder transformador, propõe um jogo, do qual participam texto e leitor.

Nesse sentido, vale a retomada das proposições de Roland Barthes no ensaio “Da obra ao texto”, de 1971, que por ora dialoga com Susan Sontag, no ensaio “Contra a interpretação”, de 1964. Para Barthes (2004, p. 67), “o Texto é um campo metodológico”, e “o seu movimento constitutivo é a *travessia*”. Uma travessia que implica passagem, avanço, movimento. A imagem oposta seria a tarefa da interpretação, embora se possa pensar que uma leitura dita nova seja capaz de trazer novamente um texto à discussão, seja no âmbito da crítica ou da academia (os elementos que permitem as “atualizações” do texto estavam lá o tempo todo). De acordo com Sontag (1964, p. 14-15), reside, na tarefa de interpretar, um “desprezo pelas aparências”, ou seja, por aquilo que o texto revela, em detrimento das escolhas do intérprete, que normalmente

começa com uma maneira de olhar que traz em si todo o apelo dos sentidos – sentidos como vieses, como direcionamentos do que quero dizer e de como quero ser ouvida – com o cuidado de não dizer mais do que diz o texto; de não querer dizer tudo o que o texto me diz; mas deixar dizer o espanto.

*No espaço ao redor, o homem vê uma variedade de coisas atuais que convivem com as lembranças que dificilmente consegue desarticular dos lugares, pequenas artimanhas da memória. Ele pode, ao mesmo tempo, participar dos dois momentos. Ele pode, inclusive, inventar uma lembrança, algo que ainda não exista em lugar algum, algo que ele já tenha pensado que viveu, algo que tenha acabado de descobrir sobre si mesmo.*

*O homem retorna à rua de sua infância, embora muitas outras o tenham sido. Não há apenas uma, senão uma cidade inteira de acontecimentos de antes. Não há uma razão especial, senão o próprio caminho, que o leve a ouvir os chamados da mãe, os planos secretos, as brincadeiras solitárias, as tentativas de entender o que se passava do lado de fora da janela, nos viveres apressados dos outros.*

cumpre “revelar um sentido que já se encontra lá”, num “curioso processo de transformação do texto”.

Um texto pode atravessar obras, outros textos, muitos saberes – “o texto não pode parar” (BARTHES, 2004, p. 67). E, se o Texto não para, isso significa, para Barthes, que ele não comporta uma hierarquia, mas avança justamente nos limites das categorizações, no “puxar dos fios”. Para Barthes,

O Texto é dilatário; o seu campo é o do significante; o significante não deve ser imaginado como “a primeira parte do sentido”, seu vestibulo material, mas, sim, ao contrário, como o seu *depois*; da mesma forma, o *infinito* do significante não remete a alguma ideia do inefável (de significado inominável), mas à de *jogo*. [...] a lógica que regula o Texto não é compreensiva (definir “o que quer dizer” a obra), mas metonímica; o trabalho das associações, das contiguidades, das remissões, coincide com uma libertação de energia simbólica (se ela lhe faltasse, o homem morreria). (BARTHES, 2004, p. 69).

Energia! Se há energia em uma tarefa, se um corpo vibra ao produzir e disseminar os sentidos do texto, jogar com ele, transportar seus melindres para outra tarefa, a de escrever, tão somente é essa energia uma pulsão necessária a mais e mais vida, a aproximar texto e vida, a aproximar texto e pulsão. A energia é da ordem do texto, da linguagem, do humano. Porém, na tarefa de escrita, Sontag (1964) alerta para o fato de que interpretar é apostar no embate entre o intelecto, a energia e a capacidade sensorial, no qual vence o intelecto. No entanto, como e quanto será possível dizer, sobre um texto literário, a respeito do que ele emana, do que ele provoca, de como se desenvolve, de como sua construção, sua forma instigam a percorrê-lo? Para Sontag (1964, p. 13), “Nenhum de nós poderá jamais recuperar a inocência anterior a toda teoria, quando a arte não precisava de justificativa, quando ninguém perguntava o que uma obra de arte dizia porque sabia (ou pensava que sabia) o que ela realizava.”. Estaria, então, na percepção do que a palavra realiza, e não do que ela significa, um caminho de leitura, uma travessia – ou travessura – pela linguagem?

*Não há retorno à ingenuidade, ele pensa, e a beleza dessa época é só uma nova moda, já que estar aqui-agora ainda não implica acontecimento suficiente para uma crítica, quer dizer, não é mais do que um segundo esquecimento. Entre voltar e lembrar, caminhar e esquecer, ele escolhe continuar. Não há para ele memória livre de engano, ou propósito que se consolide, firme feito rocha, conforme o planejado. O que há são as coisas passageiras, de quase nenhuma duração, propícia aos atentos. Não há repetição para a saudade, não há duração que lhe sustente a alegria. O tempo que passa, o vento que sopra, o parco sol das frestas, a certa prova de que está sendo. A beleza está aí.*

Ela passava a mão pela minha cabeça e não tentava nenhuma outra continuidade. Passava a mão pela minha cabeça e falava numa língua com certeza africana, do Quênia, ela disse quando nos despedimos. Aquelas palavras sem semântica funcionavam para mim como um mantra, e como tal era hipnótico, me levava a um estado de indeterminação: um bulício acetinado sem jamais desabrochar em gesto, ação. (L, p. 54)

Em contato com o texto, antes de atribuir significado ao que lê, o leitor percebe a pulsão que o texto lhe transmite. Essa pulsão é da ordem da energia: o texto lhe afeta os sentidos, o texto o provoca, o convoca a produzir imagens, sons, a construir os tons dos diálogos (dentro e fora do texto). Um texto é uma tessitura que envolve o leitor e o convida a percorrer suas nuances, a per-

ceber-lhe as sutilezas, a beleza, o envolvimento. Isto é o que mantém o leitor atento, é o que o impulsiona a continuar: ele quer provar mais (o prazer do texto).

Volto ao jogo:

Realmente, *ler*, no sentido de *consumir*, não é *jogar* com o texto. “Jogar” deve ser tomado aqui no sentido polissêmico do termo: o próprio texto *joga* (como uma porta, como um aparelho em que há “jogo”); e o leitor, ele *joga* duas vezes: *joga com* o Texto (sentido lúdico), busca uma prática que o re-produza; mas, para que essa prática não se reduza a uma *mimesis* passiva, interior (o Texto é justamente aquilo que resiste a essa redução), ele *joga* o jogo de representar o Texto; não se pode esquecer de que *jouer* (além de ter um sentido lúdico: jogar, brincar; e um sentido cênico: representar) é também um termo musical (tocar); [...]. (BARTHES, 2004, p. 73).

E, para participar ávida e ativamente do jogo que o texto propõe – ele “solicita do leitor uma colaboração prática” (BARTHES, 2004, p. 74) – não basta imitá-lo, mas é preciso jogar com o texto o jogo de sua linguagem. O texto como campo metodológico não pode requerer do leitor apenas a aceitação passiva do que ele propõe. Não se pode reduzir um texto a uma interpretação. Para Barthes,

[...] o Texto é esse espaço social que não deixa nenhuma linguagem ao abrigo, exterior, nem nenhum sujeito de enunciação em situação de juiz, de mestre, de analista, de confessor, de decifrador: a teoria do Texto só pode coincidir com uma prática da escritura. (BARTHES, 2004, p. 75).

Neste trabalho, experimento esse jogo para testá-lo, pô-lo à prova. Para essa tarefa, que começa com a percepção do Texto como um campo aberto à investigação, onde me lanço como leitora e como experimentadora de seu ritmo, seu risco e seus contornos, proponho uma leitura que jogue com os sentidos que o texto de Noll provoca. Começo com a *suspensão*. Com

esse termo, “suspensão”, proponho uma relação entre a linguagem literária e uma possibilidade de caracterizar sua forma, seu movimento. Explico-me.

Sou um corpo que lê, e meu corpo reage, é também tela, texto, e nele se inscrevem os acontecimentos, as ilusões, os acasos, os instantes. Leio muitas vezes sem saber o que vou encontrar, ou nem sempre muito certa do que vou procurar. As anotações de leitura atravessam o texto, o texto me atravessa, experimento alguns manejos de linguagem. E são muitas as vezes em que interrompo as leituras para levantar a cabeça, parar, deixar fluírem as sensações, as provocações da leitura, sem pontos finais, na tentativa de intensificá-las ou esvaziá-las, uni-las a outras sensações, a outras histórias. Suspendo.

Fui percebendo, aos poucos, que essa forma de suspender, levantar a cabeça, interromper a leitura do livro para deixar fluir o pensamento, talvez estivesse acontecendo também na narrativa. A suspensão também parecia vir sendo tecida ao longo da obra de Noll, como uma imagem que se intensificava, ou um desdobramento de uma cena que parecia interromper a anterior. Estão presentes, na escrita de Noll, muitas marcas que evocam movimentos, cortes, transições. Nisso, uma cena transita para outra (ou outras), e um objeto em destaque pode desaparecer para ser lembrado mais tarde, ou mesmo uma lembrança inicia uma série de outras memórias, aparentemente desconectadas, ou ainda descubro que eu estava imersa em uma imagem sem localização no tempo, e o narrador me faz retornar à situação inicial, ou a ambientação construída, *daquele momento*. Essa transição não chega a alterar a cena mas passa a *outra coisa*, como se o narrador operasse num espaço múltiplo, em dimensões diversas, ou pontos de observação diferentes.

O jogo faz entremear uma cena em outra, passa da ação (que parece pouca) às sensações do personagem, ao pensamento, àquilo que estava passando em outro lugar. E me desconforta, enquanto leitora, pois não me sinto segura, em uma linha firme. É sinuosa essa linha em que Noll nos coloca, enquanto leitores. Não é simples lidar com algo que a princípio parece tão rápido e fugidio, tão escorregadio.

*Saberá apreciá-la? Seu tempo passou, tem apenas a si mesmo e a rua. Duvida seriamente de sua sensibilidade, embora se lembre de que um calor o percorre, às vezes, acompanhado de ideias ambiciosas demais, ele pondera, mas ainda a tempo de sorvê-las, faminto. Haveria de desenhar nova rota, trecho inédito de via, sem pedra, bloco ou piche, mas feito de rostos, pernas, adornos, perfumes e vozes – feito de movimentos.*

*A rua ferve. O sol vai à pino. É melhor encostar um pouco mais rente à parede, recolher os ombros, voltar a observar, notar um pouco mais. Nessa quantidade de luz, os rostos não se deixam ver de todo. Uma lágrima furtiva, um canto de sorriso, uma desconfiança – as miudezas quase não se deixam perceber. Tudo o mais brilha.*

Olhei irrefletidamente para uma espécie de recesso, um microespaço que eu jamais suporia que aquele quarto pudesse conter, algo normalmente escondido na azáfama da vista, uma coisa que não vinha propriamente de fora mas de uma projeção de dentro, reconhecimento, algo como um refúgio do qual eu sempre estivera acostumado a usufruir, desde pequeno, algo como um intervalo onde eu podia ancorar o alheamento que me parecia às vezes redimir os meus tropeços. Foi assim que ignorei por alguns instantes a figura do intermediário e a tensão pela dúvida se irromperia mesmo da porta do banheiro alguém com qualificadas benesses sensuais. Ali eu apenas mirava essa lacuna que a mim proporcionava um esquecimento provisório – foi quando a porta se abria e assomava alguém que eu jamais poderia imaginar. (SC, p.17-18)

a ver com uma maneira de escrever e de ler.

Ao longo da leitura, a imagem que a suspensão sugere é a de um desenho na superfície do texto que revele o enovelamento do fio das palavras para formar um contorno, do qual salta um ponto escapadiço que reorienta o contorno, *suspendendo-o*. Antes, eu havia avisado de que se tratava de um jogo que o texto propõe. Pois pretendo avançar um pouco mais, para contar uma hipótese de leitura: é possível que, nesse movimento de suspensão, Noll construa a *experiência* que sua narrativa transmite na contemporaneidade – uma experiência que parece estar muito vinculada à forma de seu texto. A partir daí, há uma segunda hipótese: pode ser que resida nessa experiência, assim construída, a *presença* que o texto de Noll produz – o seu impacto sobre os corpos e sentidos, a linguagem como experiência estética.

Daí, a procurar o significado de suspensão, para saber se seria de fato possível atribuir esse nome, suspensão, para me referir a um movimento conduzido nas narrativas de Noll, vejo que há, na notação musical, também uma *suspensão*, marcada pela inserção de um sinal chamado “fermata” sobre uma pausa, o que indica o seu prolongamento. A fermata também é utilizada no prolongamento da duração de uma nota, para além do seu valor original. A fermata não tem ela mesma um valor específico, e por isso a duração que ela impõe ao som ou ao silêncio depende da interpretação de quem rege/executa a música. Bem, isso deve ter alguma coisa

*No fundo, ele é grato por tanta luminosidade – e a carrega consigo, adiante. Tanta luz, tanta luz! Como não poderia dançar esse dia que o abriga? Como guardar para si esse movimento que o instiga a seguir sempre mais, sempre além, como quem ouve um caminhante que lhe fala no íntimo – a lhe sussurrar os próximos desvios? Desvie, caminhante, desvie; abra para si novos caminhos.*

São estes, pois, os pontos em que se articulam este trabalho: a experiência, a suspensão e o presente<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> “Experiência” – o primeiro capítulo da tese – é uma resposta à pergunta “Por que ler uma narrativa em que nada acontece?”. Revisito o ensaio “Experiência e pobreza”, de Walter Benjamin, em sua defesa da “forma artesanal de comunicação”, o romance; e proponho, em diálogo com Jorge Larrosa Bondía, o entendimento de que o saber da experiência não pode ser narrado segundo uma lógica da ação, mas por uma lógica da paixão. Da narrativa em que nada acontece – e, sobre o acontecimento, a obra de Slavoj Žižek “Acontecimento – uma viagem filosófica através de um conceito” traz reflexões valiosas –, da percepção de alguns autores a respeito da escrita de Noll, transito para o sujeito de experiências, protagonista de suas narrativas: atravessado, deslocado, moldado, constituído e afetado por cenários, sujeitos e por si mesmo, seu modo de ser e estar no mundo. Trechos de “A céu aberto” (1996) apresentam experiências em uma narrativa em que muito acontece. Passagens do romance “A fúria do corpo” (1981) compõem uma montagem de fatos, achados e impressões que vão construindo, pouco a pouco, a fúria, não como um sentido, explicação ou motivo, mas como parte daquilo que expressa esse sujeito de experiências.

“Suspensão” – o segundo capítulo da tese – apresenta uma leitura das tessituras presentes na forma do texto que Noll elabora e entremeia em suas narrativas. O seu texto é então lido como uma montagem, uma performance em que idas e vindas no tempo e novas percepções do espaço por meio de seus personagens compõem uma mesma cena. Ao suspender, Noll nos apresenta uma forma intimista de seus personagens ao perceberem e construírem o real, num *continuum* de atenção e distração, composição e fragmentação. Dialogo com “Bandoleiros”, (1985), obra em que fortemente está presente a errância. O diário de suspensões, um texto em paralelo, autoral, apresenta respostas de leitura, elaborações em processo, pessoais, inventivas, inacabadas, como uma vontade de tocar a pele do texto e nela encontrar um amparo ou uma dobra por onde possa estabelecer novo trajeto.

“Presente” – o terceiro capítulo da tese – apresenta Noll, produtor de presença: como o conceito de presença, desenvolvido por Gumbrecht (2010), modifica o contato que temos, enquanto estudantes de literatura, com a obra que intentamos analisar. Defendo como o entendimento dessa análise se modifica, e os efeitos que essa nova leitura – de presença – produz. Dialogo com “Rastros de verão” (1986) e sua presença; e, também, em paralelo, neste terceiro movimento da tese, terceiro impulso, propõe-se, em um texto autoral, encenar passos de uma dança, como quem escreve uma coreografia. Para escrever a dança, é preciso considerar certos traços, tais como a luz, o ambiente, se há som, o ponto de vista de quem dança, se há expectador, mas há a possibilidade de algo mais: como escrever o movimento (e como ler se movendo), como saborear a fluidez e os impactos desse movimento, como saber seus mistérios, como saber deixar dizer – saber deixar dançar – os seus, sem abrigar na interpretação o que deve acontecer uma vez, e não pode ser repetido; como deixar dizer o texto, sem adivinhá-lo, sem categorizá-lo; como produzir o espanto.

## 1. EXPERIÊNCIA

Por que ler uma narrativa em que nada acontece?

*Por quê?*

Muito nos afeta – não falo apenas por mim. No percurso acadêmico, felizmente encontramos pessoas que colaboram conosco, com seus motivos e muitas maneiras. Com sorte, já devo ter encorajado alguém vida afora; e tenho uma boa lista de encorajadores. Uma ou duas palavras parecem suficientes, seja para seguir em frente, seja para jogar fora meia dúzia de certezas. Nem sempre é possível saber as respostas para as perguntas que chegam, ou somos surpreendidos por perguntas que não nos havíamos feito até o momento. Na insistência da pós-graduação, importa mais manter acesa a intriga, o sentimento de caminho possível, num projeto de escrita que constantemente povoa a mente como algo a se perseguir, ou um convite para voltar um ou dois passos, esperar mais um pouco. E, em casos como este, é possível ter a chance de retomar a palavra.

Nos intervalos entre um curso e outro, entre um contrato de trabalho e novo processo seletivo, no constante aguardo das listas oficiais e dos resultados que permitem avançar uma etapa (sempre provisória, senão ilusória), ajustei meus ponteiros, revisei meus percursos, cheguei até aqui. Algumas coisas, no entanto, são mais pegajosas, insistentes, e, mesmo se parecem desaparecer por um tempo, acabam voltando, mal resolvidas. Pois tenho uma pergunta que ainda me acompanha e que, à época em que me foi feita – e lá se vão quase dez anos –, não respondi. Agora me arrisco a enfrentá-la.

Na ocasião, durante a defesa de minha dissertação de mestrado, eu falava sobre “Berkeley em Bellagio”, romance de João Gilberto Noll, publicado em 2002. O ponto principal era a relação assumida ora entre o protagonista e os lugares presentes na narrativa, ora entre os próprios lugares, fossem eles os lugares geográficos, e os de enunciação – o que implica uma ou várias relações de poder. Na palavra do outro, questionador (e também encorajador), o que Noll expunha em sua narrativa era, então, uma experiência pobre. Noll escrevia livros em que nada acontecia. Por que alguém os leria, então?

*Por que ler?*

Ele talvez viesse a chorar ao meu contato porque é assim que as verdadeiras crianças reagem quando sentem na pele a segurança de um abrigo adulto, elas costumam então desaguar o abandono que esteve preso até ali, não que queiram revelar que choram, é que elas não aprenderam ainda o auto-domínio de reter dentro de si a fonte que sendo fonte quer brotar correr se alagar... (ACA, p. 13-14)

não espero que tudo aconteça, me deleito com passagens que saltam da página e então me pego compartilhando um mundo de encher os olhos, de espantos. Produzo imagens, misturo-me às imagens. Ponho-me a olhar (dentro e fora) e, se meus olhos estão libertos, prenhes de novidades, experimento sensações. Esse olhar, detido, encontra, se deixa levar, busca e se perde; retoma. Leio.

Era 2002 quando li “Hotel Atlântico”, primeiro romance de Noll com que tive contato, e o busquei por conta de uma disciplina da graduação, “Tendências atuais da literatura”. Professor Leopoldo Comitti, comentários acalorados, inspiradores, e mais fumaça, baforadas. Uma sala parca em estrutura, repleta de afeto, e um tanto de receio – saberíamos elaborar leituras de obras tão diversas entre si, tais quais nos eram apresentadas? Seria um destino: ser leitor, apresentar sua leitura, seguir as pistas dos autores, elaborar pistas? O professor deu destaque, à época, às repetições presentes em Hotel Atlântico – o protagonista e as passagens relacionadas à morte de alguém –, como essas mortes – perdas – iam descortinando sua trajetória rumo ao Sul e, ao final, à cena de sua própria morte, à visão de um clarão no céu, na praia, nos braços do enfermeiro. Assim fomos começando.

Um semestre letivo, um romance por semana, todos autores brasileiros, Patrícia Melo, Zulmira Ribeiro Tavares, Caio Fernando Abreu, e entre tantos outros lá estava João Gilberto Noll, e uma prateleira específica da biblioteca passou a ser frequentada por mim com mais curiosidade. A narrativa rápida e intensa, um personagem em trânsito, tantas imagens a percorrer! Nas páginas de Noll continuo, insisto e persisto, a reparar suas manchas, imagens, deslocamentos, sobreposições. E sonho adiante.

Leio para experimentar. No texto escrito, na língua conservada, exploro a escrita que se cristalizou, a palavra, o registro; vejo seu contorno, seus desenhos, sua mancha, seu som e seu gosto; vejo como se comporta nesse meu pensar de agora já, quando leio, vejo, ouço, saboreio, imagino, sonho. Como

**O homem se recusa a responder o que quer que lhe perguntem. Afrodite morde os próprios lábios. O estranho casal só é capaz de se comunicar por fricções. Nas avenidas do Rio de Janeiro, caminham como se dança.**

*Por que ler uma narrativa?*

Às vezes pode-se ouvir vindo de lá o grito arranhado de algum soldado possesso, dizem que eles têm muitos soldados possessos, homens que gritam no meio da noite tentando se inspirar para a próxima batalha. Os nossos soldados não, os nossos são mais quietos, não deixam de mostrar tensão e até dilaceramento interior é claro, mas tudo se manifesta num ríctus abreviado, um tique de lábio, dedos que trançam, cusparadas secas, pigarros que dão nos nervos dos ouvintes, assim... (ACA, p. 15-16)

Leio não só para conhecer, mas porque me inquieto, porque posso me transportar para outro corpo, outro lugar, outros pensamentos, outros experimentos. Leio porque, se tenho contato com a palavra de alguém que tanto trabalhou a palavra em si, tal linguagem me desperta para o que não estava previsto, para um estalo, para um assombro, para uma surpresa. Leio para de-

gustar a palavra, para me despertar os sentidos, para me deparar com algo vívido, pulsante, maior do que qualquer verdade dita, analítica, clara e distinta (cf. SERRES, 2001, p. 163).

Leio também para escrever, para produzir uma resposta. A leitura é por si um caminho de escrita, um caminho de elaboração. Pela escrita, produzo imagens daquilo que leio e imagino. Como resultado de cada leitura, tenho novas indagações, vazios, desejos de novas ideias, desejos de novos começos. Não é possível “entrar” e “sair” de uma narrativa sem alguma transformação como sujeito – da leitura, da escrita, do mundo.

Escolhidas as leituras, é preciso deixar-se levar por um tempo. Um livro único pode nos perpassar num sem tempo, num longe. Ler uma narrativa envolve surpresas: certa atmosfera, certo sentimento, certa duração. O processo de leitura é, pouco a pouco, um processo de transformação pessoal. E, por que eu não poderia, nesse processo de aprendizagens, na construção da tese, aprender também com uma escrita que inicialmente ficaria na gaveta de guardados, nos cantos de página, nos rascunhos? Uma escrita (também uma resposta) que me ajuda a dialogar com a obra que leio, e que transforma as ideias soltas, as impressões pessoais, então guardadas, em algo enredado, enovelado, plausível, para ser parte de um todo, de uma disponibilidade de escrita e de reflexão sobre o que leio e o que escrevo (para mim, para os outros)?

**Afrodite é encontrada num terreno baldio. Nos fundos da Boate Night Fair, vestígios de sangue incriminam o homem sem nome. O estranho casal permanece sem ter o que comer, mas continua sendo governado pelo Tempo. Ele encontra um bilhete que diz: Eu volto um dia.**

[...] um dia na garagem do prédio onde eu morava – um carro entrava com os faróis acesos porque faltava luz –, o teu pai arqueou-se e apoiou o cotovelo numa coluna, a mão na testa, e olhou para os seus sapatos, um deles meio aberto na ponta, chegava-se a vislumbrar um pedacinho da unha do dedão, pois ele assim nessa posição falou que ia entrar para a Academia Militar, não pelo belo prazer de usar uma farda, era outra a razão, ele faria tudo que estivesse ao seu alcance para que as guerras não cessassem, sempre mais, que todos os países fossem varridos da face do planeta e que do planeta só sobrasse uma superfície amnésica e letárgica, de volta ao sereno convívio com os corpos celestes [...]. (ACA, p. 27-28)

alguns casos, nem o que nos passa parece fácil de detectar – isso também escapa, e como! Constantemente somos atravessados por ondas – térmicas, eletromagnéticas, de transmissão de informações. Somos matéria porosa, descontínua, afetada: o que acontece nos atravessa.

No entanto, relatar o acontecimento não diz respeito apenas àquilo que passa, aquilo que ocorre, mas está muito relacionado ao sujeito. Só há acontecimento porque há um sujeito no mundo, que percebe a si, sua existência, seu funcionamento, seus mecanismos. Há acontecimento se alguma expectativa da ordem do comum é interrompida. Há no acontecimento algo de “milagroso” (cf. ŽIŽEK, 2017), pois, sendo ele capaz de “exceder suas causas” e residir num espaço que tanto pode ser a percepção individual do que acontece, quanto a modificação da realidade em si, o acontecimento remete a surpresa, a algo que desestabiliza o real, a algo impactante. Para o filósofo, “[...] um acontecimento não é algo que ocorra dentro do mundo, mas uma mudança no próprio arcabouço pelo qual percebemos o mundo e nos envolvemos nele”. Para explicar o acontecimento, não basta buscar suas causas, pois, ainda que seja possível encontrá-las, elas não são suficientes para esclarecer toda a carga de energia que deu origem ao que se passou.

Ler uma narrativa, seja na pós-graduação, no tempo, na vida, é, então, uma chance de experimentar, imaginar, pensar, refletir e também responder: ser no mundo e elaborar, pela linguagem, um universo de formas e sensações – e, provisoriamente, representá-lo.

### *Nada acontece?*

Muitas coisas acontecem o tempo todo. Quem não está cheio delas!? Algumas nos afetam, e de outras mal nos damos conta. Não parece haver tempo hábil para contabilizar o que se passa; em

**O homem acorda na enfermaria. Afrodite telefona, mas não tem certeza se o encontrará são. As enfermeiras comemoram a recuperação de um dos pacientes. Atropelados, maltrapilhos, indigentes desfrutam a escassa refeição.**

Dois meses e pouco depois Artur volta a tocar piano na casa noturna. Eu me sento à mesma mesa de onde vi pela primeira vez Artur tocar. No último número ele ataca “Insensatez”, Artur me pisca sorrateiro. A casa está lotada, o público parece excitado com a volta de Artur. Ao final é aplaudido por mais de dois minutos... Como bis, ele volta a tocar “Insensatez”.

Vou ao camarim. Artur bebe um uísque, sacode as pedras... Diz que desde que se quebrou todo não tem bebido a ponto de cair na amnésia. Ando lembrando cada coisa, ele sussurra e ri. Eu também rio. E me aproximo dele. Levanta-te, homem!, eu digo. Artur levanta-se da cadeira esquelética. E nos abraçamos, longamente... (ACA, p. 37)

aí, indo para qualquer lugar, de passagem, esperando por algum encontro fortuito ou encontro nenhum; se é um sujeito que espera, num silêncio povoado de ruídos, com meias lembranças e alguma confusão mental, isso, para alguns, configura uma literatura em que nada acontece, uma experiência pobre.

### *Uma experiência pobre?*

Então é assim que é? Retomar Benjamin, trazer luz a uma escrita de pós-guerra, reavivar sentimentos que não experimentei, falar sobre o precário. A experiência que Noll retrata é pobre – será? Assim deverei admiti-la? Retratar a experiência já não é perdê-la, deixá-la nas garras da linguagem? Já não posso perguntar. Preciso esperar, achar-me novamente perdida, e ler a narrativa de Noll não como quem lê pela primeira vez (e já não é possível retomar esse momento, que não está perdido, mas se modifica a cada vez que nele penso ou revivo, então é sempre outro momento), mas como alguém que deseja o desejo – e se deixa levar, pois o que pode ser encontrado de repente o é, sem aviso, e deixa suas marcas, irônico.

Na narrativa, o acontecimento está muito relacionado às guinadas (para usar um termo de Žižek) que modificam a perspectiva da história, seu andamento, e nos permitem compreender o que se passa, do que se trata, quem são os sujeitos que dela fazem parte – como agem; o que desejam; para onde vão. A guinada expõe algo que até então não se admitia – daí a surpresa da revelação – e que muda a expectativa sobre o que virá em seguida. A guinada é o acontecimento numa narrativa. No entanto, se se trata de uma narrativa que apresenta um sujeito que caminha por

**Afrodite não sabe, mas, ao telefonar, abandonou o homem. O homem não sabe, mas abandonou Afrodite para esperar o momento de encontrá-la. A rua não sabe, mas voltará a abrigá-los, corpos e fluidos.**

*Retomarei Benjamin e sua imagem (tão bonita!) da palavra que dura,  
a pepita impossível.*

O soldado franzino ouvia o que eu falava como se não ouvisse coisa nenhuma: existia como que uma membrana entre o seu entendimento e as minhas palavras pois ele fora feito simplesmente para dizer que o almoço seria servido em alguns minutos, o seu olhar não palpitava como quando se tem curiosidade pela expressão alheia, parecia retilíneo como uma seta ao encontro de minha fala [...] (ACA, p. 40-41)

Era 1933 quando Walter Benjamin, no ensaio “Experiência e pobreza”, lançou o olhar para a geração do início dos novecentos, que vivenciou a Primeira Guerra Mundial, e presenciou uma espécie de “perda de certezas” que se pode inferir a partir dos pares apresentados pelo autor, como “experiência estratégica” e “guerra de trincheiras”, “economia” e “inflação”, “corpo” e “fome”, “moral” e “governantes” (BENJAMIN, 1994, p. 115). Nesse caminho, significa muito pouco ter uma “palavra durável” (para usar uma expressão do autor) que possa ser dirigida a outrem, como a transmissão de um saber (o saber da experiência), de uma marca significativa do vivido, uma lição ou um conselho, visto que esse novo tempo requisita formas outras de narrar e de tratar os saberes – estamos pobres, afirmava então Benjamin.

Não à toa trago para o presente as proposições de Benjamin. Hoje os tempos são de novas trincheiras, num cenário que pouco a pouco vai revelando escândalo após escândalo, na tentativa de enfraquecer as lutas, fazer crer em quase nenhuma grande guinada. Uma ponta do real se faz presente, até que o noticiário televisivo novamente pasteurize tanto a notícia quanto a perspectiva necessária para lidar com ela, e corrupção se tornou palavra banal, sem graça, tal qual desemprego, descrença e fome.

Para Benjamin, o desenvolvimento da técnica contribuiu para que houvesse o que o autor chama de “nova forma de miséria”, “barbárie” e “pobreza de experiência”, que afeta a humanidade como um todo, e que

[...] impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda. Entre os grandes criadores sempre existiram homens implacáveis que operaram a partir de uma tábula rasa. Queriam uma prancheta: foram construtores. (BENJAMIN, 1994, p. 116).

[...] eu era um homem só e como tal deveria seguir – esta ideia me bateu como um choque na cabeça. Que exército iria querer incluir em suas fileiras um homem como eu?, alguém que não sabia bem a idade e que dava atenção a poucas coisas além do encaminhamento do irmão, que no mais ficava à toa, sem planos para o futuro, às vezes com acentuada amnésia, em certas ocasiões com vontade de morrer, em outras com uma alegria tão insana a ponto de chorar de dor, então... sendo um homem escandalosamente desimpedido das urgências do mundo, quem iria me convocar para a guerra onde cada um deve dissolver seu andamento próprio em nome da faina de vencer [...] (ACA, p. 44-45)

O construtor com a prancheta parece ser, para Benjamin, o indivíduo contemporâneo, “nu”, em oposição ao dito tradicional, “adornado com todas as oferendas do passado” (BENJAMIN, 1994, p. 116). Sua criação, segundo o autor, consiste mais na “galvanização” do que na “renovação autêntica” dos saberes do seu tempo, e sua pobreza está muito relacionada ao seu alcance: é mais rasteiro, superficial, e não pode alcançar, por isso, a profundidade, a interioridade (como em outros tempos, mais associados à tradição, o indivíduo pôde almejar).

Os homens contemporâneos são aqueles que, para Benjamin, “[...] aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna [...]” (BENJAMIN, 1994, p. 118). Um mundo caracterizado por uma “cultura de vidro”: um material “frio”, “sóbrio”, em que “nada se fixa” – um “inimigo do mistério”. E, também, um material sensível, quebradiço, vulnerável – assim o caminho do homem contemporâneo que, do mesmo modo que pode sucumbir, pode renovar-se a partir de muito pouco. Um mundo em que as construções desvinculam o homem e o espaço, em que o corpo apenas transita, se apaga, diante dos altos edifícios e das vias de trânsito rápido, inaptas a qualquer olhadela para além das placas, sinais e avisos de limites de velocidade.

Benjamin afirma poder então “tomar distância para avaliar o conjunto” (BENJAMIN, 1994, p. 119), reafirma a pobreza e expõe sua proposição para a conjuntura que se apresenta:

Ficamos pobres. Abandonamos uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano, tivemos de empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do “atual”. [...] No meio tempo, possa o indivíduo dar um pouco de humanidade àquela massa, que um dia talvez retribua com juros e com os juros dos juros. (BENJAMIN, 1994, p. 119).

Ele argumentou que a morte um dia acaba, é só a gente perseverar na guerra, não arrear pé que um dia se verifica que o inimigo sumiu que nem pó e que então haverá só a gente com o destino livre da sujeira daqueles caras lá. E apontou para um horizonte plano, longínquo [...] (ACA, p. 46)

Em “O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, de 1936, Benjamin assinala, sob o mote de que “as experiências estão deixando de ser comunicáveis” (BENJAMIN, 1994, p. 200), que não se trata de algo “decadente” ou “moderno”, mas de um

processo “que expulsa gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo” (BENJAMIN, 1994, p. 201). Benjamin toca dois pontos interessantes para a discussão a respeito da experiência e da matéria narrada, quais sejam: o desenvolvimento do romance e do formato em livro, o que o diferencia da tradição oral da narrativa; e o desenvolvimento da imprensa, que, por sua vez, consolidou a informação como forma comunicativa.

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. (BENJAMIN, 1994, p. 203).

É bastante interessante notar como as considerações de Benjamin a respeito da informação se assemelham à visão que temos ainda em nossos dias. Existe uma bela distância entre ter informação, acessar informação, e ter experiência. Só se transforma em experiência aquilo que produz um efeito no indivíduo, que o desloca, o afeta, o fere. Naturalmente, naquele momento, outros gêneros textuais começavam a ganhar popularidade, em detrimento da narrativa, cuja complexidade o autor defendia. Mas, corroborando a atualidade de Benjamin, nota-se hoje os modos pelos quais a narrativa vem se desenvolvendo e se desdobrando em novos formatos, e também toda a propaganda em prol de uma “era da informação”. Para o autor, a narrativa é

[...] uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (BENJAMIN, 1994, p. 205).

E acrescenta:

Podemos ir mais longe e perguntar se a relação entre o narrador e sua matéria – a vida humana – não seria ela própria uma relação artesanal. Não seria sua

tarefa trabalhar a matéria-prima da experiência – a sua e a dos outros – transformando-a num produto sólido, útil e único? (BENJAMIN, 1994, p. 221).

Essa forma artesanal, que é a narrativa desenhada por Benjamin, tem ganhado vários contornos, não se restringindo ao romance de longo fôlego, para tentar imaginar a relação entre o artesanato e as palavras de Benjamin. O romance contemporâneo tem apresentado diversos desenhos, muitas vezes dando vez e voz ao fragmento, aos cortes temporais, aos *flashes* de memória, tal qual se desenvolve a narrativa de Noll. Em romances curtos, contos e microcontos, Noll constrói seu artesanato, modela seus personagens e as situações em que eles se encontram, enovela num curto espaço uma ficção de fôlego, não longo, mas intenso.

*Por que ler uma narrativa em que nada acontece?*

Diana Klinger, na obra *Escritas de si, escritas do outro – o retorno do autor e a virada etnográfica* (2007) ressalta que, nos romances de Noll, “Tudo flui, nada muda, a experiência nunca se torna um saber narrável”. Klinger destaca também os significados de “experiência”, que podem remeter tanto a “sabedoria” quanto a “vivência”; acrescenta ainda as definições de “conhecimento que nos é transmitido pelos sentidos” e “experimentação”. Quando Klinger relaciona experiência, vivência, e suas observações a respeito dos romances de Noll, é possível que se trate de uma experiência muito vinculada à ação, a algo visível, passível de ser visto e experimentado.

Idelber Avelar, em *Alegorias da derrota* (2003), apresenta a obra de João Gilberto Noll como a que retorna a si mesma, e nela própria significa o esvaziamento de sujeitos, lugares, e experiências. Para o autor:

A literatura de Noll carece, portanto, de toda pulsão restitutiva. A negação de uma realidade insuportável não tem lugar em nome de algo que possa transcendê-la, mas se resigna a ser imanente àquilo que nega. Enquanto o flâneur “mantém sempre a posse total de sua individualidade”, os personagens cinzentos e anônimos de Noll se dissolveram na faticidade indiferenciada da experiência. Por oposição à memória involuntária de Proust, as reminiscências em Noll não se colocam a tarefa de “produzir experiência sinteticamente”. (AVELAR, 2003, p. 221)

No entanto, cabe ressaltar que, em Noll, as reminiscências reivindicam o lugar do estilhaço, do fragmento, do lapso, para a construção de um ruído, um incômodo, um escape, um segundo qualquer em que é possível olhar pela fresta e descobrir o naco de pele, relembrar

Estaria eu enlouquecendo no meio daqueles soldados? Engoli um gosto acre, e me veio a impressão de que eu nunca pensara muito nas coisas límpidas que a mente não consegue manipular, mas que essas coisas me chegavam agora e me arrebatavam sem nenhuma virulência e me abasteciam de um suprimento que mais parecia uma refeição vazia, quem sabe uma espécie de soro. Isso com certeza não me afastava propriamente a fome nem muito menos saciava, mas deixava a minha matéria preparada para quando eu precisasse me aproximar do mundo e tirar dele algum sustento ou ação. (ACA, p. 54)

um cheiro, um aperto, um vazio tais que são capazes de confrontar o real e o ilusório, e explicitam um sujeito passivo, exposto, entregue, que cede seu corpo, sua visão (seu ponto de vista), sua pele, e vivencia tais momentos com força evidente, com abertura, como quem assiste a um espetáculo de dança e, simultaneamente, acompanha seus pontos claros e escuros, o exposto e o oculto. Esse sujeito experimenta tais momentos – as suspensões –, e se expõe a nossos sentidos, que talvez poderão captá-los, com algum grau de força.

Karl Erik Schollhammer (2009, p. 32) apresenta Noll como “o intérprete mais original do sentimento pós-moderno de perda de sentido e referência”, visto que:

Sua narrativa se move sem um centro, não ancorada num narrador autoconsciente; seus personagens se encontram em processo de esvaziamento de projetos e de personalidade, em crise de identidade nacional, social e sexual, mas sempre à deriva e à procura de pequenas e perversas realizações do desejo. Acontecimentos violentos interrompem seus trajetos de modo enigmático e deixam o corpo em estado de ferida e num arriscado percurso de vulnerabilidade e exposição. Sempre em movimento, perambulando numa geografia incerta, o movimento narrativo de Noll é a viagem numa paisagem obtusa em que fronteiras são abolidas, e dimensões temporais e espaciais são questionadas por trajetos errantes que cruzam um território sem claras definições, produzindo um movimento hesitante em direção a Porto Alegre [...]. (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 32).

Logo, o trabalho de Noll com a sua matéria-prima não parece, à luz dos críticos que por ora apresentamos, um produto “sólido” ou “útil”. Revela uma experiência pobre, na acepção de Benjamin, de palavra de pouca durabilidade. Não havendo, conforme Schollhammer (2009), um “centro”, uma “âncora” em sua narrativa, a escrita de Noll assemelha-se à barbárie apontada por Benjamin, ao mesmo tempo em que nela pode haver uma beleza – vista como decadente, precária, que seja, mas ainda beleza – que se realiza na forma de seu texto. Porém, vamos guardar um pouco mais o último dos adjetivos mencionados por este autor: que seja um produto *único*. Poderíamos, então, propor um outro movimento: o de pensar a relação entre o escritor e

[...] a céu aberto arranco de mim um destemor e corro, o bombardeio às plantações poucos quilômetros adiante, lá atrás a tapera em chamas, posso ver a mulher recostada numa árvore com a barriga aberta, ela segura os intestinos como a protegê-los... o mar, eu ouço o agitar constante de ondas, eu quero ver o mar digo para o fundo de mim almejando aliviar a ideia de que serei descoberto com talho ou sem talho na face, que serei considerado por todos um covarde, um desertor.... (ACA, p. 57-58)

a sua matéria – o texto literário – como uma relação artesanal. Que trama esse artesanato desenha na literatura brasileira contemporânea?

*Que experiência?*

*Que fôlego?*

Nos textos de Noll – e isso acaba sendo reiterado pela crítica – o que se percebe é uma relação bastante enfraquecida entre a experiência e a ação. Daí

que se nota que Noll está produzindo uma narrativa cujo enredo parece ter várias pontas, todas elas possíveis, quase todas interrompidas, pois há algo mais (urgente) a dizer. A sua narrativa está sempre prestes a *suspender*. E, nesse sentido, pouco se assemelha a algo “sólido”. É como se os seus personagens estivessem sempre prontos a reajustar o percurso, a refazer o caminho. E, com perspicácia e grande poder de observação e imaginação, são capazes de construir, imgeticamente, uma espécie de remodelagem do mundo exterior (este, cujos impactos mais evidentes são o da transitoriedade das situações em que se envolvem e o da solidão). Constroem, enfim, nuances que se inscrevem na memória (falha), nas percepções sensoriais e no corpo, e ao corpo é dada grande atenção: é o corpo que experimenta as sensações vívidas, é o corpo que se mistura à paisagem, é no corpo que se inscreve a história.

Jorge Larrosa Bondía, no artigo “Notas sobre a experiência e o saber de experiência”, de 2002, relaciona algumas pistas etimológicas que a palavra “experiência” carrega, e, segundo o autor, nela está contida a ideia de algo que se prova, experimenta; bem como a ideia de travessia, perigo; além da própria dimensão do existir. E completa: “O sujeito da experiência tem algo desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião.” (BONDÍA, 2002, p. 25). É da ordem da experiência, portanto, o estar no mundo e seu trânsito, tudo o que o afeta, o atravessa; sua simples

**Afrodite não tem beleza, o é. Afrodite esquece. Afrodite dói. Afrodite não se intimida. Afrodite segue pelas ruas, o corpo é seu recurso. Afrodite recomeça, prestes a novo êxtase. O homem pensa o desejo; pensa que possui; pensa que geme, mas se retesa, esmagado, dolorido, vencido. Seu gozo não afeta Afrodite, nem afeta o mundo. Afrodite não perde. Afrodite não vence.**

existência, e o que pode marcá-la, não no sentido de torná-la notável, mas no sentido de torná-la evidente. Em diálogo com Heidegger, o autor desenvolve uma percepção do sujeito da experiência que em muito lembra os personagens de Noll:

Não um sujeito que permanece sempre em pé, ereto, erguido e seguro de si mesmo; não um sujeito que alcance aquilo que se propõe ou que se apodera daquilo que quer; não um sujeito definido por seus sucessos ou por seus poderes, mas um sujeito que perde seus poderes precisamente porque aquilo de que faz experiência dele se apodera. (BONDÍA, 2002, p.25)

Como deseja o protagonista de *A fúria do corpo*, “Digamos que tudo começa neste instante” (NOLL, 1989, p. 9), em que o nome próprio do personagem parece mais uma amarra a algo a que não parece necessário estar identificado, e o sexo – entrar no jogo da vida no movimento do corpo – é a ligação, a identificação mais forte consigo, com os outros, com o estar aqui-agora. Negar, ocultar, jogar de outra forma a burocracia das identificações: Noll propõe, por meio de seu personagem, um modo de ver a si e aos outros de maneira muito particular.

É até bastante comum verificar referências a respeito da narrativa de Noll como aquela que evidencia alguma coisa que *falta*. Isso porque são comuns elementos como negações, vazios, deslocamentos, fugacidades, que podem fazer crer que se trate de uma obra a respeito do falso, do que não é dito, do recuo. Seus personagens, muitas vezes esvaziados de referências de si e dos lugares em que se encontram, poderiam mesmo animar esse ponto de vista.

As negações são evidentes, sim. A negação parece se bastar, mas deixa atrás de si um belo rastro – se digo que nego algo, digo algo além disso. Quando o narrador de Noll nega, ele nos põe à beira do precipício. Eu pensava saber sobre um sujeito, que se vai aos poucos mostrando, mas, certa hora, ele não é mais, a pista já é falsa.

Ele escapa, não quer ser algo já reconhecido. Ele não quer ser parte do “jogo inútil”. Ele nos apresenta novo fio, como em “A fúria do corpo”:

O que não vou te declarar é o nome e todos os dados que me confrangem a uma certidão que além de me embalsamar num cidadão que desconheço servirá de pista a esse algoz (imperceptível de tão entranhado em nossas já tão fracas presenças). O meu nome não. Nem o meu passado, não, não queira me saber até aqui, digamos que tudo começa neste instante [...]. (FC, p. 9).

**O homem não tem nome. Não tem cor. Não tem destino. Não tem origem. Não tem porquês. O homem é. Sua força cabe em seu instante. Sua memória reside neste momento. Sua forma de resistir é intumescer-se, possuir, invadir, contrastar com seu cenário, estar na outra mão, deixar no caminho restos de si. A troca é sempre violenta.**

Nesse sentido, sua narrativa compreende desvios, bordas, outros campos passíveis de serem alcançados por certos estados mentais nomeados de diversas maneiras ao longo dos seus romances. Não se trata, pois, de falar sobre um cidadão, um lugar, um destino. Trata-se de algo que não está, a princípio, designado por processo burocrático algum.

Enquanto eu abria o mapa ia lembrando do que eu tinha dito para o motorista do táxi. Que eu faria um tratamento contra o alcoolismo no interior de Minas. No mapa o interior de Minas parecia um formigueiro de localidades. Os meus olhos desceram um pouco, entraram pelo interior de São Paulo, pararam no Paraná. [...] Resolvi comprar uma passagem para Florianópolis. Vi o nome da cidade num luminoso em cima de um guichê. De repente uma ilha: era um tema que me interessava. E depois eu nunca tinha ido lá (HA, p. 22-23).

Trata-se de algo da ordem do ser-no-mundo, no tempo presente, em fluxo ora no aqui-agora, ora num tempo e paisagem interiores.

Atravesso agora um solo muito plano. Lembra uma plataforma no ar. Há momentos na vida como este: nada diante de mim. Só a luz e as estrelas como elementos a mais. O resto, noite. Olho para trás: nem mesmo a mecha de sol sobre Steve, mais nenhuma incidência no ar. Tive uma miragem de luz? Eu que não esqueço o cego, eu e meu sax – uma miragem de luz?  
 Já não quero dar em lugar nenhum.  
 Mas eu tinha pernas, e precisava andar. E tinha me metido por entre espessos blocos calcários. Parecia tudo calcinado. Como se ali o sol tivesse dado tudo por um dia, e agora fosse um elemento consumido.  
 Quando toquei numa rocha cheia de pontas me dei conta de que eu estava ainda vivo – e se dependesse de mim, nunca mais teria o que fazer. Me subiu uma náusea e de uma golfada só vomitei toda minha fome.  
 Meu Deus! Eu já não estava no deserto: meu ralo vômito sobre o piso de madeira de um alpendre. O alpendre da casa de madeira de Steve. Com o vômito eu parecia estar sóbrio outra vez (B, p. 109-110).

Nesses termos, o sujeito da experiência em Noll é um sujeito marcado, que carrega o peso de seus desejos e esvaziamentos. É um sujeito deteriorado, cuja memória não lhe é mais confiável e que segue em frente inventando novos passos, ensaiando novos encontros; é um sujeito calejado, que não para. Está sempre impulsionado a recomeçar com menos, muito menos, pois é a parte que lhe cabe.

“A céu aberto”, romance de 1996, cujos trechos compõem este capítulo, apresenta um protagonista que recomeça diversas vezes ao longo da narrativa, sempre a partir de muito pouco. De um filho que busca o pai no campo de guerra – qual guerra, qual campo? – com a desculpa de arranjar algum dinheiro que possa tratar a doença do irmão mais novo, esse jovem se vê então como parte da formação de guerra, num alistamento supostamente involuntário, trabalhando como sentinela, sem saber ao certo qual será o próximo companheiro de jornada,

O meu irmão chegou mais perto do meu ouvido e pediu que orássemos, contou que criara uma “Prece à derrota” que é a situação na qual não temos mais nada a perder e de mãos vazias erguemos essa reza feito uma ereção ao silêncio do céu, quando compreendemos enfim que não há nada mais a dizer. (ACA, p. 70)

uma mulher que se confunde com a figura de seu irmão – ele próprio não sabe se é uma fantasia sua, se ele a inventou. Nisso se dá o aparecimento do filho de Artur, um teatrólogo que lhe relata suas experiências no estrangeiro e com quem passa a dividir a casa, a esposa e as fantasias – também sexuais. Quando da retomada das notícias de guerra, o protagonista abandona então a esposa e foge, desta vez embarcando no navio “Largo”, que está prestes a zarpar, levando fugitivos da guerra. Ele se transforma então numa espécie de refém, passando a viajar escondido dos demais tripulantes, a troco de favores sexuais e saídas escondidas para bares em cidades portuárias. Empreende, por fim, uma fuga, passando a viver como estrangeiro em uma terra não explicada, comunicando-se por meio de mímicas, onde um iminente ataque terrorista pode lhe custar novamente a liberdade.

Numa narrativa cujo ritmo me leva a fazer parte de um turbilhão de dúvidas, conjecturas, mudanças de cenário, mudanças na forma de agir do protagonista, poucas explicações, muitas insinuações, “A céu aberto” parece mais um grande campo onde as coisas vão se enovelando, se misturando, produzindo novos efeitos, às vezes mais ásperos, às vezes mais suaves, no fundo sempre densos; e os seus períodos e parágrafos longos me envolvem, me aceleram, me tocam profundamente, transportando-me para um sujeito que é forte por revelar suas precariedades, e que não teme recomeçar outra vez, de outra forma.

Tendo sido questionada, com alguma insistência, por defender *uma narrativa em que nada acontece*, por algum tempo procurei entender o que poderiam ser *nada e acontecimento* na narrativa de Noll. Nesse percurso, vim a perceber que estes questionamentos seriam um caminho para categorizar a narrativa, para interpretar seus elementos, suas nuances, ou mesmo para ler procurando encontrar alguma coisa (e não ler para ser encontrado pela narrativa),

diante de tantas mortes. Neste período, ele se lembra de um amigo que lhe ajudara, o pianista Artur, e conta algumas de suas histórias.

De Artur ele só voltará a ter notícias após, já desertor da guerra que não consegue explicar, ter se casado com

**O passar dos dias não lhe traz novo fôlego. A chegada do Carnaval não lhe traz novo ânimo – ele passa. O recomeço dos dias não lhe traz novidades. Passar, passar, passar é dar ao corpo novas amenidades. A novidade, o despertar do sono dos dias reside nas sensações. O que é que emociona? O que é que tensiona? O que é que estremece? Onde o corpo se liberta? Onde o corpo reina? Onde está a resposta ao impulso do corpo?**

e tais opções, no entanto, não pareciam as melhores, pois não deixariam ver a obra em si, não permitiriam a leitura pela fruição. Assim, não estava em questão dar ao acontecimento uma categoria, ou nomear “nada” à fluidez de pensamento (à carga de imaginação) do protagonista; mas era preciso deixar falar a narrativa, até que fosse possível perceber como o seu desenvolvimento afeta os nossos sentidos e abre diversas formas de percepção de seu texto. Aqui se une a afirmação de Bondía (2002) sobre como se pode captar a experiência: não exatamente pela lógica da ação, em que se considera um sujeito agente, mas pela lógica da paixão, e em Noll é esse o sujeito que encontramos, um sujeito passional. A experiência de leitura não deve ser a de procurar o acontecimento e categorizá-lo, mas a de se permitir a sensação de se perder, de deixar-se levar, de ser capturado pela palavra-guinada que ele representa.

De outro modo, por que interessaria dizer da narrativa aquilo que ela não é, aquilo que ela não mostra? Como seria possível adentrar a entrelinha, adivinhar o não dito, vestir de ouro o obscuro? Não é possível dizer de algo que não é mostrado. É mais preciso dizer sobre algo que nos é dado, e que nos toca. Ultrapassar esta linha é mergulhar na interpretação. Pois a experiência – esta, não atrelada à lógica da ação – requer de nós uma interrupção: uma atenção aos sentidos, tempo para a percepção, suavidade do gesto, um olhar liberto dos discursos, para que flua aquilo que nos passa, aquilo que nos toca, e se realize em nós a surpresa do acontecimento.

**O homem não sabe se deve ancorar. Pode ser no Norte, ou uma viagem que retorne ao Sul. Uma viagem que prossiga, que exista. Ele é um corpo que não se confunde, mas que poderia. Entre outros tantos corpos, entre tantas feridas, entre tantos passantes, um corpo que poderia estar morto, ou socialmente morto, fatalmente marcado, alvejado por uma marca que não é sua, que lhe deram. Um corpo que é refúgio e que é resto. Um corpo que responde ao mundo, mas o mundo é apenas ele. O mundo é o que não está ali. O corpo é sua resposta. O corpo é emoldurado, exigido, educado, formatado. A resposta do corpo é sua miséria. O corpo fatalmente obedece. As respostas do corpo são palpáveis, modeláveis, estabilizadoras da condição humana. O corpo furioso se desdobra, mente, figura: o corpo furioso reage, simula o “êxtase perpétuo”, simula o que não pode transformar – e inventa a si mesmo.**

*O mais extremoso beijo,*

*Eu*

(FC, p. 262.)

## 2. SUSPENSÃO

*Rios sem discurso*

*A Gabino Alejandro Carriedo*

*Quando um rio corta, corta-se de vez  
o discurso-rio de água que ele fazia;  
cortado, a água se quebra em pedaços,  
em poços de água, em água paralítica.  
Em situação de poço, a água equivale  
a uma palavra em situação dicionária:  
isolada, estanque no poço dela mesma,  
e, porque assim estanque, estancada;  
e mais: porque assim estancada, muda,  
e muda porque com nenhuma comunica,  
porque cortou-se a sintaxe desse rio,  
o fio de água por que ele discorria.*

\*

*O curso de um rio, seu discurso-rio,  
chega raramente a se reatar de vez;  
um rio precisa de muito fio de água  
para refazer o fio antigo que o fez.  
Salvo a grandiloqüência de uma cheia  
lhe impondo interina outra linguagem,  
um rio precisa de muita água em fios  
para que todos os poços se enfrasem:  
se reatando, de um para outro poço,  
em frases curtas, então frase e frase,  
até a sentença-rio do discurso único  
em que se tem voz a seca ele combate.*

*João Cabral de Melo Neto*

O momento de travessia sempre chega. A vantagem de estar à margem é poder dar um passo à frente e experimentar, atravessar o perigo das águas. O rio atravessa as margens, comunica as margens, dialoga com elas. O pé atravessa o rio e já não é passo: a refração trouxe-lhe outra forma, está também em movimento, oscila, dança, água e pés se comunicam. A água do rio toca o corpo: as linguagens se interpenetram. Uma margem atravessa a outra, em prolongamento. Nada é estático. São muitas as águas e as beiras. São muitos os modos de molhar.

**corta**

Desde há muito, tenho escrito impressões. Estou do lado de fora, e arrisco um passo. Um passo que tente responder ao movimento do que vejo, do que leio, do que flui – esse rio. Mas o movimento do rio não pergunta, ele acontece. Ele é. Por que então a necessidade de dar uma resposta, marcar uma posição? Como dar às impressões condição de ser fio d'água, corrente? Uma mancha, um desenho que tente alcançar o movimento do rio não há de funcionar

A bem da verdade, qual o dia que passa sem alguém não dissolver minha última esperança? Há sempre alguém a postos para declarar que estou perdido. Que já é outro o rumo das coisas e que eu me atrasei. Que a História marcha, e olha como ainda estou cheio de ilusões. Tudo marcha em uma direção a uma clareza que absolutamente não compreendo. (B, p. 56)

por muito. Tal movimento já é conhecido, não é preciso reconstruí-lo. É preciso ser com ele, navegá-lo, deixá-lo fluir no que faço.

As impressões não chegam a ser a coisa em si. Não são a coisa, senão linguagem, expressão. A coisa é isso que se dá a ver. Está no movimento, na energia, no curso do rio. Digo que a coisa se dá a ver, mas nem sempre o caminho primeiro é o da visão. Algo mais pode acontecer. Acontece.

**corta**

O discurso-rio de João Cabral, com seus muitos fios e sua fluidez, direciona uma força combativa, que resulta do conjunto de seus elementos. Dialogar com esse rio implica entrar em seu fluxo, experimentar seus movimentos, observar como corre, correr também. A metáfora do rio e os melindres de seus fios d'água apresentam um modo de entender a sintaxe e o texto, sua forma, sua elaboração, quando o que se procura é uma compreensão não do rio que corre, mas de como o seu movimento permanece capaz de produzir continuamente uma força – que pode, por vezes, oscilar, mas que não deixa de ser força. E, sendo força, produz mais e mais, continuamente, novas forças – reações.

**corta**

O fluxo do rio é contínuo, mas o seu curso pode ter trechos de mais ou menos intensidade de águas, mais ou menos desvios, mais ou menos espuma. Assim me sinto nesse fluxo de vozes, de silêncios e de melindres: feito um fiapo d'água que, insistente, sabe que deve prosseguir, e reage, em meio às ondulações. Nesse curso que vou construindo, que flui, que passa, tento produzir um movimento que navegue o texto de Noll, que passe por ele, que crie encontros, que evapore e molhe novamente. Sigo. Não é possível coincidir com seu movimento (do texto de Noll); ele me excede. Assim, crio também um movimento, novo excesso, para ser parte, para acontecer também.

**corta**

**Não é um dia Um, nem um dia último. Esse texto não encontra fim, em mim não acaba. Leio, nado. Nessa água que corre, muita coisa se dissolve. Ainda que o protagonista clame “que tal aquela que nos jogasse fora da jogada, hein?” (B, p. 21), ele joga. Que tal aquela que nos enfrasasse fora da frase? Que voasse fora da asa, como o verso de Manoel de Barros? No texto de Noll, muitos fiapos d'água se enviesam, jorram e são absorvidos em algum terreno de solidão. Por onde se espalha sua umidade? Onde fica sua mancha? Se evapora, se transforma em algo que volta? Em “Bandoleiros”, as ondulações vão e voltam, numa maré sempre cheia. Numa maré braba.**

Se eu encontrasse Sábato ali, naquela esquina, poderíamos talvez conversar longamente. Eu lhe confessaria minha admiração. Tomaríamos café como faço nesse instante. É aí que pego sua mão e a beijo. Como gostaria que um leitor apaixonado fizesse em mim. Noto que Sábato perturba-se com o exagero afetivo. Retrai-se e lhe peço perdão. Digo que nas raras ocasiões em que me derramo assim, passo o dia seguinte com a aflitiva sensação de ter cometido um grande ato falho diante de uma plateia gigantesca. Sábato ri. E segue andando. (B, p. 53)

O texto de Noll flui, como o rio. Muito o que se vê são parágrafos longos em narrativas breves; romances de único capítulo; velozes. Essa aparência poderia ser – como é – a de muitas narrativas, de tantos autores. No entanto, na superfície desse texto está presente um movimento que intriga não apenas por aquilo que ele provoca, ou por ser recorrente em sua narrativa, mas também por expor um recurso diferente em sua tessitura. Não se trata de

um corte que interrompa o seu curso, separe, estacione poças d'água, e sim de um movimento de transborde, que aqui venho chamando de *suspensão*. Este movimento mostra, na narrativa de Noll, como o autor constrói certos desvios, fugas, refúgios (talvez interiores) e retornos (à cena anterior, já outra cena) – em suma, como Noll *suspende*, sem perder força. Ou, de outro modo, como Noll trabalha os seus fios d'água; com que força corre seu rio; com que artimanhas elabora seu curso.

A ideia que me trouxe à *suspensão* veio a acontecer devido a uma reação ao texto de Noll: a de levantar a cabeça, interromper a leitura. É um texto que, insistentemente, afeta. Se a narrativa suspendia e guinava outra direção, intensificando uma visão do protagonista, esse movimento também me suspendia, me arrebatava – era preciso alongar tanto quanto possível aquele instante, aproveitá-lo mais um pouco. O curioso é que o protagonista fazia o mesmo: alongava, modificava, reestruturava, com mais ou menos intensidade, o instante dele, aquele mesmo do qual ele me enredava a participar. Ambos suspendíamos. E, pouco a pouco, fui compreendendo que esse movimento, feito um nó d'água elevando-se na correnteza, é revelador tanto em relação à forma do texto, quanto em relação à imagem que se pode construir dos personagens de Noll.

**corta**

Um exemplo muito bonito do jogo que Noll propõe em sua narrativa e como envolve o leitor em seu

**As águas se derramam, águas passadas. No “mundo alheio ao escritor que passava” (B, p. 52), outro escritor vê-imagina um Ernesto Sábato estudante, um Sábato que ele desejaria que coincidisse com o seu tempo. Vejo como ele deseja coincidir com o tempo de alguém passando, passando – e alguma vez ele desejou coincidir com o tempo de alguém que ficasse?**

Era um bom modo de ver a duração do dia: em espasmos. Numa revoltosa escuridão.

Alguma alma bondosa que passasse certamente tentaria abreviar meu ataque. Me passaria uma toalha, me daria água, me devolveria à clareza do sol.

Disse a mim mesmo que evitasse por todos os meios a tal de convulsão. Não adianta, todos querem a fantasia solar, e nos puxam para ela, sem descanso. É tal a lucidez, que não imaginam mais a substância secreta, anterior ao sol. (B, p. 25)

curso d'água está em "Bandoleiros", de 1985. Inicialmente, a mancha do texto provoca a impressão de que tudo está bem organizado. Os espaços em branco entre os parágrafos ditam o fôlego, as mudanças de foco, de espaço, de tempo, de ânimo. É um texto de muitos cortes, de vários planos. Há também marcas de divisões em capítulos, embora não haja essa nomenclatura; tampouco o efeito dessa divisão parece distinguir-se das

demais divisões que ocorrem no texto, com os espaços em branco já mencionados e também com asteriscos (como se costuma fazer nos rascunhos de textos). Aos poucos, ou aos trancos, sendo levada de um lugar a outro, navego essa narrativa.

#### corta

Suspendo tem a ver, inicialmente, com modos de perceber e de materializar aquilo que se sente, aquilo que se deseja expressar. Nesse sentido, o protagonista de Noll constrói, por meio de imagens, o seu "território de sensações", e nele nos insere, muitas vezes de modo violento, cru, sem uma preparação do terreno, sem nos preparar para suas intensidades. Se só quem sente é que sabe de si, nos romances de Noll, o tom muito intimista revela o que é possível saber desse outro, que conta de si e de suas intensidades: ele nos revela suas imagens interiores, suas dobras, suas cenas duplicadas, uma imagem que se mistura a outra, a um sentimento nem sempre bem compreendido ou bem resolvido. O protagonista nos leva ao seu próprio "território de sensações" para que experimentemos o seu jogo, caminhemos em seu passo: se o acompanharmos, será possível construir eles, percorrer-lhe o caminho, experimentar-lhe os sentimentos, a solidão, e entender como as imagens que ele constrói se misturam, por que se misturam, em que se transformam.

#### corta

As imagens que se misturam ajudam a me situar em um romance em que o fragmento reina. Não à toa, a narrativa vai sendo construída com várias idas e vindas no tempo e no espaço, e vai se formando cheia de recortes

**Os personagens de Noll não querem o caminho encurtado, o atalho, a saída; eles afundam, afunilam o próprio caminho, abertura que, ao que parece, acaba por machucar, mas qual não o faria? Quem passa pelo rio não quer correnteza? Quem viaja não quer turbulência? Quem mexe n'algo não se modifica? E a substância secreta qual seria, se não mistério, dúvida, risco? Por que não mergulhar nesses sentimentos? Por que não deixá-los fluir? Eles arriscam, sem perder nem ganhar: eles transitam.**

Sim, estou cego pelo sol. No clarão informe só vejo um homem que vem vindo – parece Carlitos. Sento-me na escada de um prédio público, e escondo os olhos na mão.

Dentro de minha mão permanece o mesmo homem, maior. Com a mesma roupa que vesti um dia. Me olhei demoradamente no espelho. Ada disse que eu estava bem.

Senti vontade de adormecer ali, na escada do prédio público. Mas Ada trouxera seus alunos, eu precisava resistir ao sono.

(B, p. 22)

tro lugar, outra época? Como saber o poder desse fio solto para a restituição da memória desse protagonista? Como saber o poder desse fio solto para a construção de uma imagem poética que faça unir duas cenas potentes, para a elaboração de nova força, nova artimanha? Tudo isso é parte do jogo de Noll. Tudo isso é parte de seu jorro d'água. Por isso mergulho.

Como um plano cinematográfico, o protagonista orienta a minha visão: por pouco, posso até imitar o seu gesto, visualizar dentro da mão esse Carlitos de antes e de agora, experimentar esse tempo – se antes era mesmo antes, quanto antes, se agora já passou, se se trata mesmo é de uma memória deteriorada – e para isso, é preciso suspender. O protagonista, como um mágico, ou como um *cameraman* experiente, reduz o plano da cena: é nesse miolo, reduzido, que é possível ver o que ele vê, ver o que ele nos mostra: o Carlitos já é outro, já é ele mesmo: ele se olha? Ele me vê? Ele está desperto? Ele está “cego pelo sol”. Será culpa do sol a sua mirada enganadora? Que movimento de câmera me transporta do espaço público para o privado?

**corta**

O universo dos sentidos compõe, para cada um, uma experiência muito particular, e materializar o que se sente pode implicar também em construir alicerces para fundamentar uma ilusão, transformar a realidade, mascarar-se. Projetar imagens, mesclar cenas, acontecimentos, momentos, suspendê-los em um momento de introspecção: seria então por meio de ilusões que o protagonista de Noll emoldura sua narrativa, esconde o que lhe

e recomeços, cheia de fios e de cenas que ora se encontram, ora são contadas mais de uma vez, de modos diferentes. Em “Bandoleiros”, há suspensões as mais diversas, há muitas inquietações. Como organizar uma imagem nítida, clara, um foco preciso, em um texto de mil retalhos? Como saber para onde vai a habilidade de contar histórias desse protagonista para quem basta um fio solto para que ele se transporte para ou-

**As massas de cor evoluíam até formar uma figura (cf. B, p. 25), a figura de um cego; tantos cegos nesse romance! Por ora, ele está cego, mas dentro da mão está a figura que precisa ser vista, explorada; e ele evoca a tal “câmera paciente”, como em “O cego e a dançarina” que registre o que o protagonista quer nos mostrar, o que ele quer afirmar, que a visão pode ser enganadora. Se ele esconde os olhos, outro é o mecanismo que vê, que imagina, que funde as cenas, funde as figuras, um Carlitos estropiado, uma capacidade inventiva, uma cena em profundidade.**

Nessas ocasiões Ada daria a vida para pescar meu pensamento. Ficava me olhando com certo ar de desdém, como se dissesse esse aí e seus sonhos baratos. Mas havia qualquer coisa em sua expressão que parecia me implorar, decididamente me implorar que lhe mostrasse por onde eu tinha andado. (B, p. 51)

dade de transformá-lo, negá-lo, admitir e expulsar elementos conforme a conveniência, é justo que sejam elaboradas algumas artimanhas.

#### corta

Segundo romance de Noll, “Bandoleiros” apresenta vários dos elementos que se tornariam recorrentes na obra de Noll: o protagonista anônimo, o trânsito, os encontros fugidios, a movimentação constante do protagonista, que, enquanto caminha, vai projetando a si e aos outros, nos dando o seu olhar sobre o mundo. A motivação para seguir em frente é tão forte quanto a de desistir dos planos ou desejar outros planos. Os personagens, embora muito procurem amparar-se uns nos outros, encontram-se em diferentes estados de desolação, contentam-se com pouco, recomeçam com pouco. Mas quanto é esse pouco? Com o que de fato se pode contar?

#### corta

Começo com “João”. João é o nome, a palavra que inicia e encerra o romance. João é poeta e amigo, seu leitor, seu crítico, sua companhia; é de quem o protagonista se lembra, é para quem avisa sobre seu retorno ao Brasil. João é um porto. João é o amigo de quem o protagonista cuida. Quando se reencontram, no aeroporto do Galeão, no Rio de Janeiro (a bonita e última cena, em que cada um toca o vidro que os separa por um lado, alcançando-se as mãos), João conta para o amigo que está doente, mas, antes mesmo que João diga, o protagonista já parece perceber o que virá. João, nos últimos dias de sua vida, acaba por morrer em Porto Alegre, no meio do trânsito, na tentativa de chegar a um hospital, junto do protagonista. A morte de João é emblemática. Em João residia a troca, o diálogo, um certo equilíbrio – uma amizade.

**João responde que ando bebendo muito, que eu vá dormir que faz bem a um escritor desiludido.**

(B, p. 74)

convém? Se a realidade o sufoca, se as projeções de si geram um descontentamento, por que não recontá-las? O real não deixa, por isso, de existir: ele sempre retorna, “sempre poderá se mostrar *em outro lugar.*” (ROSSET, 2008, p. 14). Mas, enquanto houver possibili-

**A mulher de biquíni branco vinha, enquanto Ada reclamava das dores nas juntas, a mulher de biquíni branco saía do mar, e Ada, a mulher de biquíni branco o beija, e Ada, Ada não sabe, onde está a imaginação do protagonista? Ada não a alcança, quem o alcança? Vai navegar o mar quem se permitir ondular.**

É isso, Steve, minha história no parque começa assim: me vejo de repente pisando um corpo de mulher. Isso acontece numa aleia que leva ao lado oeste da cidade... Pisando um corpo de mulher inscrita a giz... Me inquieta o fato de estar em cima de um corpo, mesmo de giz. Olho e leio ao pé do corpo: aqui foi estuprada e assassinada Peg Hawthorne.

Silêncio, Steve: quero experimentar a sensação de Peg Hawthorne. Deito de costas sobre o corpo de giz. Em cima de mim devo ver um negrão, um cucaracha, um outro brasileiro – ou quem sabe o albino de Vermont?

Em cima de mim vejo isso sim a cara de Steve no deserto noturno – esse nas imediações de Viamão. Aqui é que as coisas se passam, me diz Steve. (B, p. 41-42)

o protagonista continua a ver tão claramente quanto qualquer outra pessoa, e ele próprio tem os seus modos de representar o que vê. Fato é que, iludido ou não, iludindo-nos ou não, o protagonista tem recursos suficientes para transitar entre um universo criado e um universo que ele quer deixar à mostra, havendo, para isso, algum espaço para a dúvida, para a novidade, para o insuspeitado.

**Alguns críticos destacaram o romance no panorama do ano. Mas eu não tinha leitores. (B, p. 9)**

As idas e vindas no tempo e no espaço revelam uma memória precária, em farrapos, se se pode assim dizê-la. É que, no romance, alguns eventos apresentam mais de um andamento, novo desfecho, a depender do momento em que são lembrados e contados. Esses novos fios não interferem na fruição da leitura; são cortes, deslocamentos, sobreposições que revelam as suspensões impressas na narrativa e compõem um ritmo bastante peculiar no romance. Se se pode confiar nos fatos narrados? A memória do protagonista não está bem. E mais: seria a narrativa de Noll, ou a narrativa do

Saindo do cemitério, após o enterro de João, o protagonista decide o título do seu romance em processo: “Sol macabro” – sim, ele é um escritor com um romance em andamento; um romance que acaba desanimando-o, tendo vendido menos, muito menos do que o esperado. Sob o sol, a cegueira, o deserto, as cores quentes, o calor e o sufocamento, muitas das cenas de “Bando-leiros” vão se desenrolar. Sem João, o que resta ao protagonista são alguns relacionamentos em farrapos e um certo “abcesso no pensamento” que atrapalha seu raciocínio, sua memória. Havendo ou não abcesso, fato é que o protago-

**Para escrever sobre Peg Hawthorne (é um livro sobre Peg Hawthorne o que ele escreve), uma tentativa de se sentir como Peg Hawthorne, colocar-se neste lugar, nesta posição marcada a giz, uma posição que restabeleça as sensações de Peg Hawthorne e a transmitam para ele, neste lugar da memória, e neste lugar geográfico, até que um Steve truncado o impeça, tente vencê-lo na força bruta, traga-o de volta, traga-o aqui. Sensação, projeção, baque; o protagonista conta a cena ou a experimenta? “Aqui é que as coisas se passam (...)” (B, p. 42). Aqui é onde jorra.**

Começo a descer o morro. Viro a cabeça e olho ainda uma vez. O corpo, puro sangue banhado numa mecha de sol. Isso mesmo: uma mecha de sol no deserto noturno. Uma única mecha de sol banhando o corpo de Steve. Esfrego os olhos, mas é isso mesmo: Steve banhado por um spot celeste no negro deserto de pedras.

Steve me olha. Mas ele não tem mais olhos. Cada órbita uma poça de sangue. O spot é suficientemente amplo para pegar um pouco do solo ensanguentado em volta. Vejo que, pouco a pouco, sob o efeito da mecha de sol, aquele sangue todo começa a se reter e a coagular-se. Steve parece agora incorporado às pedras. Um acidente vermelho no solo. (B, p. 105-106)

em meio aos fragmentos (dos acontecimentos, da memória), esse narrador une suas percepções e sua inventividade para compor sua história. Ele tem a habilidade de síntese, de união, e envolve aquilo que ele percebe, sente e deseja expressar, às imagens que ele elabora e vive.

#### corta

O fragmento, o multissensorial, o multitoque, o multitela, são elementos já muito presentes na vida cotidiana. A velocidade com que passo de uma atividade a outra, de um ponto a outro, de um intervalo a outro, de uma ação a outra ação, nem sempre por minha vontade, mais pelos ímpetos, por uma falsa urgência ou necessidade de ser parte, de acompanhar os demais, é cada vez maior. Vivendo as simultaneidades, testo o intervalo entre a atenção e a dispersão. Enquanto leio, no entanto, é mais provável que eu espere – e deseje – uma narrativa que embale, que conforte, que me facilite a vida de leitora, e não que me desestabilize, me coloque em dúvida sobre o que se passa, sobre o que se passou. Porém, a narrativa de Noll está muito mais próxima do dinâmico, da transitoriedade, da passagem inventiva de um lugar a outro. Não é uma narrativa confortável, confortadora. Ela demanda um trabalho de atenção e necessidade de dispersão.

protagonista – “Sol macabro” – a que leio? Se alguns trechos provocam a sensação de obra em progresso, ou se pode parecer que o protagonista está mesclando a pesquisa que faz para a sua escrita e o seu modo de contar uma história, bem, isso faz parte do jogo. A questão é que não se lê “Bandoleiros” sem uma expressão de surpresa.

Algo se passa com a memória desse escritor, desse protagonista. Algo se passa além das beiras, e ele tem algo a contar. Ele tem sérios fios de uma história que vai fragmentando, e,

**Sensações vívidas, cor de sangue, brilhantes, o sol, o deserto, a noite, que intensidade alcança esse spot? Noll continua sua artimanha visual. Que mancha de luz se forma, a que mineral Steve se amalgama, como de repente Steve é parte da paisagem, será que sempre esteve lá? Quase é possível tocar essas cores, o sangue coagulado, o solo... quem sabe eu sinta o gosto desse vermelho todo, sinta como o sangue se incorpora. Steve é também um lugar: “porque tu és pó e ao pó da terra retornarás” (Gênesis, 3:19) Este é um trecho seco.**

Ergui sorrateiro a cabeça, e comecei a contar quantos elementos ela adicionava à paisagem. Até agora, dezessete. Dentre eles, uma bicicleta retorcida, um velho manco, uma torre incendiada. Todos trazendo velado ou claro um apelo à desolação. Triste cego que dependesse de Mary para olhar, pensei.

Por que Mary apresentava esse fascínio por detalhes tristes? Essa pequena perversão que só eu, ali, um cego que não era cego, estava em condições de conhecer. Certamente ninguém mais no mundo tivera acesso a essa obscura ótica de Mary. E nada provável que ela viesse a encontrar outro cego capacitado a surpreender esses seus melancólicos acréscimos.

Disse a Mary que os de saúde na vista encarceram o próprio olhar. Estão sempre a reclamar que se diga aquilo que se vê. Nesse momento ela mordeu o lábio perturbada. Acho que estava se dando conta de que eu era um impostor da cegueira. (B, p. 64)

constrói. E essa habilidade de olhar e perceber o que se passa e o que se pode passar a partir de um ponto por que se olha é que me motiva a olhar também, a experimentar também, a navegar com ele, a deixar-me levar.

#### **corta**

O corpo que vê é um corpo focado, treinado (cf. CRARY, 2004). Não se pode ver sem esperar o que há para ser visto, sem estar preparado para tirar conclusões, para fazer associações, para dizer sobre o que se vê, para reagir sobre o que se vê. É por meio da visão que algo ganha vida, relevo, para quem vê: como fazer destacar um elemento entre tantos possíveis; como construir sentido e sensações sobre um elemento que se observa, como transformar esse elemento em algo perceptível, digno de nota, catalisador de sensações? O caminho da atenção é aquele

**Quando acordei de manhã estava com Alicia a meu lado. Isso mesmo: Alicia dormindo a meu lado. Por que alguns como eu eram sempre ultrapassados pelos acontecimentos? (B, p. 69)**

#### **corta**

Com as suspensões, o protagonista de “Bandoleiros” me transporta para universos ora semelhantes ora distintos dos quais vim transitando. E, embora ele tente, por diversas ocasiões, fazer acreditar que ele de fato deseja estar “fora da jogada”, ele se revela um observador atento, sagaz e poético, capaz de construir imagens oníricas, transitórias, únicas. Ele é, antes de tudo, um corpo que olha, que sente, que está imerso nas imagens que

**Não me digam o que está ali pronto para ser visto. Quero ver também. Não quero reproduzir sensações, não posso, não devo. Quero olhos que se misturem à paisagem, que sejam paisagem, que se alegrem com novidades e repetições. Quero as condições de conhecer. Leio, leio repetidamente – me encarcerarei? Saberei dizer o que se passa, tenho ainda as emoções do dizer, ou a construção da surpresa já estragou todo o jogo? A cegueira de Mary me preocupa.**

Que nunca ninguém saberá o que se passa aqui. E que o mundo poderá ainda estar cheio de instantes assim. E que ninguém faz nada por eles. E que por eles talvez não exista mais nada a fazer. (B, p. 55)

que tanto leva ao foco quanto à sua desintegração: para estar atento a algo, basta estar distraído para os demais. E como se poderia saber sobre o valor dessa atenção, quer dizer: se se trata de uma atenção útil ou uma atenção distraída (com foco nas distrações), desviada – se se trata de uma suspensão, para qual dos lados estamos indo? Para Crary (2004, p. 72), “a atenção e a distração não eram dois estados essencialmente diferentes, mas existiam em um único *continuum* (...)”.

Não fosse a atenção, nossa percepção dos estímulos seria algo à beira do caos. Por seu turno, a atenção não isola o observador dos demais estímulos, senão catalisa as forças que o cercam. A atenção cria alguns fluxos de sensações e não outros, canaliza as energias, não está apenas para a ordem da contemplação. Não se trata de algo relacionado à fixidez, e sim à duração; ao fluxo dos objetos, o que torna a situação sempre provisória, durativa, como a suspensão (cf. CRARY, 2004).

#### corta

Noll, como escritor, muitas vezes realiza o movimento de dissolver seus personagens, suas esperanças, sua dignidade, bem como de construir cenários com negações, com precariedade. Tal é o corpo que olha, capaz de “criar e dissolver formas” (CRARY, 2004, p. 73). Em “Bandoleiros” não é diferente. O romance inicia com finais de episódios da vida do protagonista. O primeiro deles é a morte do amigo João.

Morto João, Ada retorna dos Estados Unidos, e, assim, eles podem viver os últimos tempos do que ainda se podia chamar casamento. Últimos tempos mesmo, visto que Ada decide viver com um pescador em Santa Catarina. É um domingo (e um domingo pode mesmo marcar o tempo do romance), e o protagonista recebe um telefonema de um homem que falava inglês, mas que ele não reconhece de imediato – um bêbado ou um louco, ele pensa. Caminhando pelas ruas de Porto Alegre, há muitas escolhas possíveis, e ele decide tomar um café, até ser abordado por um garoto que se intitula o poeta-suicida.

#### corta

**Penso em coisas que já disseram: que esse sujeito narra sobre as coisas “ao rés do chão”; que “De tudo fica um pouco”. Não há especificidade de ser para ser pequeno; ser, apenas, a pequenez desse personagem não é nada miúda. É um domingo à toa, quem sabe um domingo bonito. Ele tem na mão todas as jogadas, sabe que não está fora de nenhuma. O café, a manhã, a caminhada até o boteco, quem sabe um poeta-suicida no caminho? Uma criança com quem fingir-se de cego? Uma mulher bonita, então mãe? Um lugar para se esconder, também um refúgio, também uma morada? Um deserto, o Vale, Boston, esse coração...**

Fiquei olhando o sono de Mary, me perguntando onde estaríamos todos daqui a um ano. Às vezes me vinha a sensação de que todos iríamos sucumbir bem antes disso. Que qualquer coisa de muito tormentoso estava se preparando no horizonte, e que todos nós ali entraríamos em algum tipo de colapso. Desses presságios que vêm acompanhados de um calafrio, certa vertigem, vontade de escapar no sono. (B, p. 63)

poeta, mas como uma espécie de amante de Ada. Era, na verdade, uma tentativa desesperada de Ada por uma reação que afetasse, salvasse o seu casamento. O protagonista ainda estava às voltas com a escrita de seu romance, “Sol macabro”, enquanto o poeta-suicida ficava pela casa, nu, no quarto malcheiroso, e Ada cultivava olheiras profundas. O pequeno poeta chegou a ser internado, no passado, em uma clínica para drogados, após uma encenação de suicídio, sem que fosse detectada alguma substância tóxica nos exames. Só parece restar ao pequeno poeta um comportamento que beira o aniquilamento.

#### corta

O protagonista conta também a história de um cego que ele conheceu há muitos anos, quando o cego lhe pediu dinheiro, eles foram tomar café e o cego contou sobre sua vida. É músico, saxofonista, vive numa pensão e há seis meses não ouve vozes no prédio. “Começava a desconfiar que a pensão não existia mais. Só ele tinha ficado ali, sobrevivente” (B, p. 26). A condição do cego é curiosa porque ele mesmo reduziu o seu trajeto a rua, banheiro e quarto, “tinha desistido de explorar mais” (B, p. 26). E assim ele passa os dias tocando sax no quarto, sem entender direito o que se passa ao redor, com fome.

Ada, professora e esposa do protagonista, tem vários episódios de recomeços a partir de situações precárias: após ser exonerada da escola em que trabalhava (uma batida policial, presume-se que se trata dos “anos de chumbo”), é presa e retorna incomunicável; depois, rumo para os Estados Unidos, com o propósito de estudar, planejar e pôr em funcionamento uma Sociedade Minimal, organização que vem sendo discutida em vários pontos do mundo. De lá, retorna com várias sequelas de um ataque que sofreu enquanto dormia. “Estava completamente esquecida e parada. Conforme o quadro clínico de cada domingo, me reconhecia ou não.” (B, p. 78) Este, no entanto,

O poeta-suicida viera de Brasília para conhecê-lo, é um leitor que venerava o protagonista-escritor, e assim eles se aproximaram. O projeto do poeta-suicida era “cometer o único ato político possível: o poema-suicídio” (B, p. 15). O protagonista chegou a receber os originais dos poemas, e ele esteve em sua casa algumas vezes, não mais como

**Não muito para o futuro, um futuro tão desolador quanto esse presente que observo. O colapso já estava certo, as coisas já não fluíam, que outro fim que não a dissolução? A poça sem frase, o elo quebrado, uma fala que não se escuta. O escape, a fuga, no entanto, já estavam preparados.**

Num núcleo seguro, continua Ada, a Informação será ociosa. A Informação só tem sentido no perigo. É a ameaça que nos faz conhecer. As Mínimas se autogeram livres como astros. Não precisam de ninguém.

O que se vê hoje é que ninguém quer saber do que vai bem. O homem passando os olhos por páginas de jornais para ter mais um motivo de horror. Não podemos continuar nessa vida macabra, sempre à espera do pior. (B, p. 46)

o protagonista mata Steve e se mata em seguida; na morte efetivamente consumada, que é a de João; e no estudo sobre o sono minimal. Esta última é uma passagem curiosa, em que a colega de apartamento de Ada, em Boston, disserta sobre a necessidade da proibição de uma pessoa observar outra durante o sono, visto que, nessas condições, está presente o ímpeto assassino. Este, inclusive, é o motivo do ataque que deixa Ada apática por um tempo, de volta ao Brasil e é tema do estudo publicado por uma das estudiosas das Sociedades Mínimas, Mary, testemunha do ataque a Ada.

#### corta

A ideia da morte está muito vinculada à negação do real (cf. ROSSET, 2008, p. 14). Aniquilar o real pode implicar inclusive a aniquilação de si mesmo, sua diminuição, sua morte, sua negação da vida, negação do mundo, a negação do real com o qual não se quer lidar, um real insuportável. A negação do real pode ser inclusive uma das artimanhas da suspensão, quando, em vez de viver o que não se deseja, o personagem pode utilizar outras imagens, outras combinações de realidades, e modelá-las a seu gosto. A negação do real pode levar a um caminho que ajuda a entender, inclusive, o comportamento desse protagonista, que vê, sabe, mas sua reação é mais introspectiva. “Não me recuso a ver, e não nego em nada o real que me é mostrado. Mas minha complacência para por aí. Vi, admiti, mas que não me peçam mais. Quanto ao restante, mantenho o meu ponto de vista, persisto no meu comportamento, exatamente como se não tivesse visto nada.” (ROSSET, 2008, p. 16). Por esse caminho, Rosset (2008) constrói um entendimento da ilusão, ou da percepção inútil. Mas seria o protagonista de Noll um iludido, ou alguém que vê, e que transgride, transpassa, aquilo que vê,

não é o fim da história de Ada. Como já dito, Ada escolhe viver com um pescador de Santa Catarina. Ada sempre recomeça.

#### corta

A morte, presente de diferentes formas no romance, é um outro exemplo desse aniquilamento. A ideia de morte está presente no comportamento do poeta-suicida; na cena em que

**Que linha separa realidade e invenção, segurança e perigo? Quem me garante que o bom é bom, que o mau é mau, que fiz boas escolhas? No reino da interpretação e das conjecturas, o pessimismo parece um caminho seguro.**

Se eu ainda corria em direção ao pôr-do-sol? Não, eu agora estava parado, como quase sempre sem saber o que fazer. A noite já deixara o pôr-do-sol para trás. E eu estava debaixo de um bom céu estrelado e uma lua.

Ouvi um som atrás de mim. Era Steve. Que falava sozinho. Como esse cara me aparece agora, assim tão de repente? Perguntei. Não estranhei absolutamente que Steve estivesse a falar sozinho. Era mais ou menos o que esse homem fazia o tempo todo. Estranhava que ele sumisse e reaparecesse assim, tudo tão encoberto. Ardiloso, pensei. (B, p. 35)

os acontecimentos? Talvez a negação do real, no sentido que entende Rosset, como um caminho para entender a ilusão, esteja mais relacionada ao estudo das Sociedades Minimais. Isso porque a atitude das mulheres com quem Ada convive em Boston – Alicia e Mary – beira ao fanatismo.

Esta é, na verdade, a estrutura fundamental da ilusão: uma arte de perceber com exatidão, mas de ignorar a consequência. Assim, o iludido transforma o acontecimento único que percebe em dois acontecimentos que não coincidem, de tal modo que a coisa que percebe é posta em outro lugar, *incapaz de se confundir consigo mesma*. (ROSSET, 2008, p. 21)

Os companheiros minimais estavam em todos os lugares, embora não se possa ter muita certeza de que todo o movimento pró sociedade minimal estivesse de fato acontecendo. Uma Sociedade Minimal seria “um núcleo comunitário mínimo, onde só circulassem suas próprias mercadorias, completamente vedado às injunções do comércio exterior.” (B, p. 43) Foi para estudar as sociedades Minimais que Ada rumou para os Estados Unidos, e lá dividia um apartamento com outras adeptas. Três elementos bastavam para a criação de um novo núcleo minimal: “exatidão no pensar, clareza no dizer, e chances palpáveis de realização” (B, p. 60). Também era possível que já se estivesse, em algum ponto do planeta, vivendo minimalmente, sem saber – o que, segundo Mary, não importava, visto que, se assim, fosse, o trabalho dos Planejadores estava sendo bem executado.

#### corta

A doença que acaba por matar João é uma doença degenerativa, e ataca o sistema nervoso. João não vai ser o único exemplo de um sistema nervoso deteriorado. O protagonista reclama de um certo “abcesso no pensamento” que se formara, segundo ele, com a

**Feito onda que se dissolve e se reformula, dois bandoleiros no deserto se enfrasam, se atacam, se misturam. É Steve outra parte desse protagonista? Steve, sua desmemória, seu bíceps, sua tesoura gigante pronta a cortar o mundo e facilitar as coisas: desfazendo-as.**

Naquele momento preciso, em que eu gritava no deserto noturno que mataria Steve igualzinho à cena do chuveiro em *Psicose*, naquele momento preciso Steve começava a apertar meu pescoço com suas mãos que não sei por que cheiravam mal. Agarrei suas mãos já me sentindo estrangulado – e vi seu velho bíceps. Não tive tempo de calcular que força ainda poderia vir dali, pois assim que Steve começou a apertar meu pescoço ele veio com sua cara toda inchada de cachaça e arremeteu sua boca contra a minha. (B, p. 90)

convivência com Ada, sua esposa. Steve, que também sofre com crises nervosas, e se diz prestes a morrer, é um personagem cuja importância vai crescendo com o decorrer da história, e é especialmente difícil entender a sequência do que se passa entre Steve e o protagonista, visto que, a cada retomada de uma cena, pode-se esperar por uma guinada no tempo, ou mesmo por modificações no desenrolar dos acontecimentos, alguns deles narrados mais

de uma vez.

Steve é um dos personagens mais intrigantes em “Bandoleiros. Ele passa de um desconhecido a quem o protagonista pede um copo d’água, em Viamão, a uma lembrança do protagonista, do último dia em Boston. A relação entre os dois inicia com um tom razoavelmente amigável; e, sem grandes explicações e com diversos cortes bruscos, eles se agridem, se perseguem, se insultam, e também se ajudam.

**Digo, calmamente como se eu fosse o único protagonista viável daquele encontro: não se aproxime Steve, nem mais um passo, fique aí onde está e não fale mais. (B, p. 92-93)**

Steve é um homem doente, um homem “que não sabia mais ser” (B, p. 124), em quem “aplicaram choque insulínico e desmemoramento” (B, p. 93). A Steve são atribuídos desfechos diferentes, e a ele se mistura a imagem do sol (um “Sol macabro”?). O sol, a clareza, o deserto, imagens quentes permeiam as cenas com Steve, bem como expressões que sinalizam a dificuldade de entender o passar das coisas, o andamento claro de um dia. O protagonista percebe Steve em algumas situações como um mineral, um corpo que se mistura às rochas do deserto; em outros casos, a um animal; ou a um corpo pronto para se decompor no lixo.

**corta**

“Bandoleiros” é um romance em que muito fortemente está presente a errância. O protagonista vai alternando os lugares de trânsito – Porto Alegre,

**Steve, animal, mineral, santificado, água turva na qual o mergulho supõe perigos. Qual um predador, esse protagonista quer eliminá-lo, perdê-lo. Duvido. Quer amá-lo, não sabe separar-se dele, pouco se distinguem.**

Ada encontrou a página que procurava. Diz que nesse ponto o romance passa a ser qualquer coisa que não ele. O primeiro livro onde vê isso. Nesse ponto a irlandesa cansa de seu engenho narrativo e simplesmente muda de assunto. Cai num completo descontrole. Parece que a irlandesa de repente resolveu ficar histérica, e aí bai-bai à história que vinha contando até aqui. Parece que é outra pobre mulher a entrar em colapso. Só que se dá ao luxo de exibir esse colapso num livro. O que você acha? Ada pergunta. (B, p. 84)

independentemente de onde esteja. É João, seu porto. De todo modo, esse contraponto não ameniza os efeitos da errância no romance.

As cidades pelas quais o protagonista transita apresentam quadros muito diferentes entre si, muito marcados por embarços, desamparo, confusões mentais, nos encontros com outros personagens. Sendo parte de todos eles, o protagonista comunica esses diferentes lugares e, embora ele mesmo se mostre como um sujeito que quer estar “fora da jogada”, é o seu olhar que vai me descortinando a narrativa. São suas andanças, sua insistência, que dão o andamento do romance.

O protagonista está em processo de escrita do seu “Sol macabro”. Quando Ada, já recuperada do seu retorno traumático dos Estados Unidos, vem lhe contar sobre o livro que está lendo, “Steps to the horror”, de uma autora irlandesa, o que vejo é um exemplo de como um fato da vida da autora interferiu abruptamente no andamento do romance, e isso se torna ainda mais curioso porque a escrita do romance, que é moldável, foi tratada como se fosse a própria vida. O efeito dessa história irá persistir, interferindo no processo criativo do protagonista.

**Então, quando tudo se esboroa, completa Ada, o que há de melhor do que escrever um poema, fazer uma canção, dançar num palco iluminado? (B, p. 86)**

Viamão, Rio de Janeiro, e Boston, nos Estados Unidos – num itinerário que é construído com muitas idas e vindas. Considerando-se os acontecimentos da narrativa, e não a forma como ela é contada, início e fim se dão em Porto Alegre, como em outros romances do autor, com destino ao Sul, a casa. Em Porto Alegre é possível certa conciliação interior. Em “Bandoleiros”, especialmente, há também um personagem capaz de compor esse cenário positivo,

**Uma autora irlandesa sem nome no curso desenfreado da vida, faz da escrita o lugar onde se despejam as coisas. Cheia da ficção, o seu romance passa a ser um retrato de como se sente. Um romance que é um lugar de sensações, cuja pele se rompeu, e o que ficou exposto ao toque é a própria vida palavra. O protagonista de Noll teme porque, no fundo, ele sabe que está exposto desde sempre, que todos os seus poros se inscreveram nos caminhos que percorre.**

Ada conta que a irlandesa vem-vem contando a história de uma mulher que não sabe o que fazer dos dois filhos. Ela se sente uma Medeia sem causa. De repente, diz Ada fazendo expressão de horror, de repente a irlandesa começa a sentir que ela, ela a irlandesa começa a sentir que vai morrer. 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. (B, p. 84)

O protagonista está no meio do livro, e teme que com ele também aconteça um “epílogo fatal”. Para ele, “Sol macabro” será o seu último livro, embora ele mesmo saiba que “um escritor não pode dizer que o livro que está escrevendo é o último livro” (B, p. 86). E isso se dá não exatamente por causa do que ele pensa, mas por causa das demais pessoas, que pensam que algo assim não pode ser verdade, que basta ele continuar escrevendo, que “essa é uma questão literária”, e que a “solução” virá da própria escrita. Então, sem mais nem menos, anuncia que irá mudar de assunto. E, de “Peg Hawthorne no universo das Minimais”, eu, leitora, não sei mais sobre o que será “Sol macabro”, ou qual artifício o protagonista utilizará na escrita, ou mesmo se sua escrita está contaminada pelo que se passa. Sei apenas isso.

**Por enquanto ainda escrevo *Sol macabro*, e nos intervalos olho o calor pela janela do escritório. (B, p. 89)**

corta

O protagonista, no seu retorno ao Brasil, faz algumas conjecturas. Se ele não embarcar (se decidir enlouquecer, rasgar o passaporte, dizer que não tem país ou viagem a fazer), a companhia fará questão de pô-lo à força no avião, sob sedativos. Não à toa, são sedativos que ele toma por conta própria, quando já embarcado; parecem o caminho viável. Não tem compromissos, nada o espera. Apenas João – e esse é um cuidado que ele toma – e avisado sobre o horário de chegada, para que o espere. João, esse porto.

Temendo a chegada das últimas linhas, e a aproximação de sua morte, a irlandesa segue performando sua narrativa. De fato, sua morte se aproxima, e, com falta de ar – sua narrativa termina justamente na palavra “ar” – ela cai inconsciente sobre o manuscrito. Morta? Sua morte só se deu de fato dois anos depois do acontecido, tendo passado todo esse período em coma.

**De repente o romance suspende. Outras cenas, outras imagens assumem o campo, levantam novas expectativas, tal qual um quadro insuspeito cuja borda se rompe, e seu interior se despeja, rio desgovernado espalhando um lodaçal – os pés, meio presos, encharcados, pesam; não é fácil retornar à trilha original.**

Considerarei que eu não sabia mais sorrir. Eu apenas conseguia ficar ali, de joelhos sobre a mala, olhando João, esperando que algum sorriso me aflorasse, qualquer sinal que me trouxesse de volta a ele, João. (B, p. 157)

E eu fui. Abandonei a mala e fui, devagarinho, gozando cada passo, e cheguei perto do vidro, e João estava ali do outro lado, com seu braço bonito dobrado para cima, a mão contra o vidro, e eu fui ali, toquei minha mão no vidro, justo na mão de João. (B, p. 159).

mala arrebenta e ele não tem remédio senão arrastá-la. Ele poderia nem tê-la, mas ele a tem. Ele está dentro da jogada. Todo o peso, a dificuldade de sorrir, de tentar um gesto amigável, está contido nessa dificuldade de se integrar, de lidar com o outro. Porém, João está logo ali, do outro lado. Ele sim é capaz de fazer o protagonista tentar um gesto que o reconcilie, que suavize as coisas.

**Mas por enquanto nada disso aconteceu. (B, p. 89)**

**corta**

As narrativas de Noll não são quietas, silenciosas. Há uma voz que, insistente, marca cada passo, cada impressão, no sentido de tornar vívido um acontecimento qualquer, banal. E tenho mesmo a impressão de ser uma narrativa de uma voz que conduz, como um fio, a sua história, enquanto os ambientes “externos” (ou exteriores) são burburinhos, uma massa sonora da qual não se distingue algo que exprima uma individualidade, uma individuação – e, por isso, há um espaço menor para esse som. Esse meu corpo que lê busca o corpo que Noll tanto movimenta. Quando percebo, já estou absorvida, ruminando sutilezas, demorando-as.

Pensando em suspensões e jogos de linguagem, lembro que Barthes identifica, na palavra francesa “jouer”, ou “jogar”, um sentido lúdico, também cênico e musical. Lembro novamente a fermata, na notação musical, que marca a suspensão: sobre a nota musical ou a pausa, a fermata indica que ali haverá um prolongamento de sua duração. Certos textos, certos jogos, exigem nova entrada. Sua sintaxe indica que não se pode cortá-la, como se corta o rio, tentando escrever impressões; é preciso ouvir sua suspensão, suas ondulações, seus avanços. Percorrê-la com os sentidos. Tudo o que precisa ser ouvido está no texto. O autor me diz sobre sua linguagem. Preciso escutá-la.

Para que ir, por que continuar? Na tentativa de persistir “fora da jogada”, o protagonista quer que eu pense que ele quer parar seu trânsito, que ele prefere escolher um lugar tranquilo de anonimato, para que o mundo continuasse e ele ficasse por ali, esquecido. Mas não. Até bagagem ele traz, uma mala pesada, difícil de lidar. Todo o peso, na saída do aeroporto, é um empecilho, principalmente quando a alça da

E considerei que eu tinha me tornado um perfeito idiota. Eu ali, rodeado de cintilações escarradas, com o esverdeado esquisito a me lembrar que a saúde não estava bem – um idiota incurável. Certo, eu ali via assombrosas excreções que ninguém mais estava em condições de ver. Ada, continuando sua procura insaciável, tinha ido atrás de seu pescador alemão. As minimais, é aquilo que se sabe: nenhuma concederia o mais ínfimo olhar a catarros furta-cores, simplesmente porque catarros furta-cores não tinham como entrar no Projeto. O pequeno poeta já não via nada. O perigoso Steve tinha Jill e Baby Buffalo, essas coisas na cabeça o tempo todo.

Mas que adiantava pensar que eu não estava mais metido na história dessa gente toda se minha outra história era estar ali cercado de catarros? O que faria com eles? Um banquete que anunciasse o fim dos tempos, alguma coisa assim? Não, não tinha nada o que fazer, nem para onde ir, e eu estava cansado de olhar para minhas idiotas estrelinhas escarradas. Nem olhar? pensei. Não, respondeu minha segunda voz. E o domingo estava no fim. (B, p. 91)

da narrativa e que aberra, transborda, vai para além dos limites desse ponto, transformando-o.

Nesse sentido, a suspensão interrompe a continuidade de algo para desviar-se do mesmo e direcionar-se ao outro; bem como opera na lógica da mutação. A suspensão produz presença porque provoca um retorno ao corpo, produz uma materialidade (no retorno), que localiza o ponto de transformação e centra no corpo o seu lugar de produção.

Com as suspensões, Noll inovou sua escrita para expressar a errância de seus personagens (e da própria escrita). Para ler Noll, procuro comportar-me como explica Donald Schüller: “Aproximamos sem obstruir o movimento. Queremos que a invenção de outros trajetos permaneça aberta. Ignoradas as constelações, permanecem as estrelas.” (Schüller, 2000, p. 11)

E sobretudo quando escrevo e a língua permanece em seu natural repouso, sinto que dedilho na máquina não as teclas, mas palavras insuspeitadas até ali, coisa que se parece mais com a música do que com a comunicação verbal, e tanto isso é verdade que muitas vezes tenho a sensação nítida de estar dizendo em andantino, em presto, em adágio. (CD, p. 133)

O texto de Noll flui e, neste fluxo, está presente a errância, como um vagar que mais imediatamente se associa aos seus personagens, mas que também se estende ao mundo ficcional elaborado na narrativa, cujos elementos fluem e erram, e, por vezes, aberram – suspendem, já não são uma continuação do que se conta(va). A ação de suspender está muito relacionada a uma transformação da cena, mais do que a uma transição. Não se está falando aqui a respeito dos cortes, das transições de cena, da movimentação, do fluxo de pensamento que ordena o que se passa, e sim de algo que se inicia a partir de um ponto

Na travessia que é também movimento do texto (cf. Barthes), percebe-se o curso das águas, como desliza, como se curva, como se divide, e mesmo: como se pode movimentar um pouco o campo de visão para notar o que se passa em sua linha d'água. Penso que, na escrita de Noll, afastar é movimento, mobilidade. Na narrativa, algo se afasta quando temos a impressão de suspensão do enredo – que poderia ser resumido em poucas linhas – para dar lugar à suspensão do próprio personagem. Enquanto se movimenta um pouco mais para dentro, ao que parece, em reflexão, vejo como a um passo de dança, como talvez recuasse a bailarina pondo os braços unidos, protegendo a cabeça, à frente do tronco abaixado, em um salto para trás – suspensa.

Penso que talvez esteja raciocinando agora mais sobre um certo modo de Noll conduzir a narrativa, como ele consegue nos envolver em sua trama de poucos acontecimentos, e muitas suspensões. Dessa forma, é como se eu pudesse ler o fio das palavras que se emaranham para formar impressões. No sabor das palavras, ondulo por essas modulações, e me vejo percorrendo um caminho de presença.

## 3. PRESENTE

*Begônias silvestres*

*o sumiço da sua silhueta amiga  
fez meu perfil baixar a cabeça  
as cores da tarde, cinzas cinzas  
as luzes da noite, negras negras*

*desaparecer não é pra qualquer um  
só você, misto de mistério e dúvida  
pode estar em lugar nenhum  
e ainda me tocar, por música*

*Marcos Prado*

Me afastei da mesa e tive o instinto de olhar os meus pés. Eles estavam dentro de uns sapatos avermelhados de terra. Era com eles que eu tinha vindo até aqui. Olhei para o garoto e disse que eu já tinha caminhado muito, que tinha sido sempre assim: quando chegava numa cidade, conhecida ou não, o meu primeiro impulso era o de caminhar sem outra direção que não a do meu faro, e que o meu faro me levava geralmente a uma tal intimidade com o cenário que no dia seguinte eu já tinha vontade de partir. (RV, p. 13)

texto me faz presente. O meio disponível é o papel, em sequência, que imagino desenhar um percurso (do pensamento, do desejo, de uma história), e meu caminho é a palavra. Trabalhar suas sutilezas, as manchas que desenho, os veios de leitura, as interlocuções são meu desafio.

Este é também um lugar de escritas e de vozes. Um lugar de pertencimentos. Pertença, mas não estou fixa. Estou aprendendo. Meus sapatos estão impregnados da poeira dos caminhos, gastos mais de um lado do que do outro, nessa pisada cadenciada, nesse vai e vem pelas cidades, à procura de um lugar para dizer, de uma chance de trabalho, de um pouso seguro, de um abraço que também impulse. À procura. Encontro.

Sigo meus papéis. Uma professora, uma pesquisadora de linguagens, uma revisora de textos –

Estou sempre começando. No curso das coisas, sigo por uma sucessão de agoras, urgências, tempos. Piscam. Motivam. Emanam novidades. Escapam. Se agora é sempre já, agora é o ponto máximo de onde se pode estar, a maior das energias, que, fugaz, logo dá lugar a outra coisa. Aqui, neste tempo, neste lugar, estou invariavelmente vinculada a um desejo de escrita. Estou presente, este texto se faz presente, este

Abre o pano, breu.  
Luzes azuladas de focos  
diferentes compõem uma  
atmosfera de verão onírico.  
Entra a música. Ruídos de  
vidro e água.  
Três bailarinos avançam em  
linha. Na diagonal, o movi-  
mento é interrompido parte  
a parte. Cada bailarino exe-  
cuta um limite.

Peguei uma avenida que levava ao centro. Li a placa de ferro pregada na parede: Avenida Júlio de Castilhos. Essa avenida está igual, pensei. Havia um profundo silêncio. Eu não via pedestres nem carros. Aproveitei a primeira rua lateral para mijar. Numa ponta da rua via-se o porto, na outra, casas de pequeno comércio, todas fechadas, com exceção de uma com seus vestidos de verão esvoaçando brandamente pendurados na marquise. Senti uma brisa, espichei um pouco a mijada. Só no ponto onde eu estava ficou sombrio. Olhei para o céu e vi que sobre mim pairava uma nuvem espessa. O resto em volta, azul. (RV, 10)

eu, no agora, me coloco aqui em perspectiva. Quando professora, sou uma articuladora de tempos e imagens: em cinquenta minutos, hora e quarenta, tantas vezes por semana, um universo novo precisa brilhar aos olhos dos meninos e meninas – algo que vem com a palavra precisa arrebatá-los, envolvê-los, movimentá-los no pensar, no fazer, no agir, no criar. Adapto-me, reviro minha prática, quero ser junto com minha palavra. Quando revisora, preciso fazer desaparecer meu trabalho com o texto – as intervenções, as recriações, as sugestões

de reescritas – pelo risco da artificialidade, do recorte, da hipercorreção. Quando pesquisadora, percorro o caminho das revistas acadêmicas, dos capítulos de livros de teoria e de crítica, no encaixo do meu autor.guardo lançamentos, revisitações de críticos, escrituras e reescrituras cujo foco muda conforme a dança: o que é que se lê agora, o que é que se pesquisa agora? Que novo nome foi inventado para algo que já existia? O que se nota agora que, em tese, ainda não se tinha notado? Quais os títulos da moda? E as formas de escrever? O que pode e o que não pode nesses lugares de saberes? Mas até quando? E se a roda girar e eu não perceber? E se eu estiver aqui organizando esse texto como quem faz uma montagem, sendo uma tese e não sendo? Para quem? Para mim, é a melhor das notícias: aqui desfilio ideias, me arrisco. Mas para mim apenas não serve.

Pesquisadora que sou e que me afirmo, produzo textos cujos objetos são outros textos. Qual espaço sobra para uma escrita de si (uma escrita de mim)? Como fazer então do trabalho acadêmico, da tese, um espaço de autoria, de criação, de movimento? E, de outro modo, como produzir textos cujos efeitos possam ir além do andar em círculos, do recontar o aparente, de dizer o que já foi dito (e parar por aí)? Como escrever e jogar com a linguagem, além de escrever tramas, escrever sobre temas? Como escrever um texto que sobre novidades, brilhe, chame, me agarre, seja um mundo? Como ser também pessoa, leitora, escritora, nesse lugar? Quem garante esse lugar?

Estar em um lugar de enunciação implica, quase sempre, aceitar suas regras e modos de operar.

No primeiro movimento, pés e mãos capturam a luz azul. Os olhos embebedos de azul fitam a plateia.

Depois olhei o rio mais ao longe, depois o céu que me queimava os olhos, e como se cansado de olhar parei os olhos nos olhos do garoto, e contei que desde criança eu tive uma coisa assim, de querer fechar os olhos e quando os abrisse estar num outro ambiente, quem sabe uma outra cidade, quem sabe até um outro mundo que eu não tivesse nem imagens para conceber. O garoto disse que por isso ele ia passar a vida viajando, porque a cada porto ia abrir os olhos novamente. (RV, p. 25)

Vindo de uma tradição, é difícil imaginar como fazer parte desse lugar sem fazer igual aos que vieram antes (e mesmo nisso reside o desejo de fazer parte). De todo modo, não posso nem devo abandonar de todo o que assentou o caminho para que eu pudesse chegar até aqui. O que proponho, então, é criar interlocuções, pontos de encontro, toques que ressaltem o que me motiva a

escrever sobre o texto de Noll e também a escrever junto com Noll; o que acontece quando leio; o que, em seu texto, me captura; em que reside sua presença. Essa motivação não é da ordem do sentido. E essa anotação – sobre ser ou não da ordem do sentido – só é possível porque aqui quero destacar presenças.

E quando digo sobre a presença me refiro aos saberes que o texto desperta, que são de ordens diferentes. Antes de tudo, porém, fixo-me nesta imagem: o texto desperta. “O texto desperta” tanto pode indicar que, no texto, persiste uma movimentação, certo arranjo que emane novidades; como também que o texto provoca o leitor, provoca seus sentidos. Os saberes do texto são sujeitos à reflexão, à análise, à interpretação – sim, produzem sentidos. Os saberes do texto são faíscas prestes a fazer brilhar suas fagulhas – depende sempre da atenção e da dispersão de quem lê, do que é capaz de captar, do que é capaz de receber, do que é capaz de fazer acordar em si – produzem presença. Depende, sim, desse movimento de abrir os olhos para as novidades; para o ambiente novo que se descortina, sendo o mesmo de antes ou não.

O caminho pela linguagem é um caminho integrador (cf. SERRES, 2001, p. 157). Se faço uma análise, uma comparação, se procuro o tema de um texto e o esmiúço, integro saberes de campos diversos, integro vozes. O caminho pela presença é um caminho que “desprende”, tem o poder de capturar um momento e logo em seguida dispersa. Assim como o sabor de um alimento ou um aroma que invade o ambiente nos movimentam para realizarmos distinções – o que particulariza aquele sabor, aquele aroma, o que provocam em nós, se fome, se prazer, se saudade – falar sobre esse sabor e falar sobre esse aroma integram algo mais, de fora do sabor, de fora do aroma: algo que os explica, algo que faz a linguagem “se vangloriar” do que realiza.

É aqui o ponto em que me inscrevo. Retomo “Rastros do verão”, terceiro romance de Noll, publicado

No segundo movimento, o prolongamento dos corpos forma uma linha, sem se tocarem. Os ruídos de água se intensificam.

Os pingos do chuveiro batiam na cortina de plástico, e eu contei que tudo o que eu tinha a dizer a meu respeito pertencia ao passado. De onde começa o presente?, o garoto perguntou. Digamos que do momento em que saí do ônibus, há poucas horas atrás, respondi. Trata-se de um recém-nascido, o garoto disse rindo. Digamos que eu ainda nem abri os olhos, respondi. E ficamos um tempo rindo. (RV, p. 33)

em 1986 pela L&PM editora. A edição que tenho, de 1990, da editora Rocco, já um pouco descolada, mexida, com anotações, traz, na folha de rosto, palavras que Noll registrou em uma das vezes em que conversamos – sempre muito rapidamente, sempre muito afetuosamente – **Vanessa,**

**escreva sempre,**

**J**

Trazer de volta à atenção essa obra, e encontrar a dedicatória me animam. Continuo escrevendo. Tento recuperar esse dia, mas ele se misturou ao que lembro e invento. Noll se entusiasmava quando alguém contava para ele que estava escrevendo sobre algum de seus romances, incentivava a enviar o texto para ele (certa assessora responderia), contava o que andava recebendo; se eu sabia que também em universidades estrangeiras os seus romances estavam aparecendo, despontando, compondo pesquisas e leituras. Leituras sobre ele. Leituras sobre leituras de seus livros. De alguma coisa eu sabia, acabava sabendo.

Sigo. “Rastros do verão” se passa em Porto Alegre, na terça-feira de carnaval, e termina na quarta-feira de cinzas. É um romance que inicia com uma chegada – de ônibus, às três da tarde – e seu protagonista percorre as ruas da cidade, que vai identificando, reconhecendo, percebendo suas mudanças desde que estivera por lá. Não se sabe a profissão desse protagonista; o que se sabe é que ele tem algum dinheiro para passar os dias (dinheiro que ele poderia inclusive gastar todo, de uma vez, se o quisesse), dinheiro que ele vai distribuindo: paga as contas dos bares, dos restaurantes, as viagens de táxi. Imediatista, aproveita o presente o máximo que pode; está atento ao que se passa consigo e também ao redor, nos lugares por que transita.

Além de saber em que rua o protagonista está, por onde ele anda, em vários momentos sei também que música toca naquele momento. Essas informações tornam “Rastros de verão” um romance que, à medida que se lê, de fato vai criando rastros, dentro e fora da narrativa. No mapa da cidade, é possível traçar o percurso do protagonista por essas ruas que têm nome, parar por um momento, ouvir as canções que ele ouve. Que atmosfera essas ruas trazem? E as canções? Noll me dá novas entradas em seu romance, novas maneiras de percorrê-lo.

No terceiro movimento, corpos seguros pelos pés, vão desaparecendo com o cair da luz. No entanto, permanecem no palco. Não são vistos, estão lá

Andávamos para o Chalé em meio a uma forte ventania, e me irrompeu a imagem de um coração pulsando num ambiente cavernoso e insondável, e pensei que aquele garoto ali tinha isso dentro dele. (RV, p. 12)

Quem sabe nesse romance posso trilhar caminhos, literalmente? Posso falar em superfícies, rasgos, traçados?

Em “Rastros de verão”,

Luis Alberto Brandão, em seu “Teorias

do espaço literário”, em um capítulo dedicado a “Acenos e afagos” (2008), conta como Noll leva ao limite a categoria espacial em seus romances (lembrando que “limite” também tem um valor espacial). O que contribui especialmente para que esse limite seja alargado é a linguagem de Noll, associada às interações de seu personagem principal com os lugares – e a forma como percorre esses lugares, com a ênfase muito forte na presença do corpo e do despertar dos sentidos. Em “Rastros de verão”, Noll constrói a espacialidade tanto considerando-se os lugares geográficos, identificáveis, na cidade de Porto Alegre – embora continue dando destaque a pontos tais como a sombra de uma árvore, o movimento de uma rua, a vidraça do restaurante, o prédio de onde há pouco o protagonista saiu, cuja fachada agora lhe parece estranha, se localizada por um endereço, Rua e número; quanto na perspectiva do seu narrador. Para Brandão (2013, p. 251), “A *visão* de um narrador constituiria um espaço mediante interações sensíveis viabilizadas por seu corpo (não importando que tal corpo seja ficcional)”.

**Passos depois eu via o velho Mercado que beira a Praça Quinze. Pela Praça Quinze eu caminhava sobre restos de frutas, sentia consistências variadas sob os pés, esmagava uvas de dias atrás. (RV, 10-11)**

Na chegada a Porto Alegre, o protagonista encontra o garoto, com quem partilha o tempo e as caminhadas. Um garoto de quem se aproxima, com quem se conecta quase que instantaneamente. Ele está de chegada, o garoto está de partida: no dia seguinte, irá embarcar para a marinha mercante. Os dois aproveitam o intervalo. Ele não trouxe para Porto Alegre pertences ou pessoas; tem apenas a si, o dinheiro, e o garoto. No porto, olhando a água, assim que o garoto disser que precisa embarcar, no dia seguinte, ele imagina:

E eu então me apoiaria na parede amarelada das docas, pronto para ficar, exatamente ali, e talvez ali eu fosse lentamente saindo de mim, deixando o meu corpo naquela fadiga cada vez mais rasa, daquela força abatida se esvaindo eu sairia com o vagar do navio – eu próprio me transportando para fora de mim. (RV, p. 24).

Ruído alto. Um grito.  
Três bailarinos se abraçam, e, movimentando-se, apresentam variações de abraços, sempre fluidos, sempre acalentadores.

Me admirei com o silêncio. Sim, era quarta-feira de cinzas, na rua muitas coisas continuavam fechadas. Aí me virei, e tive a sensação nítida de estar caminhando sozinho por um vale, havia uma luz de outono, e lá no fim do imenso relvado, ao pé do morro, havia um girassol pendido. Olhei a grama selvagem e vi um sapo. A papada do sapo não parava de pulsar. Aqui existiam poucas coisas. O sapo me olhava, e eu me perguntei onde estava a diferença entre a minha percepção e a dele. Quero olhar, murmurei, como se o meu cérebro fosse igual ao deste sapo. Eu estava descalço, a terra úmida. (RV, p. 54-55)

Não que isso fosse um desejo de morte, mas um desejo: “um espaço imenso por onde eu pudesse andar, onde o tempo ocorresse pela ação dos meus pés, o meu corpo existindo para percorrer, onde eu parasse também e na manhã radiosa prosseguisse, onde a vida fosse sempre um novo lugar.” (RV, 24-25) A imagem desse corpo que se desaloja, se desabriga, qual a de um animal que troca de carapaça, de pele; ou ainda, qual corpo que se renova, retornando novamente ao instante zero, ao reco-

meço, à nova empreitada. Este corpo, assim, muito vinculado ao espaço, é o corpo do protagonista, que reage à solidão.

**Estou de mãos vazias e vou usá-las hoje  
porque não sei o que foi feito delas ontem (RV, p. 30)**

Buscar esse tempo, de outra ordem, um tempo descrito como passagem dos pés pelo caminho, travessia, andança, é algo que vai além (ou aquém?) do desejo: é algo que tem a força do contato. Um tempo de pertencimento que, no entanto, tem um valor mais espacial que temporal. No entanto, “mesmo ali era preciso preencher o tempo com palavras” (RV, p. 27). “Ali”, ou a sombra do jacarandá, na Praça da Alfândega, refúgio do sol escaldante do porto, pacificador, ali era preciso encontrar as palavras, sendo estas uma espécie de garantia de que o garoto não iria embora. Era preciso comunicar-se com ele, a princípio; de todo modo, porém, o garoto partiria.

**Quando o garoto falou eu senti dentro do meu corpo um líquido fininho se expandir como uma fonte brotando da terra. Ele suava por todos os poros. O sol me atordoava os olhos, e eu via a sua pele úmida entre o rosa e o alaranjado. (RV, p. 25)**

Eu poderia escrever sobre “Rastros do verão” procurando repetições, coincidências, relacionando as

O ruído continua frio. Os bailarinos permanecem abraçados. Volta o azul banhando os corpos, impressão de água.

Enquanto falava, aproximava o frasco das minhas narinas porque ele não tinha condições de ouvir o meu pedido de não abrir o frasco, se ele não desse uma amostra do aroma antes que eu lhe pagasse tudo seria em vão, mesmo que ele saísse dali com o dinheiro no bolso e fosse tomar uma cerveja – se eu não estivesse aspirando o odor concentrado de alguma coisa como jasmim tardios ele teria saído dali com a sensação de não ter vendido nada. Aspirei profundamente o conteúdo do frasco, e enquanto ele passava o perfume para as narinas do garoto, considerei comigo que em todo o canto havia súplica. (RV, p. 16)

cenas, os personagens que o protagonista encontra, desvendando pistas sobre algo que eu intentasse procurar, ou mesmo re-visitando críticos, outros pesquisadores, para tratar sobre temas como a contemporaneidade, a errância, as ações e experiências do protagonista, para expor uma leitura muito pessoal da obra, entre tantas outras possibilidades. São várias as análises possíveis, dentro de um universo vasto de interpretações. E poderia também deixar dizer o texto de Noll, dizer com ele, produzindo novas imagens, a partir de elementos que mais viva-

mente vêm à tona – e, se estão à tona, estão na superfície do texto, no seu arranjo.

Em relação a essas possibilidades – explorar as superfícies, e também mergulhar em suas águas – Gumbrecht (2010, p. 43) assinala algumas práticas acadêmicas comuns nas Humanidades, certas verdades que vão povoando o imaginário e construindo modelos. Uma dessas verdades diz respeito à primazia da interpretação. Nesse campo, a análise em profundidade tem mais prestígio. O que se poderia dizer de alguém que escreve, no meio acadêmico, sobre um tema, e não ultrapassa a barreira da primeira impressão que lhe provoca aquilo que ele deseja analisar, ou detém-se exatamente nela? Imagina-se que é preciso sempre, sempre mais, avançar. Se um trabalho deixa dizer as superfícies parece que se está diante de um texto incompleto, em que algo falta, qual seja, uma leitura segura e definitiva que mostre aquilo que não se vê de imediato, que só um olhar afiado, preciso, é capaz de mostrar e realizar.

Em “Rastros de verão”, porém, o protagonista já me apresenta uma narrativa que evoca o que não vejo só: esse olho que vê é de um sujeito inventivo, que me leva a algumas sequências incomuns de palavras e imagens. Sinestésias. E, com isso, o seu percurso narrativo tensiona duas direções: a de um mundo da percepção (pelos sentidos), e a de um mundo da experiência (pelos conceitos). Como ignorar, então, essas imagens? Como ignorar essa superfície que me faz oscilar entre campos e saberes?

Estão presentes, ao longo do romance, diversos trechos que, por diferentes motivações, narram sonhos, desejos, impulsos do protagonista – suas formas de

A movimentação é constante. O embalo dos abraços fazendo-se e refazendo-se propõe ondulações.

O garoto talvez tivesse chegado prematuramente a uma solução: iria para o mar – na terra, sempre em trânsito. E eu, alguma vez tinha aderido às coisas da terra?

Senti um calafrio, como se uma nuvem tivesse passado por dentro do meu corpo, gelada e instantânea. Eu andara esses anos todos por aí, e que história pessoal eu poderia contar? Por essa geografia rarefeita quem tinha gerado comigo alguma memória duradoura? E sair pelo mar, pensei, para mim é tarde demais. (RV, p. 22)

Outro senso comum da academia que Gumbrecht destaca é a crença em que, para falar sobre algo, é preciso manter uma “distância adequada”. Essa distância está marcada nos lugares de fala, nas possibilidades de dizer que cada lugar de fala permite. Assim, pouco a pouco, seguindo a tradição, passo a colocar o que é meu distante de mim (atrás de uma linha que não ultrapasso, a linha da produção de conhecimento); o que sou, distante do que produzo, o que sonho e almejo nos meus escritos, longe do que apresento; enfim, o que me seduz, encanta, longe do que faço. Passei e passo muito tempo fazendo isso, editando, removendo marcas, com papéis a cumprir. Este trabalho realiza, pois, um movimento diferente: quero encurtar distâncias, embrenhar-me com o que pesquiso, leio, penso, desejo.

Gumbrecht (2010, p. 27), que lá nos anos 80 já se inquietava com as pesquisas em Humanidades, muito vinculadas à interpretação; e, a pensar sobre a materialidade da linguagem (da comunicação), pelo desejo de “uma cultura mais despida de descrições complexas”, os olhos atentos aos traços que levam ao sentido (sem o serem), chegou, com a ajuda de um aluno, à expressão “produção de presença”. Para o autor, “O que é ‘presente’ para nós (muito no sentido da forma latina *prae-essere*) está à nossa frente, ao alcance e tangível para nossos corpos.” E também: “Se *producere* quer dizer, literalmente, ‘trazer para diante’, ‘empurrar para a frente’, então a expressão ‘produção de presença’ sublinharia que o efeito de tangibilidade que surge com as materialidades de comunicação é também um efeito em movimento permanente.” (GUMBRECHT, 2010, p. 38).

modificar a cena presente, acrescentando elementos, colocando-os em cena, em jogo; suas formas de suspender. Está também expresso – e isso tem relevância quando se pensa o presente – o desejo do protagonista de experimentar a linguagem, interagir com o mundo, coisas, pessoas – e interagir mesmo com a cidade, tão central nesse verão calorento porto-alegrense – de outras formas, tentando alguns desvios.

A luz azul cessa. Esfria. Os ruídos são metálicos, como o de engrenagens esquecidas. Os bailarinos simulam uma ventania forte percorrendo seus corpos. Separam-se, ocupando posições opostas no palco. A ventania persiste.

Meti a língua pelos buracos do que me restava de dentes – embora o meu único índice frontal fosse a falta de um canino – e disse que só o dinheiro poderia me salvar. O garoto me puxando de leve o braço para que eu me levantasse disse que eu às vezes falava muito baixo. Falei que ele se esquecesse do que eu tinha dito, que ele poderia ter certeza que eu não o desapontaria como caminhante. Me levantei e vi que o garoto era um pouco mais alto que eu. (RV, p. 18)

Em se tratando de textos, os arranjos dedicados a sua forma e o efeito que os arranjos de palavras produzem (de imaginação, de imagética, de poética) produzem tensões entre as dimensões do sentido (daquilo que se pode interpretar, daquilo que significa) e da presença (esse valor capturável, captável, tangível, perceptível pelos sentidos). Nessas

tensões é que entendemos os jogos estabelecidos entre ler, interpretar, e como dialogam com os elementos que afetam os sentidos. É importante observar, inclusive, que a forma (do texto, da obra) também opera na esfera dos sentidos, ela também oferece significados a decifrar. A questão é que a interpretação não deve ser o único método utilizado. E é isso o que também me interessa, recuperar o efeito da fruição, “aderir às coisas”, perceber as barreiras que nos impedem de tocar, acessar os artefatos culturais, meter-me com eles, prová-los, não como quem apresenta provas ou testemunhos, mas como quem os experimenta.

Brandão ajuda a pensar um pouco mais a materialidade e espacialidade da linguagem. Para o autor, “Todo conjunto de relações configuraria um espaço; portanto, as palavras são espaço.” Além disso, “a linguagem literária coloca em primeiro plano a sensorialidade dos signos que a compõem; concede-lhes o poder de se projetarem *como* espaço” (BRANDÃO, 2013, p. 254). E recupera Barthes, que ressalta o caráter provisório e impreciso do significado – os significantes ficam. “A palavra é uma manifestação sensível, cuja concretude se demonstra na capacidade de afetar os sentidos humanos, o que justifica que se fale da visualidade, da sonoridade, da dimensão tátil do signo verbal” (BRANDÃO, 2013, p. 64).

Para Serres, é a sensação que “inaugura a inteligência” (cf. SERRES, 2001, p. 153-158), visto que a sensação desperta o corpo. A sensação é o dado – esse dado que sugere ao corpo que algo se aproxima, tem sabor, tem forma, tem cheiro, provoca reações. Desprezar a sensação é voltar à condição do animal, que devora, caça, come depressa – “a anestesia retira a estética”. O homem saboreia, degusta, desfruta. O dado desperta. Despertos, somos capazes de interpretá-lo. Antes disso, demos conta de sua existência. É o dado que colabora para a acuidade, a perspicácia. Vou da sensação à linguagem, do sentido ao

O primeiro bailarino ensaia uma pirueta que não completa. O seu corpo está quebrado, o vento tomou uma parte de si. Esticando-se, esquerda baixa do palco, tenta tocar o segundo bailarino.

Antes que eu me acabe dentro do meu pensamento, pensei, e mais uma vez eu estava interminavelmente pensando: antes que eu me acabe dentro do meu pensamento, eu ainda teria ali, naquele apartamento da Auxiliadora, uma boa chance: era me levantar e reagir, ir até o corpo da garota e abraçá-lo como se eu estivesse sofrendo de um irrecusável assomo. Era só assim que eu, naquele momento, poderia sair do meu pensamento e descansar de mim. (RV, p. 81-82)

conceito; é Noll que me mostra, em seus romances, o que posso dizer sobre presença, e não as teorias sobre presença.

Falar em produção de presença requer atenção ao movimento, à “proximidade”, à “intensidade” que qualquer forma de comunicação produz ao “tocar os corpos das pessoas”. E, segundo Gumbrecht, refletir sobre a presença considera toda tradição que tenha a ver com substância e espaço. Nesse

sentido, o autor caminha junto com Heidegger, que “substituiu o paradigma sujeito/objeto pelo novo conceito de ‘ser-no-mundo’, que, por as sim dizer, deveria devolver a autorreferência humana ao contato com as coisas do mundo.” (GUMBRECHT, 2010, p. 70).

É com Heidegger, especialmente com o conceito de Ser, que Gumbrecht procura operar novas entradas para trabalhar a presença no espaço acadêmico. “Ser não é um sentido. Ser pertence à dimensão das coisas” (GUMBRECHT, 2010, p. 92). Ser é da ordem da substância, não conceitual. É o que se dá a ver, o que está para ser visto, sua aparência, e também o que emana, evoca, no observador, e, ainda mais, o que esconde, o que não revela, pois que ainda não é da ordem do dito (e que, para ser dito, precisa ser parte de algo a que se assemelha, precisa ser conhecido). “*Dasein* é o ser-no-mundo, isto é, a existência humana que está sempre já em contato – funcional e espacial – com o mundo. O mundo com o qual o *Dasein* está em contato está ‘ao-alcance-da-mão’, é um mundo sempre já interpretado.” (GUMBRECHT, 2010, p. 97). Daí a relevância da serenidade, do deixar vir, deixar fluir, deixar acontecer, para que algo possa ser visto, revelado. “[...] o Ser são as coisas tangíveis, consideradas independentemente das suas situações culturais específicas – o que não é simples de fazer nem provável de acontecer” (GUMBRECHT, 2010, p. 102). Ser implica estar em contato, e a presença tem uma referência espacial muito forte; também é fugaz. A presença é da ordem do súbito, “característica fundamental da experiência estética” (GUMBRECHT, 2010, p. 82).

Na narrativa que produz, Noll elabora pontos que oscilam entre sentido e presença e que dialogam com a proposta de Gumbrecht (cf. GUMBRECHT, 2010, p. 106). Nos momentos em que seu protagonista

O segundo bailarino está fixo no chão. Seu corpo suavemente se contorce, como quem testa limites, mas permanece fixo no mesmo lugar. Sua expressão é a de alguém adormecido.

O sol tinha voltado. A tarde novamente azul, eu disse. Mais uma vez me bateu a sensação da miséria das palavras. Aí eu disse que apesar de tudo as palavras existiam, e que tinham sido feitas para se preencher o tempo. Se não, como duas pessoas conseguiriam se manter frente a frente sem estarem ocupadas com outra coisa? O garoto olhava para a toalha branca, como se pousasse os olhos em alguma coisa que não lhe exigisse nada além de olhar. Quando olhei para o ponto onde ele parecia estar olhando tive a impressão de ouvir dentro de mim um grito inacessível, como se submerso numa camada imemorial. A impressão foi tão breve que nem tive tempo de impedir o gesto de levar a minha mão sobre a toalha branca. (RV, p. 15)

predominantemente expressa o seu mundo, em que o seu pensamento é a forma dele se referenciar no seu percurso, ele produz sentido, dá o panorama do que vê, e nos coloca nesse panorama, para que possamos ver também. Mas quando é o corpo que toma a frente, que ocupa, se projeta e é lançado de um campo a outro, de um efeito a outro, ele produz presença, ele é parte do mundo. Quando digo que ele produz sentido, esse sujeito que diz o seu mundo é um sujeito que legitimadamente tem o direito de dizer, é capaz de produzir conhecimento. No campo da

presença, o conhecimento depende de algo que se revela, e o conhecimento “pode ser a substância que aparece, que se apresenta à nossa frente (mesmo com seu sentido inerente), sem requerer a interpretação como transformação em sentido.” (GUMBRECHT, 2010, p. 108).

No mundo dos sentidos, o sujeito que produz conhecimento sobre o mundo apresenta alternativas para este mundo, como melhorá-lo, como agir para realizar transformações, produz discursos que fundamentam suas futuras ações, seus próximos passos, os passos possíveis para o engrandecimento desse mundo. No campo da presença, são os sujeitos que vivem o mundo, seus ritmos, suas nuances, e seus corpos atravessam tempos, oscilações, variações, num viver junto. Assim, é a dimensão do espaço a que melhor integra sujeito e o mundo, enquanto, no campo dos sentidos, é o tempo, visto que, a depender do momento histórico, são novas as interpretações possíveis, bem como é no tempo que vão sendo postas em práticas as proposições transformadoras do mundo.

No espaço, a relação mais direta dos corpos entre si pode levar mais constantemente à violência; nas culturas de sentido, mais vinculadas ao tempo, pode-se “adiar infinitamente o momento da verdadeira violência e, assim, transformar a violência em poder, o que poderemos definir como o potencial para ocupar ou bloquear espaços com corpos.” (GUMBRECHT, 2010, p. 110).

O terceiro bailarino,  
alheio aos demais, acompanha o gíngar do vento.  
Move-se com leveza, qual  
folha, dente-de-leão, poeira.

Eu disse que me animava um pouco o fato de ainda existirem histórias por se fazer. Quem tirou esta foto?, perguntei, e ainda mais: que trajeto a fez cair nas minhas mãos? (RV, p. 46)

Em “Rastros de verão”, o corpo que oscila entre ausente e presente, desejado, imaginado, é o corpo do pai. O protagonista, como já dito, encontra, no início da trama, um garoto. O ga-

roto, numa das primeiras conversas, conta sobre o seu pai, um viajante que abandonou sua mãe, do qual não teve mais notícias. A mãe lhe mostrava fotos do pai, mas para ele era a imagem de um “homem sem face”. Um homem, ao que parece, que o motivou a se desprender das “coisas da terra”, para desejar viver no mar, de porto em porto.

Mais adiante, o garoto leva o protagonista para sua casa, um quarto alugado por uma mulher que vivia com o filho pequeno. Surpreendidos pela chegada antecipada da mulher em casa, o garoto o apresenta como o seu pai. O garoto e a mulher, o protagonista reflete, talvez tenham entrado na história para lhe dar “algum desfecho necessário” (RV, p. 73). E, anunciando que está de partida, ele revela uma carta, que fala sobre o seu pai.

Quem enviou a carta foi um certo Sr. Tedesco, que está junto com o seu pai, na Santa Casa de Porto Alegre. Não há menção de data, nem endereço, nem assinatura do remetente, alguma informação segura que traga pistas sobre esse pai. Para a Santa Casa então ele se dirige, agora sozinho, supõe ser o velho de saída o próprio Sr. Tedesco, sem muito sucesso. Repete o nome para a moça que o atende no hospital, dirige-se a outras enfermarias, nada do pai. Até que lhe chega o garoto, disposto a ajudá-lo em sua procura.

Então eu disse que o meu pai tinha essa mesma linha de nariz aqui. E passei o dedo na linha do meu nariz. Depois falei da boca do meu pai, dos olhos. Os cabelos eu disse que não sabia se tinham embranquecido muito. Falei de um sinal na mão esquerda, de uma mancha azulada no pé direito. De sardas pelas costas, de uma velha verruga no peito. O garoto disse que estava bem, que podíamos entrar. Mas antes me lembrei ainda de um detalhe, uma cicatriz roçando o olho esquerdo. Como tu, o garoto falou. (RV, p. 73)

É interessante notar que a figura do pai (tanto o homem sem face quanto o pai descrito no hospital) são construídas com desígnios muito específicos: para o menino, é o motivo de sua partida; para o protagonista, é o motivo de sua chegada, algo que ele viera fazer. O pai como produção de sentido se perde, é o pai que não se encontra, o pai que se perdeu na aparência das coisas, o pai que revela uma falta. Há, por outro lado, outro pai: o pai apresentado à

O passo de dança, a ventania, o azul, o frio, onde. Os materiais presentes no palco se misturaram aos corpos. São madeira, vidro, tecido, pele. A luz cai.

mulher, a figura presente do pai; o pai descrito tão vividamente “Como tu”. O pai, aparente, que alenta, mantém homem e garoto unidos.

Se, numa cultura de sentido, o “evento” é relacionado à “inovação” e à “surpresa”, na cultura da presença o evento está relacionado a uma “descontinuidade”. Por isso a linguagem de Noll é capaz de criar suspensões, tensões, novidades, supostos desequilíbrios. Na cultura da presença, o caráter de intensificação é capaz de medir o que não se mede, e a linguagem é caminho performático de produção e transformação de formas e corpos materiais.

A beleza da linguagem que Noll trabalha em seus romances está muito relacionada à coisidade, ao risco do corpo que percorre, às materializações (no sentido de construções de superfícies) das percepções de seu protagonista nas coisas vinculadas à terra. Além disso, sua complexa teia de relações – as questões do sujeito e seus motivos; suas projeções de si e também das suas escolhas, das pessoas que encontra, dos caminhos que percorre – segue um curso expressivo que direciona uma rede vasta de interpretações. Nessa seara, Noll, autor de linguagem e não de tramas (como tantas vezes se definiu nas entrevistas que deu), na prosa poética que tanto defendeu escrever (e escreveu), continua me arrebatando com sua escrita com jeito de quem faz música – e que me permito tocar, num repente, num assombro, presente.

## APRENDIZAGENS

Daqui, da Faculdade de Letras, vejo uma grande efervescência. Nos últimos anos, a instituição ganhou em número de alunos, expandiu e diversificou o seu público, desafiou e desafia o cânone literário, trazendo para os lugares de fala os que não tinham voz e lugar. A universidade em si se ressignifica ao ser povoada por pessoas que dela participam com o fervor e o sonho de quem quer *chegar lá*. Porém, nem sempre as trajetórias individuais e coletivas são apresentadas como parte do que foi realizado nas pesquisas; nem sempre a primeira pessoa está presente, toma o seu lugar de direito, é expressa onde deveria ser. Ainda estamos presos a velhos estereótipos.

É que nem sempre essas trajetórias encontram eco nos saberes acadêmicos. Em alguns casos, é preciso apagar certas trajetórias em prol de um saber maior, mais *importante*, que está em outro nível, acima de onde se pode desejar estar. Esses saberes dizem respeito a uma tradição, àquela porção de conhecimento transmitido, ao longo dos anos, que vai mostrando o que deve ser estudado e o que não deve, o que deve ser posto em evidência e o que são os saberes menores; criando distinções.

Aprendi, nesses tantos anos como estudante, que é preciso cumprir certo passo a passo, e que também é importante ser sempre estudante, aprendiz de coisas. Com o tempo, novos encorajamentos vão surgindo. Neste trabalho, eu trago um pouco de minha trajetória, mas só agora tive a emoção de poder fazer isso. Neste trabalho, sou explicitamente parte do que faço – como sempre fui, mas só agora tive espaço para poder me mostrar, para fazer parte da minha escrita, para tornar essa prática de escrita mais significativa. Como professora que me formei e como professora que desejo ser, preciso tomar as rédeas. Os encorajamentos vêm da própria academia, sim, sou parte dela, mas estão também nas histórias de vida, naquilo que sou, realizo e desejo realizar, e também nas pessoas que encontro – principalmente meus alunos, que são aprendizes e professores da vida.

Com todas as dificuldades encontradas na universidade, a mais grave delas é que as práticas velhas de transmissão de saberes vão nos afastando, pouco a pouco, daquilo que torna os saberes significativos para toda a diversidade de seu público, aquilo que o convida a participar de toda a complexidade das coisas (cf. GUMBRECHT, 2010) e percebê-la, intensificá-la, desafiá-la. A transmissão de saberes, o estudo de conceitos e a repetição destes (em muitos casos utilizando os mesmos modelos de análise de autores consagrados) nos afasta

da possibilidade de pensar esses saberes, problematizá-los ainda mais, nos apropriarmos deles e falarmos junto com eles.

Os saberes que desejo encontrar (e quem sabe no futuro promover) nos cursos de Letras e nas práticas de sala de aula são aqueles que nos ajudem a dar voz aos que encontramos. A fazê-los participar ativamente dos espaços que ocupam. São saberes da ordem da presença, capazes de produzir efeitos de presença (cf. GUMBRECHT, 2010). E podemos (devemos) promover esses saberes não apenas na universidade como também na Educação Básica – onde estou, entre tantos colegas.

Nos cursos de Letras, aprendemos tanto! Somos capazes de descrever, de experimentar a língua; estudamos sua história, aprendemos com o seu passado; analisamos os críticos, os gramáticos e suas formas de pesquisar, conceber e interpretar a língua e seus usos; aprendemos com os teóricos as concepções de literatura e suas expressões, além do vasto campo de investigação do literário, entre tantos outros caminhos possíveis, que não descrevi aqui. Aprendemos também sobre educação, didática, metodologias... Aprendemos a fazer pesquisa. Nessa seara nos encontramos com tantas possibilidades, que talvez isso nos assuste, preferimos imitar certo jeito, fazer como já fizeram, e nos meter em estudos e escritos de repetição, *porque deve ser assim que se faz*.

Na literatura, ainda que lidemos com tradições teóricas, que são importantes para compreendermos os caminhos que permitiram os estudos até o momento – como se construíram, que saberes entrelaçaram – e necessárias para nos situarmos em um campo de estudos, para manter acesos os debates, as tradições teóricas não deveriam ser capazes de se sobrepor ao texto literário, de serem ponto de partida para as pesquisas feitas sobre literatura. Lidamos, inicialmente, com os dizeres, os falares, cá ao rés do chão; com as expressões da língua e suas multiplicidades; com a expressão literária, que recria mundos por meio da linguagem. Esses dizeres, essas expressões estão sendo, cada vez mais, esmagados pelas discussões teóricas. Tais discussões são importantes, repito, para nos situarmos em nosso campo de estudos, mas não estão sendo utilizadas para a abertura de novos debates, de novos pontos de vista, senão apenas para explicar, dar fundamentação a algo que está dito no texto literário. E para por aí.

Não podemos endurecer o nosso objeto de estudo – o texto literário – recortando um trecho específico que demonstre uma teoria, apagando-o para dar voz a outros dizeres. Não podemos atenuar o impacto do texto literário, explicando-o parte a parte, com base em outras vozes, na tentativa de esgotá-lo. Devemos tratar o nosso objeto de estudo no que ele tem de

melhor: o texto literário produz presença, cria tensões entre os significados possíveis e os apelos aos sentidos.

O que nos impede de criar diálogos abertos com as teorias que conhecemos na universidade e fora delas, com os autores que encontramos nos congressos, nos eventos de Letras, não para nelas caber o que nós queremos dizer, mas dizendo o que queremos dizer, e dialogando também com teóricos, expressando também nossas respostas à teoria e à crítica, de modo a continuar o debate? Como interromper um fluxo que muito acontece nos cursos de Letras – cujo perfil de alunos muitas vezes condiz com pessoas que amam ler e que, com o passar do tempo, no curso, vão interrompendo suas leituras de fruição e passam a ler como quem procura traços compatíveis com as teorias da moda?

E mais: como ultrapassar a linha da academia, e chegar ao leitor, que não está preocupado com o debate acadêmico; como promover campanhas de leitura e da promoção do livro, como muitos estudantes têm iniciado, inclusive com suas próprias editoras, se não souberem do encanto que estão prestes a causar? Como deixar entrar a literatura nas salas de aula, com o que ela tem de melhor: ela mesma?

Quando o texto que analiso deixa de ter essa importância – ser o texto que analiso – e a ele é dada uma posição de destaque (porque é a partir dele que tenho algo a dizer, porque ele me mostra algo que quero pôr em destaque, porque tenho uma resposta para esse texto), o texto literário diz (ainda que permeado de outras palavras, ainda que retirado de sua fonte), e a ele é dada a mais alta atenção – é com ele que dialogo, é com ele que as teorias dialogam; seu efeito não está suavizado pelo exercício metalinguístico. Quando escrevo um texto-resposta para a narrativa que leio, esta é também uma forma de dizer sobre essa narrativa, de modo criativo, como um desejo de expandir seus efeitos sobre mim, de transformar impressões pessoais em expressões de um desejo de escrever também – porque, no jogo da linguagem, podemos assumir esse papel: somos leitores e escritores.

Este trabalho só foi possível porque há muito tempo venho lendo, escrevendo e pensando sobre a obra de Noll. São leituras feitas sem pressão, ao longo do tempo, com várias pausas, suspiros e surpresas. Alguns dos meus livros vêm cheios de marcas, outros com cenas inteiras recortadas – para quê, já não me lembro. Os arranjos da linguagem de Noll permitiram que eu também construísse minha tese utilizando fragmentos, cortes, cenas extras (os textos autorais) enovelando-se com outras cenas – as citações de Noll, o andamento teórico do trabalho, os comentários críticos – enfim, permitiram que eu também criasse meus arranjos, para escrever junto com ele.

Nem sempre o texto literário quer ensinar. O texto literário é, em princípio, para ser aproveitado, fruído, para oferecer “momentos de intensidade” (cf. GUMBRECHT, 2010). Isso não significa que a literatura seja uma forma de “sair do mundo das coisas”, embora essa impressão seja possível, mas aponta para a possibilidade de que, por meio da literatura, cada leitor possa buscar estímulos que, além de envolverem o pensamento, a produção de significações, envolva também o seu corpo, sua atenção, suas emoções. Não há como recuperar a emoção primeira ao ler uma narrativa; porém, aquilo que emociona pode ser resgatado na própria história – e a história de uma emoção pode ser sempre recontada.

Pensando no ensino, oferecer no espaço da sala de aula a oportunidade de ler e dialogar com o que se lê, deixar fluir as emoções do texto, oferecer aos alunos um momento de contato, de experiência estética, não é nem garantia de que essa experiência se dará naquele momento, naquele lugar, nem que as estratégias utilizadas serão capazes de promover tal experiência, ou que dessa experiência resulte um saber. Mas, de acordo com Gumbrecht (2010, p. 132), “podemos apontar a presença de determinados objetos da experiência e convidar os alunos à serenidade, isto é, a estarem ao mesmo tempo concentrados e disponíveis, sem deixarem que a concentração calcifique na tensão de um esforço”.

E, de outra forma, o professor pode também, ao tratar sobre uma teoria – e será preciso apreendê-las, para poder dizer com elas –, expor suas complexidades de modo a permitir o encontro, o confronto, a surpresa, o espanto – e fazer circular essas reações para uma conversa sobre a teoria, sobre modos de articular essa teoria e as experiências (também dos corpos) que ela proporciona. Essas discussões devem se manter “perto dos objetos de referência (textos, na sua maioria, claro)” e o professor não deve “deixar que se transformem em especulação desordenada e sem limites” (GUMBRECHT, 2010, p. 161).

É tarefa do professor, portanto, a abertura para ouvir as trajetórias individuais, para deixar dizer as reações dos alunos e deixar que interfiram em sua palavra, no andamento daquilo que conduz, do desafio que é deixar que vejam com olhos livres aquilo que ele vê concatenado a outros saberes que ele possui e sabe articular. A coragem de falar daquilo que não está resolvido, de expor suas dúvidas, de estar aberto a dúvidas que podem vir a ser respostas às teorias, respostas ao texto literário, deixar dizer as impressões – é o que se espera do professor, em uma educação voltada para a presença. Os saberes não são estáveis, não são inquestionáveis ou definitivos, e nisso reside sua beleza.

Na minha prática como professora, aprendi, mais recentemente (digo, nos últimos dois anos), sobre diários de leitura e comecei a trabalhá-los com turmas de sexto ano do Ensino Fundamental. Nos diários, os alunos escrevem sobre suas impressões de leitura, fazem

pequenas atividades sobre sua rotina leitora, listas, ilustrações, e também criam seus textos. É muito bonito ver como as crianças dialogam com seus livros, desenham sua capa, imitam sua tipografia; como sentem raiva quando seus personagens favoritos morrem, como criam cenas alternativas (na visão delas, melhores) para substituir um final insosso, a trajetória de algum personagem, ou até para serem elas mesmas personagens das histórias que amaram. Se as crianças já se sentem à vontade para criar esses diálogos, por que isso acaba se perdendo ao longo das etapas de escolarização? Por que, quando chegamos muitas vezes à universidade, abaixamos as cabeças e esperamos uma fórmula para elaborarmos nossas pesquisas? O ensino de literatura que desejo passa pela surpresa do texto literário, pela percepção de sua forma, pela análise de sua linguagem, pela escrita de uma resposta – uma resposta que renove sua linguagem, que abra possibilidades de leitura, que traga para o diálogo outros autores – teóricos, críticos, poetas, compositores, autores de ficção – enfim, que recrie um mundo.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

\_\_\_\_\_. **Estâncias** – a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota:** a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina. Trad. Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal.** Trad. Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1)

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Trad. João Wanderley Geraldi. **Rev. Bras. Educ.** [online] 2002, n. 19, p. 20-28.

BRANDÃO, Luis Alberto. Espaços literários e suas expansões. **Aletria.** Belo Horizonte, v. 15, n. 1, jan./jun. 2007, p. 207-220.

\_\_\_\_\_. **Teorias do espaço literário.** São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Fapemig, 2013.

CARVALHO, Luiz Fernando Medeiros de.; RIOS, André Rangel. **Ensaio sobre Derrida e a literatura.** Juiz de Fora: Bartlebee, 2017.

CARVALHO, Luiz Fernando Medeiros de.; MONTEIRO, André. **Universidágua** – pedagogia de sonhar líquido. Amsterdam: Bartlebee, 2016.

CHIARELLI, Giovanna Dealtry; VIDAL, Paloma (org.). **O futuro pelo retrovisor:** inquietudes da literatura brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem** – criação de um tempo-espaço de experimentação. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. (Debates, 219)

COVERLEY, Merlin. **A arte de caminhar** – o escritor como caminhante. Trad. Cristina Cupertino. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

CRARY, Jonathan. A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. **O cinema e a invenção da vida moderna**. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac Naify, 2004. (Cinema, Teatro e Modernidade, 1)

CRARY, Jonathan. **Suspensões da percepção**: atenção, espetáculo e cultura moderna. Trad. Tina Montenegro. São Paulo: Cosac Naify, 2013. (Cinema, Teatro e Modernidade, 17)

DERRIDA, Jacques. **Glas**. Trans. John P. Leavey Jr. and Richard Rand. University of Nebraska Press, 1986.

\_\_\_\_\_. Tímpano. In: **Margens da filosofia**. Trad. Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Campinas, SP: Papirus, 1991, p. 11-31.

\_\_\_\_\_. **Essa estranha instituição chamada literatura**: uma entrevista com Jacques Derrida. Trad. Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

FELINTO, Erick. Materialidades da comunicação – por um novo lugar da matéria na Teoria da Comunicação. **C-legenda** - Revista do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense. [online] n. 5, 2001.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas** – uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, 2010.

\_\_\_\_\_. **A presença realizada na linguagem**: com atenção especial para a presença do passado. História da historiografia, Ouro Preto, n. 3, set-2009, p. 10-22.

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro. **Espécies de espaço**: territorialidades, literatura, mídia. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

MARTINS, Oswaldo. **Língua nua**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

MELO NETO, João Cabral de. **A educação pela pedra e outros poemas**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2008, p. 229-230.

MENDOZA, Inty Scoss. **O ideograma como forma de expressão**. São Paulo, Notandum, 35/36, mai-dez 2014, p. 85-96.

NOLL, João Gilberto. **A céu aberto**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. **A fúria do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

\_\_\_\_\_. **Acenos e afagos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

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

\_\_\_\_\_. **Bandoleiros**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. **Berkeley em Bellagio**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002

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

\_\_\_\_\_. **Harmada**. São Paulo: Francis, 2003.

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

\_\_\_\_\_. **Lorde**. São Paulo: Francis, 2004.

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

\_\_\_\_\_. **O cego e a dançarina**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1980.

\_\_\_\_\_. **O quieto animal da esquina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

\_\_\_\_\_. **Rastros do verão**. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.

\_\_\_\_\_. **Solidão continental**. Rio de Janeiro: Record, 2012.

NOVAES, Adauto (org.). **Civilização e barbárie**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. **O olhar**. 10 reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

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

PUCHEU, Alberto. **Pelo colorido, para além do cinzento** (a literatura e seus entornos interventivos). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

ROSSET, Clément. **O real e seu duplo** – ensaio sobre a ilusão. Trad. José Thomaz Brum. 2 ed. rev. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. (Sabor literário)

SANTIAGO, Silviano. **Glossário de Derrida**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

SANTOS, Joel Rufino dos. **Quem ama literatura não estuda literatura** – ensaios indisciplinados. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. (Coleção Contemporânea: Filosofia, literatura e artes).

SCHÜLLER, Donaldo. **Heráclito e seu (dis)curso**. Porto Alegre: L&PM, 2000.

SENNET, Richard. **Carne e pedra** – o corpo e a cidade na civilização ocidental. Trad. Marcos Aarão Reis. 3 ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

SERRES, Michel. **Os cinco sentidos**. Trad. Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. (Filosofia dos corpos misturados, 1)

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Trad. Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987.

VIDAL, Paloma. A escrita performática de João Gilberto Noll. **Teresa** – revista de Literatura Brasileira. São Paulo, v. 11, 2010, p. 298-309.

WOLFF, Francis. **Dizer o mundo**. Trad. Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Discurso editorial, 1999. (Clássicos e comentadores)