

Italo Moriconi Jr.

UERJ-Letras

NOLL, João Gilberto. *Bandoleiros*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

_____. *Rastros do Verão*. Porto Alegre, LPM, 1986.

1. *Divisando o pós-moderno.*

Se se quiser cartografar uma família pós-moderna na ficção brasileira de hoje, certamente se deverá incluir nela a obra de João Gilberto Noll. Tendo estreado em 1980 com os contos de *O Cego e a Dançarina* (L&PM), esse escritor gaúcho/carioca vem desde então realizando um projeto multiforme. De início, explorando com bastante originalidade relações entre o insólito e um cotidiano atravessado pelas imagens da indústria cultural. Em seguida, transformando o lixo copacabanense em luxúria compulsiva da linguagem (*A Fúria do Corpo*, romance, Record, 1981). Até desembocar na estratégia mimimalista, da qual se aproxima — ao mesmo tempo que parodia — em *Bandoleiros* (romance, Nova Fronteira, 1985) e na qual mergulha por inteiro em *Rastros de Verão* (L&PM), curta narrativa publicada em 1986.

O mapeamento do pós-moderno literário no Brasil apenas começa a ser feito pela crítica. E permanecem divergências e dúvidas quanto à sua definição e pertinência como critério classificatório e parâmetro interpretativo de obras. As discussões histórico-estéticas em torno das *convenções* que tipificariam o texto pós-moderno situam-se num plano preliminar. Mas a leitura da ficção de Noll pode ajudá-las a ir em frente. Pois em seus textos a noção de pós-modernidade é algo tematizado, encenado, ou mesmo diretamente referido (como no conto “Bodas de Narciso”). O mundo em que se movem seus

personagens e seus narradores, sempre nômades, sempre figurantes, é o mundo pós-moderno.

Mas que mundo é esse, que aparece como pano de fundo de trajetórias sem destino? Vamos muito rapidamente situá-lo no terreno da especulação histórica e filosófica, sobre a qual se debruça o texto de Noll para alimentar sua própria reflexão ficcional. Reflexão de que analisaremos apenas aspectos ligados à representação do sujeito.

A modernidade engendra uma *condição pós-moderna* (a expressão de Lyotard) com o triunfo da técnica, com a vitória sobre todas as alternativas pré ou não modernas, com a disseminação de uma cultura de massas em que a hegemonia da informática e das mensagens visuais abala a centralidade ético-cognitiva da cultura letrada. É através da visão desse mundo saturado de modernidade que se torna possível visualizar o horizonte da pós-modernidade. Horizonte em que a realização plena dos valores da modernidade crítica e científica acarreta seu declínio e transfiguração.

Esvazia-se o impacto dos rituais negativos da modernidade, pois as mortes anunciadas são fatos já acontecidos, e adubam o solo: morte de Deus, morte da aura da Arte, morte da narrativa, morte do sujeito. Se o ideal moderno é a ruptura com ideologias tradicionalistas e/ou metafísicas, tendo elas portanto estatuto substancial, na condição pós-moderna tais ideologias e as práticas que lhes correspondem esgarçam-se à vista: sua base sócio-econômica é dissolvida pelo próprio processo de modernização social (industrialização, massificação). Os valores tradicionalistas deixam de ser tematizados como alvos a destruir e transformam-se em mitos arcaicos, desenraizados, sem ligação necessária com a vida. A própria modernidade, vista de fora, é dada como tradição e tematizada como mito opcional. Pensar o agora histórico, apanágio do pensamento moderno, significa, na condição pós-moderna, pensar um campo atravessado por retalhos de tradições entrecruzadas, cujas projeções míticas não detêm verdades substanciais, mas são parâmetros orientadores do diálogo intersubjetivo e intergrupar.

O ponto de partida ético no mundo pós-moderno é a fragilidade dos referenciais comunitários e a ausência de laços orgânicos entre os indivíduos. O individualismo propulsor da modernidade perde seu sentido heróico e crítico. Torna-se contingência de insulamento do indivíduo no território de seu

corpo e de seus fantasmas. Ou seja, o indivíduo não se define pela capacidade de afirmar-se e emancipar-se da comunidade e da tradição: ele simplesmente *está aí*, reduzido a si.

O projeto moderno, de raiz humanista e iluminista, pressupõe o ideal de um sujeito autônomo, que se emancipa mediante o progressivo acesso a uma razão dita universal corporificada no acervo de uma cultura letrada e científica. Mas a realização plena desse projeto desemboca num contexto cultural em que prevalece a *informação social*, produzida e distribuída pelo sistema múltiplo, policêntrico e mundial de comunicação. Ao ideal do sujeito autônomo, o triunfo da técnica contrapõe uma praxis aparentemente oposta, que parece tornar os indivíduos apenas números numa massa indistinta.

O pensamento crítico moderno reagiu a esse processo oscilando entre o ideal e a morte do sujeito autônomo. Entre subjetivismo e objetivismo, nostalgia e utopia. A vertente nostálgica crê ser possível resgatar uma suposta pureza dos valores humanistas e iluministas. Na perspectiva objetivista, o sujeito é sempre efeito de estruturas ou sistemas (sociais, lógicos, simbólicos) que o ultrapassam e o antecedem.

Entre a preservação do ideal e a efetivação da morte do sujeito, porém, sobrevive o indivíduo, no mundo criado pela modernidade: desgarrado, despido de grandeza épica, reduzido ao mínimo (evocando a expressão de C. Lasch), ele é, na verdade, o interlocutor anônimo constantemente interpelado pelas estruturas comunicacionais.

2. O par minimalista.

Este indivíduo reduzido ao mínimo, este homem-ilha, é o modelo das figuras ficcionais (inclusive o narrador) construídas no par *Bandoleiros – Rastros do Verão*. Através de tais figuras, as duas narrativas exploram (encenam) algumas dimensões fundamentais da situação do sujeito e dos laços intersubjetivos na condição pós-moderna. No conjunto da obra de Noll, os dois textos representam gestos de intencional e radical empobrecimento, tanto na configuração do objeto tematizado (o sujeito), quanto na estratégia de tematização (a teia da linguagem, a estrutura da narração). Concentram-se num número reduzido de questões essenciais.

Em *Bandoleiros*, os laços entre personagens caem no vazio devido às precariedades e limites que os contaminam na raiz.

De um lado, existe a irredutível incomunicabilidade das “viagens” em que os indivíduos estão imersos: cada personagem é uma ilha da fantasia. De outro lado, há o potencial de agressão e rejeição embutido em qualquer gesto de aproximação. Dois vetores, portanto, definem a noção de *laço interpessoal* que emerge dessas páginas: pura construção fantasmática (como na relação entre o narrador e Steve); impossibilidade de aproximação (como nas relações do narrador com Ada e João).

Tanto um quanto o outro vetor resultaram no *distanciamento* entre o ponto de vista do narrador em primeira pessoa e o mundo e as figuras que seu discurso tematiza. Na relação com Ada, o narrador reedita o tipo de distanciamento favorito da modernidade literária: é um distanciamento irônico-satírico. Na relação com João (uma espécie de *alter ego* do narrador), o distanciamento é representado figuradamente de diversas formas — uma delas: João é portador de uma doença fatal, personagem dizendo adeus à vida. Finalmente, a relação com Steve, pelo fato de ser pura visagem fantasmática, permite uma *objetivação* do mundo interior do narrador, de tal modo que este se relaciona consigo mesmo como se estivesse filmando suas próprias imagens e ocorrências mentais. O elemento dramático é substituído pela narração ou descrição dessas imagens, frequentemente associadas a recordações cinematográficas. Há uma interpenetração de imagens interiores e imagens de mídia, como bem observou Flora Sussekind, a respeito da nova ficção brasileira.

O olhar distanciado constitui o modo pelo qual o narrador/homem-ilha aborda o mundo, o outro e sua própria consciência. Repetem-se, em *Bandoleiros*, os enunciados comandados por verbos como “pensei”, “olhei”, “imaginei”. Narrador auto-referenciado, que não se dobra reflexivamente sobre seu mundo interior — vai filmando-o, à medida que filma o mundo exterior. A experiência subjetiva na condição pós-moderna dificilmente se globaliza num sentido obtido pela auto-reflexão. Ela é tematizada como sucessão de episódios justapostos, não necessariamente submetidos a uma ordem cronológica.

O gesto empobrecedor é ainda mais radical em *Rastros do Verão*. Despojado de qualquer pretensão ao beletrismo, o ato de contar é aí rarefeito até o mero registro. Um narrador sem nome relata suas andanças e seus encontros acidentais com figuras também anônimas numa desértica Porto Alegre em fim de carnaval. Ao contrário de *Bandoleiros*, em que a incomuni-

cabilidade é a situação básica, existe em *Rastros* alguma comunicação — o desejo automático, puramente físico, do narrador pela dona do apartamento em que ele se hospeda; a necessidade do adolescente identificar-se com figuras paternas, que o leva a iniciativas de proteção e afeto em relação ao narrador. A narrativa prende-se ao seco relato dos fatos, e estes fatos são basicamente os encontros casualmente vividos pelo narrador (embora incluam também suas fantasias e alucinações). Mas cada encontro configura um episódio que se esgota em si próprio, mesmo que se repita envolvendo as mesmas figuras. Não há continuidade dramática entre os episódios. O relato desenrola-se marcado pela incompletude e pela ausência de um sentido globalizador. A possibilidade de uma razão orientadora da ação do narrador dissipa-se desde o momento em que ele se frustra na busca do pai que supunha estar gravemente enfermo num leito de hospital, conforme notícia recebida em carta que depois se revela apócrifa.

Todo ato narrativo — ficcional ou não — precisa convencer o leitor/ouvinte/espectador de que o(s) fato(s) que narra são relevantes e merecem atenção. O texto de *Rastros do Verão*, porém, quer passar ao largo desta exigência. É um texto que busca o irrelevante, construindo o seu narrar sobre o fortuito e o gratuito. Ao fazê-lo, põe em causa a própria noção de relevância.

3. Sujeito e olhar na ficção de Noll.

Na ficção de João Gilberto Noll, o sujeito é representado principalmente por meio da estruturação do texto como relato de um narrador em 1ª pessoa sobre fatos por ele vividos ou imaginados. O sujeito existe e tem algo a contar. Mas no par de narrativas a que nos referimos, vemos o relato empobrecido dissolver sentido e relevância. Esvazia-se a função reflexiva da palavra escrita. Em *Rastros*, no lugar de enunciados voltados para conferir sentido à experiência passada fazendo-a apontar para um fim, o que temos é a ênfase no registro dos movimentos do olhar e dos engates fugazes do corpo.

Existe porém uma diferença entre o plano do olhar e o plano do corpo e seus contatos. Há uma *ação do olhar*, que pontua os demais movimentos narrados e que, como elemento recorrente, faz o papel de fio condutor da narrativa. No plano do corpo, há *imposição*: seus engates simplesmente acontecem,

sem motivação. Acontecem porque têm de acontecer. O corpo é *agido* e o que dá direcionamento a este *ser agido* é a ação do olhar, o focalizar por instantes. O olhar acende o desejo e suscita o movimento do corpo para o mundo e para o outro. Mas é também o olhar que indica, recorrentemente, a volta do narrador ao campo narcisista de si mesmo. Assim, ao registrar a relação com a mulher, o narrador prefere operar um deslocamento no foco e descrever o aspecto do próprio pênis. Analogamente, toda vez que abraça a filha do homem tatuado, entra numa espécie de alucinação, como se estivesse olhando para dentro de si.

A preeminência do olhar como fato a ser narrado posiciona o sujeito como observador e o mundo como espetáculo difuso. Sujeito do olhar, sujeito que olha, antes que sujeito do enunciado. Vagando por coisas e lugares, oscilando pendularmente entre focalizar o mundo lá fora e focalizar o espetáculo de si mesmo cá dentro, o narrador e seu olhar caracterizam-se pelo permanente estado de *atenção distraída*. Estado semelhante ao de um hipotético repórter de TV que saísse ao léu pelas ruas, com a câmera ligada, em busca de flagrantes televisáveis.

A atenção é *distraída* porque, em princípio, não se direciona para um fim, mas é *atenção* porque disponível para eventuais focalizações ou engates. O sujeito atento (ao espetáculo do mundo) e distraído (por seu espetáculo íntimo) é sujeito pela metade, sujeito dividido, sujeito que nunca se engaja completamente, nunca dá ao real uma adesão integral. Não porque *critique* o real, mas porque sabe que sempre há alguma outra opção, e o vagar entre as diversas opções é o seu modo de ser. Há sempre uma exigência de *travelling* a provocar uma mudança de foco. A atenção distraída, modo de relacionamento entre o homem-ilha pós-moderno e o mundo-espetáculo, é um estado de *travelling* permanente. A ficção de Noll fala desse radical *desengajamento* frente à realidade. O sujeito, observador, liga-se ou não ao fluxo interminável de múltiplas solicitações sedutoras. Tipo de vivência do cotidiano ilustrado em *Rastros do Verão* pelo ubíquo som da FM acompanhando o narrador por todo canto, dividindo sua atenção.

O sujeito desengajado é sujeito descompromissado, disponível. No estado de atenção distraída em que vive, as ligações entre o momento presente e os momentos passado e futuro são sempre fluidas e incertas. É em cada ponto de um tempo pre-

sentificado que se encontra a matéria a ser resgatada pela palavra escrita. Cada ponto é um olhar lançado, um toque realizado. O narrar deixa de se apresentar como resultado de uma experiência acumulada. A própria noção de *experiência acumulada* perde relevância ética e cognitiva num mundo em que *estar vivendo* é mais valorizado que *ter vivido*.

“A literatura pós-moderna existe para falar da pobreza da experiência, mas também da pobreza da palavra escrita enquanto processo de comunicação (...) Para testemunhar do olhar e da sua experiência é que ainda sobrevive a palavra escrita na sociedade do espetáculo”, escreveu Silviano Santiago em recente ensaio sobre o narrador pós-moderno. Se todo testemunho é testemunho de um experimentar que no discurso se traduz como conhecimento, o que está em jogo de ficção pós-moderna é o conhecimento pelo olhar. Conhecimento pela dinâmica do olhar, não o conhecimento pelo raciocinar. A literatura pós-moderna tenta captar o modo de ser numa cultura do olhar. O par *Bandoleiros – Rastros de Verão* entra nessa família pela vertente minimalista.

4. Uma cultura do olhar.

Definir a cultura visual como cultura do olhar (e não da imagem) significa deslocar a ênfase da materialidade e da estrutura do signo para a posição ativa do sujeito na dinâmica da comunicação. Significa introduzir questões em torno de *quem olha, como olha, quando olha, o que olha, por que olha*.

A interpretação semiológica da cultura visual baseava-se numa definição objetivista da linguagem. Tal definição excluía o caráter comunicacional e pragmático da linguagem enquanto *ação intersubjetiva*. Em literatura, um tipo de abordagem equivalente à teoria semiológica traduziu-se em poéticas que incorporaram ao texto processos de linguagem visual. Foram poéticas que revolucionaram de vez o conceito de belas letras. Poéticas geralmente associadas ao ideal de morte do sujeito. No Brasil, bom exemplo disso foi o movimento concretista, cujos manifestos pugnavam por uma poesia livre de subjetivismo e do hedonismo.

A estética de Noll não é uma estética da morte do sujeito. Ela é uma estética da transfiguração do sujeito, após o declínio do ideal de sujeito autônomo formulado pela modernidade crítica e científica, e como via *alternativa* à morte do sujeito.

Ao contrário, por exemplo, de um tipo de literatura *pop* que concebe o indivíduo como efeito de linguagem da cultura de massas, na literatura de Noll o indivíduo é sujeito que olha, sujeito que se engata e se desengata do sistema-fluxo de imagens, pela ação seletiva de um olhar em princípio desengajado, porém disponível.

O sistema-fluxo de imagens é tematizado como mediador universal das relações intersubjetivas. O problema da relação entre sujeito e mundo é concebido por analogia com a dinâmica estrutural desse sistema. A ficção metamídia (expressão de F. Sussekind) do pós-moderno parece estar querendo dizer: é a anatomia do olhar, e não a do pensamento racional, que pode ensinar sobre a experiência e a formação do sujeito num mundo em que a técnica triunfou na cultura. O modelo é o olhar cinematográfico e televisual.

.....

Ao abordar um texto literário, devemos atentar para o sentido de seu gesto criador. Por mais que marque seu narrar com a estratégia da irrelevância, a ficção de Noll, pelo simples fato de ser ato de narrar, de chamar a si o leitor, propõe a relevância do que tematiza. Tornar relevante o irrelevante, eis o que deseja seu gesto enunciador. Voltado para testemunhar do olhar, reafirma a relevância do narrar e do escrever. Descortina o horizonte de uma cultura do olhar, mas assegura nela o lugar de dobrar-se sobre a experiência pelo uso da palavra escrita.

Por isso, o gesto enunciador de Noll põe em causa, mas não acaba com a estrutura de relevância. Apenas retira dela o cunho teleológico e totalizador, disseminando-a por um feixe de valores que suas narrativas põem em jogo: nomadismo, desengajamento, disponibilidade, distanciamento, presentificação. Viver por viver. Viver e deixar viver. Viver guiado não pela razão, nem pelo saber acumulado, mas pela atenção distraída.

Verificamos que considerar a estratégia da irrelevância em Noll do ponto de vista do sentido de seu gesto enunciador acaba por nos revelar uma estrutura de relevância, ou seja, um paradigma ético, que contrapõe valores de uma cultura do olhar a valores de uma cultura letrada e racional.

Essa contraposição era feita pelo poeta americano Walt Whitman há mais de cem anos atrás. Ele escreveu: "Quem conhece o curioso mistério do olhar? Os outros sentidos corrobora-

ram-se entre si, mas este está fora de qualquer prova, a não ser a sua própria, e antecipa as identidades do mundo espiritual. Um simples golpe de sua vista ironiza todas as investigações e todos os instrumentos e livros da terra e todo o raciocinar." Por antecipar as identidades do mundo espiritual, o olhar é dado por Whitman como base de um saber. Mas este saber do olhar, intuído por ele, deve talvez ser hoje dimensionado na sua justa medida. A cultura do olhar veio para abalar, mas não para abolir a cultura dos pensamentos científico e humanístico. Ela impõe uma transfiguração na visão que se tem da cultura. Os valores capazes de constituir uma ética pós-moderna emergem da dupla fonte. O gesto enunciador da ficção minimalista de Noll nos provoca: para servir de base a uma ética, a vivência da atenção distraída precisa ser poetizada, narrada, teorizada. Em contrapartida, teorizar, poetizar, narrar sem dar ouvidos aos valores que orientam a vivência concreta do homem-ilhá no cotidiano do mundo-espetáculo é reeditar uma ética baseada na mitificação de sábios, líderes e messias de projetos coletivos herdados de um passado sacralizado, cheios de promessas para o futuro, mas desdenhosos do homem comum e da sua vida aqui e agora. Em analogia com o trecho citado de Whitman, é na linha do distanciamento frente às realizações épicas dos heróis sociais que a obra de João Gilberto Noll apresenta seu gume mais afiado.

NOTA

Os ensaios de Flora Sussekind e Silviano Santiago referidos aqui encontram-se na *Revista do Brasil*, nº 5 (Rio, 1986).