



UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA

DANIELA FACCHINI GERMANN

**COMO NARRAR DEPOIS DO QUE TUDO JÁ FOI FEITO?
UMA ANÁLISE DA NOVELA RASTROS DE VERÃO DE JOÃO GILBERTO NOLL,
EM CONTRAPONTO CRÍTICO COM LA LIEBRE DE CÉSAR AIRA**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Carlos Gonçalves Santos.

Palhoça

2008

DANIELA FACCHINI GERMANN

**COMO NARRAR DEPOIS DO QUE TUDO JÁ FOI FEITO?
UMA ANÁLISE DA NOVELA RASTROS DE VERÃO DE JOÃO GILBERTO NOLL,
EM CONTRAPONTO CRÍTICO COM LA LIEBRE DE CÉSAR AIRA**

Esta dissertação foi julgada adequada à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem e aprovada em sua forma final pelo Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

Palhoça, 7 de abril de 2008.

Professor e orientador Antonio Carlos Gonçalves Santos, Dr.
Universidade do Sul de Santa Catarina

Profa. Rita Lenira de Freitas Bittencourt, Dr.
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Fernando Simão Vugman, Dr.
Universidade do Sul de Santa Catarina

Para Juan e Santiago

AGRADECIMENTOS

Ao meu querido mestre e orientador, Antônio Carlos Santos, pelos ensinamentos, estímulo, confiança e paciência. Minha admiração e gratidão.

À minha querida amiga Cecília, pela força e pelo apoio na realização deste trabalho.

Aos meus colegas da Unisul, pela constante troca de idéias.

Aos professores e funcionários da Unisul, pelos ensinamentos e pela ajuda.

RESUMO

Esta dissertação investiga, no texto *Rastros de Verão* de João Gilberto Noll, a questão da experiência ou o fim dela e o silêncio lacunar em que desembocaram as narrativas após os experimentos de vanguarda. Procurou-se evidenciar a questão da (im) possibilidade de narrar através da fragmentação do sujeito contemporâneo, da memória ou da falta dela e do anonimato dos personagens na narrativa de Noll. O estudo lança, primeiramente, um amplo olhar sobre a literatura brasileira pós-golpe de 1964. Parte então para uma aprofundada análise do texto *Rastros de Verão*, com foco na questão da fragmentação, da memória e da forma como elas interferem na construção do sujeito “precário”, evidenciada nos personagens da narrativa. Para a construção do trabalho utilizamos *La liebre* de César Aira, que surge como uma “alternativa” contra a negatividade tão presente nos textos das últimas décadas do século XX.

Palavras-chave: João Gilberto Noll. Rastros de Verão. Experiência. Negatividade.

RESUMEN

Esta disertación investiga, en el texto *Rastros de Verão* de João Gilberto Noll, la cuestión de la experiencia, o el de su fin y, el silencio lagunar en el que desembocan las narrativas después de los experimentos de vanguardia. Se buscó evidenciar la cuestión de la (im)posibilidad de narrar a través de la fragmentación del sujeto contemporáneo, de la memoria o de la falta de ella, e del anonimato de los personajes de la narrativa de Noll. El estudio lanza en primero lugar, una amplia mirada sobre la literatura brasilera después del golpe de 1964. Se parte entonces para un profundo análisis del texto *Rastros de Verão*, enfocando la cuestión de la fragmentación, de la memoria, y de la forma como ellas interfieren en la construcción del sujeto “precario”, evidenciado en los personajes de la narrativa. Para la construcción del trabajo utilizamos *La liebre* de César Aira, que surge como una alternativa contra la negatividad tan presente en los textos de las últimas décadas del siglo XX.

Palabras clave: João Gilberto Noll. Rastros de Verão. Experiencia. Negatividad.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	9
2	O CONTEXTO HISTÓRICO E TEÓRICO DA NOVELA <i>RASTROS DE VERÃO</i> DE JOÃO GILBERTO NOLL.....	14
2.1	O GOLPE MILITAR E A LITERATURA DE JOÃO GILBERTO NOLL.....	14
2.2	OS AVATARES DA LITERATURA BRASILEIRA A PARTIR DO GOLPE DE 1964 16	
2.3	AS HISTÓRIAS “SEM” HISTÓRIAS DE JOÃO GILBERTO NOLL E A QUESTÃO DA EXPERIÊNCIA	24
2.3.1	O sujeito moderno e a questão da experiência.....	30
2.3.2	O choque e a experiência	36
2.4	NEGATIVIDADE X AFIRMAÇÃO	39
3	JOÃO GILBERTO NOLL.....	45
3.1	A LITERATURA PARA JOÃO GILBERTO NOLL	45
3.2	O MOVIMENTO DE VANGUARDA.....	47
3.3	A NEGATIVIDADE EM JOÃO GILBERTO NOLL.....	52
3.4	O NARRADOR PÓS-MODERNO	54
3.5	RASTROS DE VERÃO	59
3.5.1	A memória e o passado em <i>Rastros de Verão</i>	65
3.5.2	O corpo.....	66
3.5.3	Espaço e tempo em <i>Rastros de Verão</i>	69
3.5.4	O anonimato em <i>Rastros de Verão</i>	70
4	CÉSAR AIRA.....	73
4.1	A LITERATURA DE CÉSAR AIRA.....	73
4.1.1	Os finais em Aira	79
4.1.2	O ritmo em Aira	82
4.1.3	O nome próprio	85
4.1.4	A narração	86
4.2	<i>LA LIEBRE</i>	88

4.3 AFIRMAÇÃO EM AIRA X NEGATIVIDADE EM NOLL – CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
REFERÊNCIAS	105

1 INTRODUÇÃO

O calor parecia agora na sua culminância, e eu tive a sensação de que alguma coisa precisava mudar. O garoto talvez tivesse chegado prematuramente a uma solução: iriam para o mar – na terra, sempre em trânsito. E eu, alguma vez tinha aderido às coisas da terra?. (Rastros de Verão, p. 333)

O trecho acima pode ser interpretado como um “alerta” em relação à questão da (im) possibilidade de narrar após os experimentos da vanguarda, uma vez que algo precisa ser feito, alguma coisa precisa mudar. João Gilberto Noll, em grande parte de suas novelas, nos faz deparar com textos fragmentados, sem fins edificantes e que nos levam a pensar sobre o que aconteceu com a literatura nas últimas décadas, uma vez que as formas de narrativas se esvaziaram ao longo do caminho. Seus textos nos remetem ao questionamento de como voltar a fazer da arte de narrar algo que possa transmitir conhecimento, de fazer da literatura algo do saber.

Considerando as rupturas que o período vanguardista produziu em relação ao passado, nas artes em geral e na literatura em particular, como podemos pensar a idéia de narrativa a partir de então? Isso nos leva a pensar sobre o que aconteceu com a literatura quando o que a faz mover não é mais o desejo de sintetizar, restaurar ou recuperar e sim o de dissolver? É este silêncio lacunar que se faz presente, em grande parte, das narrativas dos anos 70 e 80 e que encontramos na novela *Rastros de Verão* de João Gilberto Noll.

O movimento vanguardista teve início no final do século XIX e início do século XX e partiu do que Ranciére (2005) denominou regime estético. Este regime desobrigou a arte de toda e qualquer regra específica, destruindo com isso a lógica do regime representativo. A arte se tornou autônoma e passou a representar o momento em que a forma é experimentada por si mesma.

A ruptura entre antigo e moderno, segundo uma certa tradição de leitura, aconteceu com o fim da figuração na pintura. Porém, Ranciére (2005) afirma que esta ruptura não se dá com a vanguarda, e sim com o realismo, que destruiu os limites das hierarquias de representação e adotou um modo de focalização fragmentado, rompendo, assim, com a lógica de causa e efeito.

A vanguarda nega tudo o que os movimentos anteriores instauraram e vê o meio artístico apenas como um meio e não como um princípio estilístico. A dialética da forma se

faz mais importante que o conteúdo. Entendemos aqui forma como técnica e conteúdo como afirmação.

Esta ruptura com as regras e a autonomia das artes deixou um vazio na cena literária contemporânea. O que fazer depois do que tudo já foi feito? Este questionamento permeia a literatura atual.

O que fazer quando tudo já se esgotou? Esta é a sensação que temos ao ler a novela *Rastro de Verão*, de João Gilberto Noll. No texto tudo está em fluxo, nada parece nos levar a lugar nenhum, seus personagens, sem rosto, parecem não ter passado nem futuro e o presente nada mais é do que vagar pelo “espaço”, sem nada para contar. Esta constatação nos faz pensar sobre como narrar depois do que tudo já foi feito. Sobre o esgotamento do regime estético que se faz presente, principalmente nos anos 60, 70 e 80.

A literatura brasileira sofreu transformações durante este período, em parte, devido à censura que se instalou com o golpe militar, em 1964. Para Hollanda (1980), os trabalhos que se desenvolveram a partir de 1960 foram mobilizados pelas propostas revolucionárias de produção ou pelo experimentalismo de vanguarda, em parte, movidos pela frustração dos projetos revolucionários e pela crise do populismo.

Para Sússekind (1985), a literatura brasileira sofreu com o aprisionamento de duas formas de escrita que se fizeram presente durante o final da década de 70 e início dos anos 80. De um lado, encontramos o naturalismo, evidente nos romances-reportagens disfarçados de parábolas ou narrativas fantásticas; de outro, a “literatura do eu” dos depoimentos, das memórias, da poesia biográfico-geracional. Estas “formas” de escrever estão diretamente ligadas às questões polêmicas que permearam a cena cultural e política brasileira, tais como o nacionalismo artístico e o repúdio à formalização e à crítica, como exercício racional e não apenas projeção passional.

Uma das tendências, apontada por Avelar (2003), das narrativas dos anos 70 e 80 é a da negatividade, na qual podemos identificar o texto *Rastros de Verão*, de João Gilberto Noll. Esta tendência está baseada na recusa das convenções da cultura de massa e de uma posição de negação radical cujo relato final seria o silêncio¹. Os textos passam a ser limpos e secos, apenas com vestígios de violência. Neles, ao invés do excesso e da minúcia, trabalha-se, sobretudo, com o esboço, com o silêncio e com o lacunar. Este tipo de narrativa permite ao

¹ O silêncio enfatizado aqui faz referência a um silêncio de natureza política, pensado como algo que remete a impossibilidade da literatura, hoje, falar algo com conteúdo, a partir de uma plenitude e de uma racionalização da experiência em obra. (BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas, professora parecerista desta dissertação).

leitor percorrer os “vazios” do texto, o silêncio de uma representação seca e cuidadosamente emocional. É aqui, nesta forma de relato a seco e em silêncio, que identificamos grande parte dos textos de João Gilberto Noll.

O incômodo produzido pelos textos de Noll – a impressão de que tudo está em fluxo, mas nada muda, já que a experiência nunca se converte em saber narrável – remete ao deslocamento que impõe a ficção de Noll, à tradição moderna e baudelairiana do *flâneur*. O viajante que nada tem para contar e vaga pelo mundo sem poder converter o momento vivido em matéria narrável está isolado da experiência. Para Benjamin (1985), esta miséria de “matéria” narrável teve origem no desenvolvimento da técnica e na repetição interminável da cadeia de montagem, que força o sujeito a relacionar-se com o tempo como uma entidade externa a sua existência e histórias pessoais. O homem contemporâneo foi expropriado de sua experiência. O passado do sujeito encontra-se bloqueado de seu presente. Seu trabalho não constitui nenhuma memória, mas contribui à sua liquidação, já que cada operação do trabalho moderno está dissociada da anterior, precisamente por ser sua exata repetição. Mesmo os momentos de prazer se transformam em ociosos temporais, já que a atrofia experiencial – a impossibilidade de organizar o vivido enquanto matéria narrável – esvazia, de antemão, a relação do sujeito com o tempo.

Esta “pobreza de experiência” aparece na novela *Rastros de Verão*. “[...] 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”, (NOLL, 1997, p. 329). O fragmento faz parte da narrativa, não há mais o que narrar, os personagens se encontram e se desencontram sem ter o que dizer. Eles vagam como “fantasmas” sem passado nem futuro, não sabemos seus nomes e pouco conhecemos de suas vidas, e parecem existir como se o que viveram não tivesse importância. O tempo é apenas marcado pelo rádio, que pontua o decorrer do dia, o espaço parece não existir, pouco importa onde se está. As palavras parecem não fazer sentido e a narrativa está em fluxo constante. De fato, todos os personagens, o viajante, o garoto, o velho marinheiro do mar nos remetem a figura do *flanêur*, o viajante que corre o mundo e não adquire experiência.

Na narrativa de Noll é perceptível o que Avelar (2003) descreve como o estado da experiência no mundo moderno, ou seja, a seqüência de retornos onde nenhum presente acumula nem apreende nada do passado. A teoria da experiência na modernidade seria uma teoria do empobrecimento da experiência, de sua impossibilidade de constituir-se enquanto matéria narrável, de seu aprisionamento dentro do eterno retorno. É essa incapacidade de traduzir-se em experiência que torna o hoje insuportável. Para Agamben (2005), esta falta de

experiência narrável tem sua origem na banalidade do cotidiano. A experiência tem seu correlato não no conhecimento, mas na autoridade, ou seja, na palavra e no conto e hoje ninguém mais parece dispor de autoridade suficiente para garantir uma experiência, e se dela dispõe, nem ao menos o aflora a idéia de fundamentar em uma experiência a própria autoridade.

Os personagens de Noll, por sua vez, não são dotados de consciência e muito menos de experiência. São viajantes que, ao contrário das viagens que constituíam um dos gêneros da modernidade, não adotam nenhuma função libertadora, pedagógica ou edificante. Seus personagens perderam a capacidade de aprender com a experiência. A experiência não pode mais ser sintetizada para formar uma consciência individual. Nas suas narrativas, progressão, conflito e resolução são inoperantes.

Nos textos de Noll o que encontramos é a dissolução. Seus personagens se encontram totalmente bloqueados da experiência e no anonimato. Para Avelar (2003), é desta desconstrução do nome próprio e da fragmentação da experiência que Noll parece sugerir que a literatura ainda poderia, ao menos, ter uma tarefa afirmativa: desvelar a melancolia e o luto irresolutos, enterrados sob os heróicos mitos de fundações e identidades.

Se o texto de Noll reflete a literatura dos anos 70 e 80, que utilizou a exploração da negatividade e fez da literatura um espaço onde as convenções do gênero narrativo foram subtraídas e transformou a morte do relato, através de textos “antinovelescos”, no ponto alto da literatura, Aira surge como a volta ao relato depois da vanguarda dos anos 70 e 80, depois da fragmentação e da descontinuidade. O autor refuta, segundo Contreras (2002), a estética da negatividade, que se converteu no valor canônico do sistema literário da América Latina.

Porém, este retorno de Aira deve ser entendido como um retorno ao momento de autocrítica da arte, durante o qual, pela primeira vez, o procedimento é percebido como procedimento. A invenção vanguardista é para Aira, não uma ruptura, mas um ato de sobrevivência artística. E são, exatamente, o procedimento e a sobrevivência as figuras centrais que dão matéria e forma aos textos de Aira.

César Aira nos faz observar, em seus textos, o “prazer do relato”, dos gêneros do passado e da tradição, mais além do silêncio que permeou as experimentações vanguardistas do período. A ficção é, em Aira, um objeto de afirmação imediata. É a afirmação imediata da potência absoluta e autônoma da invenção que opera como o impulso inicial do relato.

Enquanto a literatura de Noll está centrada na máxima autonomia em relação a qualquer determinação e a ficção e a narrativa não encontram lugar, em Aira a invenção artística e o relato são determinantes. Ele opera uma volta às vanguardas históricas do final do

século XIX. Esta volta se realiza através de uma reinterpretação da forma da ficção histórica. A categoria de procedimento, o processo em si, é central nos textos de Aira, que trata de captá-lo e interpretá-lo.

Ao contrário de Noll, Aira insiste no valor do nome próprio. Para ele, é com o nome próprio que se joga com a forma do *ready-made* (o modelo de toda a arte do século XX, que é o experimento da arte), e o qual Aira chamou de “o mito pessoal do escritor”, entre a impessoalidade e a singularidade da assinatura. Seus personagens são inventores, inventam ao modo surrealista e ao modo rousseliano receitas e procedimentos. A literatura de Aira se constitui como um gesto vanguardista que converte o relato (à volta ao relato, mas também à volta do relato) em um ato de sobrevivência artística. Ela parte de um ponto de vista histórico e formal.

2 O CONTEXTO HISTÓRICO E TEÓRICO DA NOVELA *RASTROS DE VERÃO* DE JOÃO GILBERTO NOLL

2.1 O GOLPE MILITAR E A LITERATURA DE JOÃO GILBERTO NOLL

João Gilberto Noll começa a escrever em 1970, período em que a literatura brasileira passava por transformações profundas, em parte devido à censura que se instalou com o golpe militar, em 1964. Os jornais e os meios de comunicação de massa eram controlados e cabia à literatura exercer uma função parajornalística, com construções diretas (naturalismo) ou indiretas (parábolas).

As narrativas de Noll se encontram às margens do cânone naturalista-realista, que dominou a literatura brasileira desde o século XIX. Embora seja possível identificar sua aversão à representação da realidade social, os textos de Noll afirmam, na figura precária de maltrapilhos, uma inadequação em relação aos valores morais, estéticos e políticos.

A situação política e a experiência traumática desencadeada pelas ditaduras que se instalaram nos países do Cone Sul, na década de 70, marcaram profundamente a literatura sul-americana. Segundo Avelar (2003), esta situação política foi marcada pela passagem da utopia do luto que se transformou em escrita, não só no sentido de uma escrita sobre o exílio, mas numa forma de escrita que se coloca às margens dos discursos dominantes e que trabalha com os restos de uma história que já não pode ser contada. João Gilberto Noll trabalha exatamente com os “restos de uma história”, história esta que não pode ser contada, uma vez que a experiência individual se sobrepõe à experiência coletiva. Em suas narrativas, o que encontramos é o “resto” de sujeitos que já não têm mais esperança, que estão despedidos de utopia, que carregam consigo o luto do exílio, porém, um exílio imposto pela contemporaneidade e pelo fragmento. O exílio foi o luto da literatura sul-americana, uma vez que a utopia política perdeu lugar com a instalação dos governos militares e com a disseminação da censura.

Os textos de Noll se inserem no que Avelar (2003) chama de narrativas pós-golpe e que fazem referência a eventos que marcaram a história do sujeito da comunidade, porém,

fica evidente a questão de como narrar estes eventos. Isto é, como se distanciar do trauma deixado pela dessubjetivação do indivíduo enquanto ser vivente e comunicável. João Gilberto Noll optou pela fragmentação deste sujeito, já sem experiência, calado pelo sistema e sem possibilidade de estabelecer qualquer relação edificante com a realidade. O drama aparece no colocar-se cara a cara com a experiência traumática, deixando que ela aflore na escrita. Como escrever depois dos horrores da ditadura, da repressão e do fim da utopia? Como transmitir a dor? Foi na banalização que Noll encontrou o seu caminho, através do enfrentamento com o real e levando a linguagem a seu limite, ao impossível. A banalização do trauma acontece, em parte, pelo bombardeio da mídia, que nos faz confrontar, diariamente, com torturados, refugiados e esfomeados, seres dignos de compaixão e que são rapidamente esquecidos. Noll nos faz confrontar com esta realidade em seus textos.

Com o fim da ditadura e a queda do bloco socialista, intensificou-se o ceticismo quanto à possibilidade de surgirem novos espaços de contestação. A crítica, por sua vez, fez questão de mostrar como a cultura se adaptou à nova ordem mundial da globalização. Avelar (2003) em *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*, pergunta se a literatura seria capaz de desempenhar a tarefa política de fugir do esquecimento imposto pelos regimes neoliberais. Segundo ele, durante as ditaduras, o eixo que conectava as experiências individuais e coletivas era a resistência ao regime; com o fim delas, a conexão deveria se estabelecer de outra forma, porém, não se sabe qual. Avelar (2003) analisa as narrativas de cinco romancistas latino-americanos - Ricardo Piglia, Silviano Santiago, João Gilberto Noll, Diamela Eltit e Tununa Mercado -, cujo terreno comum é a derrota das práticas políticas que poderiam ter oferecido uma alternativa aos regimes militares. Para ele, a literatura pós-ditatorial repete melancolicamente a impossibilidade de escrever.

Noll trabalha a arte de dissolver. Seus personagens reproduzem o luto, são sobreviventes que não têm mais nada a perder. Seus textos retratam a decadência da arte de narrar e nos remetem a um olhar melancólico sobre a produção da pós-ditadura, cuja única tarefa é nos remeter aos horrores deixados pela mesma. Porém, para Avelar (2003), essa é a sua função crítica: ser uma alegoria² da derrota sofrida pelos ideais revolucionários com o advento dos regimes militares e a posterior implementação do neoliberalismo.

² A alegoria é compreendida por Avelar, citando Benjamim, como uma forma que floresce num mundo abandonado pelos deuses, mundo que, não obstante, conserva a memória desse abandono e não se rende, todavia, ao esquecimento.

2.2 OS AVATARES DA LITERATURA BRASILEIRA A PARTIR DO GOLPE DE 1964

Temas biográficos e sociais permearam a literatura brasileira a partir do golpe de 1964. A linguagem era cifrada, cheia de imagens, “barroca”, ora descritiva, naturalista ora jornalística. Podemos afirmar que a política cultural sofreu mudanças significativas durante este período. A liberdade permeou a literatura até 1968. O desenvolvimento dos meios de comunicação, principalmente a televisão provocou uma expansão do setor e o espetáculo foi usado como tática. A televisão passou a ser o meio através do qual o povo interagiu. Isso fez com que o discurso dos intelectuais ligados à produção ideológica não atingisse a grande massa. A eles restou apenas “falar” com aqueles que já simpatizavam com seu ideário ou com a própria camada dirigente. Os artistas perderam o contato político com o povo.

Segundo Holanda (1980), os intelectuais da época se dividiam em três alternativas: a alienação do artista que se encontrava perdido em seu transviamento ideológico, denominado por Holanda (1980) de conformismo. Por outro lado, podemos citar os intelectuais que se encontravam sob o inconformismo e eram movidos por um vago sentimento de repulsa pelos padrões dominantes. E a atitude “revolucionária e conseqüente”, com o intelectual optando por *ser povo*, por ser parte integrante do povo. “Trata-se, claramente, de uma concepção da arte como instrumento de *tomada de poder*”. (HOLLANDA, 1980, p. 19)

O princípio fundamental da arte revolucionária era o “fazer-se” povo. Porém, o escritor precisou abrir mão do que seria seu instrumento de trabalho, a palavra poética, para alcançar as massas. O problema é que a poesia produzida no período se tornou metaforicamente pobre, codificada e esquemática e não deu conta das relações de interconexão existentes entre qualidade e engajamento. Segundo Holanda (1980), o engajamento de uma narrativa só pode ser politicamente correto se a mesma for literariamente correta. Porém, o fracasso enquanto palavra poética e política foi o problema da função desempenhada pela “arte popular revolucionária”.

A função política da obra – sua eficácia revolucionária – não deve ser procurada nas imprecisões que dirige ao sistema ou em sua autoproclamação como obra de transformação social, mas, antes, na técnica que a produz – na confrontação ou não dessa técnica às relações literárias de produção estabelecidas. (HOLLANDA, 1980, p. 27)

A ação cultural de esquerda, depois do fracasso das pretensões revolucionárias e com dificuldades para chegar até as classes populares, canalizou suas ações para o espetáculo. Com isso a literatura se desarticulou e perdeu espaço, uma vez que não encontrou a forma de se adequar à efervescência do período. Alguns artistas com formação literária acabaram se direcionando para a grande novidade do momento, o Cinema Novo, da qual fazia parte uma geração de cineastas. Outros se direcionaram para os grupos que proliferavam nos setores jovens da música popular ou do teatro. “A palavra é tematizada como questão central, o compromisso com a literatura atravessa toda a primeira fase do Cinema Novo, quer no grande número de adaptações de obras literárias, quer pela opção por uma dicção poética e até mesmo épica na maior parte de seus filmes”, (HOLLANDA, 1980, p. 36). Na música não foi diferente, os jovens compositores escreviam suas letras de acordo com a literatura, considerada um pressuposto de qualidade. O cinema e a música ganharam força neste período, se contraponto com a poesia inexpressiva do momento.

Com o fortalecimento do movimento concretista e a atuação mais efetiva da vanguarda surge uma nova forma de engajamento. Entre as reivindicações dos concretistas podemos citar as propostas de maior rigor formal, com a adequação das palavras às técnicas de comunicação próprias das sociedades urbano-industriais e o debate sobre modernidade, que segundo eles deveria estar no centro do discurso poético. Mesmo levando em conta as diferenças entre a vanguarda e a “arte revolucionária”, podemos afirmar que os vanguardistas também acreditavam nos aspectos revolucionários da palavra poética. Porém, o equívoco mais grave dos concretistas foi acreditar que a poesia brasileira estava pronta para entrar numa fase de “exportação”.

O cálculo político-econômico da vanguarda concretista não percebe o caráter estrutural do subdesenvolvimento no sentido de sua integração ao sistema capitalista internacional. Não consegue, portanto, pensar o subdesenvolvimento como relação. Não se dá conta que a racionalidade desse sistema estabelece uma relação de dependência entre economias periféricas (subdesenvolvidas) e as centrais (desenvolvidas). (HOLLANDA, 1980, p. 41)

A vanguarda acreditava que o Brasil estava entrando em uma fase de país desenvolvido, mas isso não passou de ficção. Apesar dos concretistas terem lançado mão da linguagem do sistema, eles não conseguiram se afastar da relação de produção imposta por este sistema, o que gerou uma nova forma de dependência. E foi a utopia desenvolvimentista que marcou profundamente o concretismo.

Mesmo que ainda movida por um equívoco³, foi a ação da vanguarda concretista que abriu o debate cultural brasileiro. “Sem dúvida, a atuação da vanguarda concretista instalou definitivamente a necessidade de pensar não só a modernidade, mas também as relações do processo cultural brasileiro como a informação cultural estrangeira”. (HOLLANDA, 1980, p. 43)

Na segunda metade dos anos 60, influenciada pelos movimentos jovens que marcaram as inquietações políticas em diversos países do ocidente e do leste e pelas guerrilhas revolucionárias latino-americanas, a nova esquerda passou a criticar o discurso reformista e nacionalista do Partido Comunista. Para Holanda (1980), a crítica mais aguda à vanguarda ocorreu através do Tropicalismo, movimento que se colocou contra o nacionalismo e o discurso militante do populismo. Esse grupo de jovens artistas foi fortemente influenciado pelos movimentos culturais e políticos que explodiram nos Estados Unidos e na Europa e, por isso, renegados pelos estudantes de esquerda, que se insurgiam contra as guitarras elétricas, o uso de palavras estrangeiras e a favor do “nacional”. O Tropicalismo utilizou o “espetáculo” e se apropriou dos meios de massa para propagar suas idéias. Enquanto a arte de protesto falava no vazio.

A preocupação com a atualização de uma linguagem “do nosso tempo”, já presente no concretismo, passa a partir do Tropicalismo, a ser aprofundada e relacionada a uma opção existencial. O fragmento, o mundo espedaçado e a descontinuidade marcam definitivamente a produção cultural e a experiência de vida tanto dos integrantes do movimento tropicalista, quanto daqueles que nos anos imediatamente seguintes aprofundaram essa tendência, num momento que, por conveniência expositiva, chamaremos de pós-tropicalismo (fins dos anos 60 e início dos 70). (HOLLANDA, 1980, p. 56)

A contestação de caráter político foi vivida através de gestos perigosos, como o uso de tóxicos, a bissexualidade e o comportamento descolonizado. O ritmo de vida foi ditado pelo rock, que era visto como uma maneira “nova” de pensar as coisas, a sociedade e o comportamento. E foi a significação libertária do rock, identificado com a modernidade e a marginalidade que serviu de base para a crítica pós-tropicalista, que visava diretamente o sistema, agredido pela subversão da linguagem e do comportamento.

No pós-tropicalismo o ideal de luta pela revolução proletária ou camponesa não teve lugar, o que importava era o aqui e o agora (ambíguo múltiplo e contraditório). A

³ A vanguarda concretista acreditava que a informação era peça fundamental para a formação de um espaço cultural adequado à realidade de um país prestes a se tornar desenvolvido.

mudança dependia da transformação do artista, o poeta se transformou no grande batalhador. O resultado ganhou características secundárias, importava mais a viagem, o percurso e a campanha. A essência da realidade aparentemente informe se deu, na construção literária, através do fragmento, da mescla e da tensão entre elementos díspares e contraditórios. Na política, os estudantes já estavam organizados e se começava a falar em luta armada. “Essa rejeição ao sistema e a descrença com a esquerda ocorrem num momento de desilusões com a política, quando os movimentos de massa são novamente derrotados pelo regime militar que decreta o AI-5, concretizando o que se chamou de ‘golpe militar’”. (HOLLANDA, 1980, p. 69)

Com a insurgência dos estudantes, a política mudou e isso atingiu diretamente a cultura. A instalação do Ato Institucional nº 5, decretado no dia 13 de dezembro de 1968, foi o marco inicial desta mudança. O AI 5 tinha como base a censura a professores, escritores, músicos, livros e editores. É neste período que se começa a sentir a presença do censor ao lado da máquina de escrever. “Em vez de dialogar com a realidade, nossa interlocutora predileta era a censura. Assim, a realidade foi se convertendo em miragem, e a censura perdendo o seu tradicional papel policial e burocrático para se converter em musa inspiradora”. (SÜSSEKIND, 1985, p. 18)

Os rumos contestatórios da produção artística e teórica fizeram com que a estratégia de produção se transformasse de estética espetacular em uma política repressiva. A censura se tornou mais forte e evidente. No campo da produção artística, a censura tornou-se violentíssima, dificultando e impedindo a circulação das manifestações de caráter crítico.

Por outro lado, a estratégia expansionista e a modernização, levadas em ritmo de “Brasil Grande”, provocaram o crescimento da indústria cultural que encontrava, na classe média, um ótimo público para as enciclopédias e congêneres. A televisão passou a fornecer valores e padrões para um “país que vai para frente” e alcançou um nível de eficiência internacional.

Até 1975, a literatura pôde abusar de uma certa liberdade. Isso porque a censura estava mais direcionada aos filmes para o cinema e para a televisão, devido ao seu alcance. Foi só a partir deste período que a restrição aos livros se tornou mais rigorosa. Isso se deu devido ao crescimento editorial no país, o que acarretou o surgimento de novos autores, lucros editoriais maiores, conquista de mercado e interesse pela literatura nacional.

Na década de 70, o modelo da política cultural do país sofreu uma nova mudança. Programas de incentivo à produção e agências voltadas para a cultura foram criadas pelo Estado, com o objetivo de atrair a intelectualidade. As palavras de ordem eram cooptação e

controle. Os intelectuais da época, vivendo um período de censura econômica se viam, muitas vezes, obrigados a aceitar empregos em órgãos públicos, e “compactuar” com as medidas impostas pelo governo. Com isso as narrativas passaram a retratar o país, a linguagem ganhou um novo formato, deixando de lado a alegoria⁴ e os textos cifrados.

Segundo Süssekind (1985), muitos artistas e intelectuais, vivendo o clima de “vazio cultural”, foram cooptados pelas agências estatais. O Estado, até então incapaz de fornecer opções para a produção artística, lançou uma política cultural de financiamentos às manifestações de caráter nacional, e se tornou o maior patrocinador da produção cultural viável em termos das novas exigências do mercado.

Uma das características da década de 70 foram os textos independentes, editados pelos próprios escritores. Isso se deu devido à dificuldade de acesso às grandes editoras, que visavam o mercado tradicional. Começaram a proliferar os livrinhos que eram passados de mão em mão, vendidos em portas de cinemas, museus e teatros. Mais do que os valores poéticos em voga, eles traziam a novidade da subversão dos padrões tradicionais da produção, edição e distribuição de literatura.

Esta “nova” forma de produção estreitou a relação do escritor com o leitor, o que possibilitou uma maior intimidade com o mesmo. É desta aproximação com o leitor e da linguagem utilizada, que surge o tom de diário de grande parte do material produzido neste período. “A poesia-diário dos anos 70 privilegia o trivial, o que não parece digno de lembrança ou menção, e, neste sentido, contradiz o memorialismo dominante na prosa”, (SÜSSEKIND, 1985, p. 74). O ritmo lento, as situações que se repetem indefinidamente e a falta de mudanças bruscas são as principais características da poesia da época, escritas como um “verdadeiro” diário. A matéria prima dos poemas é o próprio registro do cotidiano, quase em estado bruto. Essa forma de relato, mais que um procedimento literário inovador, criou um novo tipo de relação com a literatura, quase confundida com a vida. Porém, o “eu” utilizado pelos poetas não é idêntico àquele dos depoimentos, biografias e memórias.

Na prosa de ficção, a instância que determinava as significações não era, à época, o sujeito literário propriamente dito, mas sim a referencialidade. Como um romance-reportagem ou uma parábola, que deviam ser lidos como análogos a um real predeterminado, também a “prosa do eu” devia ser encarada como referência a certo sujeito biográfico. Já no caso da “poesia do eu”, não há tanta paixão pelo verossímil.

⁴ O procedimento alegórico é fundamentalmente crítico, não se prestando à construção de naturezas estáticas, ele mostra profunda desconfiança da realidade e da linguagem. A alegoria, segundo Benjamin, é representação do outro, de vários outros, mas não do todo. Sua alusividade é pluralista, tende à diversidade. (Hollanda, 1980, p. 59)

Ao contrário, desconfia-se dele como de tudo que pareça lógico. (SÜSSEKIND, 1985, p. 68)

A subjetividade estava tão presente que permitia afirmar que “vai vir o dia quando tudo que eu diga seja poesia”, (LEMINSKI). Ao contrário da grande poesia brasileira da década de 60, construída através da negação do cotidiano e do lirismo, a poesia dos anos 70 trabalhava com a expressão e a exclusão.

Uma polêmica que provocou discórdia, nos anos 70, foi o crescimento do pensamento estruturalista entre os teóricos da época.

Confunde-se Lévi-Strauss com Génette e Bremond, o Estruturalismo antropológico com o lingüístico, qualquer estudo teórico com formalismo. Confusão que, além das críticas, impulsiona uma verdadeira “moda estruturalista” nos meios acadêmicos mais medíocres, sobretudo do Rio de Janeiro. E, nos anos 70, surge uma profusão de trabalhos de qualidade discutível e autodefinidos “análise estrutural de...”. (SÜSSEKIND, 1985, p. 30)

A produção cultural do período priorizou o vocabulário acadêmico, as normas e o pensamento estrutural. Qualquer “novo” método era utilizado como receita de bolo. A conseqüência deste processo foi o esvaziamento da crítica e da produção nacional. O Estruturalismo passou a ser encarado como adversário do pensamento engajado, não apenas pela sua sistematização, mas também pela aplicação de métodos de análise literária, e pela baixa qualidade dos materiais produzidos. Os intelectuais da época se colocaram contra o imperialismo metodológico e, como forma de repúdio a este “novo” método, defendiam um ensino voltado mais para a criação literária do que para o estudo teórico. Pregava-se a necessidade da intuição e da liberdade de criação.

Porém, Santiago (2002) afirma que as polêmicas são necessárias em períodos de autoritarismo, principalmente, pela necessidade de aproximação da discussão crítica da linguagem do espetáculo. E foi exatamente na polêmica que os intelectuais e artistas brasileiros parecem ter encontrado a própria identidade nos tempos difíceis, foi na literatura-verdade, na parábola e no depoimento biográfico que a prosa de ficção e a poesia pós 64 encontraram seus caminhos privilegiados de expressão. “Se existe um ponto de acordo entre a maioria dos prosadores hoje, este é a tendência ao memorialismo (história de um clã) ou à autobiografia, tendo ambos como fins a conscientização política do leitor”. (SANTIAGO, 2002, p. 35)

Os textos do período tinham como objetivo provocar a discussão sobre as questões políticas, sociais e filosóficas. A experiência pessoal do escritor era relatada ou dramatizada a sua exaustão. E o retorno dos exilados ao país fez com que proliferassem os depoimentos biográficos.

No caso dos modernistas, a ambição era a de recapturar uma experiência não só pessoal como também do clã senhorial em que se inseria o indivíduo; nos jovens políticos, o relato descuidava-se das relações familiares do narrador/personagem, centrando todo o interesse no envolvimento político do pequeno grupo marginal. Devido a essa diferença de perspectiva, percebe-se o exagerado interesse pelos anos infantis por parte dos modernistas e o pouco caso com que tratam esse período da vida os ex-exilados. Caso haja interesse em classificar, pode-se dizer que o texto modernista é memorialista, enquanto o dos jovens políticos é legitimamente mais autobiográfico. (SANTIAGO, 2002, p. 38)

Uma das características dos textos modernistas é a inércia do personagem principal e a visão conservadora da sociedade patriarcal. Já nas narrativas dos ex-exilados encontramos o relato das experiências próximas e sofridas. O personagem principal se destacava pelo heroísmo, “já que não pode dizer o mesmo dele enquanto narrador⁵ (presente), porque aqui deve explicar e justificar o fracasso da empresa e as insuficiências da ação, o arrebatamento juvenil e idealista do projeto político guerrilheiro”, (SANTIAGO, 2002, p. 39). Uma das heranças deixada por este tipo de romance foi o conhecimento da nossa história no período recoberto pelos Atos Institucionais.

Para Santiago (2002), é nos relatos modernistas que encontramos um maior interesse pela história literária, uma vez que neles se dramatizavam quase que exclusivamente a experiência interior das grandes famílias na República Velha. O naturalismo, evidente nos romances reportagens, muitas vezes disfarçado de parábolas e narrativas fantásticas, e a “literatura do eu”, dos depoimentos, das memórias e da poesia biográfico-geracional permearam a literatura das décadas de 70 e 80. A literatura se transformou em uma via de mão única cujo trajeto obrigatório era o próprio ego. A “síndrome da prisão” (caracterizada pelos gritos de rebeldia, freqüentes neste período, como as da “arte de protesto” ou pelos sussurros medrosos, como nas alusões e parábolas), tomou conta dos escritores e da literatura brasileira, através do naturalismo e de dicções oratórias. A violência policial e o cotidiano de um país sob regime militar eram os principais temas abordados.

⁵ A questão do narrador será aprofundada ao longo do 2º capítulo.

A literatura começou a se afirmar como verdade e negar-se como ficção. O jornalismo passou a ser o modelo da ficção. “Esta ficção de mãos dadas com o jornalismo foi a que encontrou maior sucesso popular e a que reuniu talvez o maior número de fiéis praticantes nos últimos dois decênios”, (SÜSSEKIND, 1985, p. 58). As narrativas passaram a ser grandes reportagens que saíam dos jornais para encontrar lugar nos livros. A significação do texto era determinada autoritariamente. Pouco importava o texto em questão, sabe-se, ao lê-lo, que se deve ampliar sua abrangência e ver em cada história particular, toda a História brasileira.

A mesma chave mestra político-referencial abre todas as portas. E une naturalismo e fantástico num idêntico projeto estético: o de uma literatura cujo eixo é a referência e não o trabalho com a linguagem é o recalque da ficcionalidade em prol de um texto predominantemente documental. (SÜSSEKIND, 1985, p. 61)

A utilização da objetividade, das ligações diretas com as imagens e seus significados, comuns no jornalismo, fez com que os textos sofressem cortes dos “excessos” ficcionais. O problema foi que este tipo de literatura mostrou-se incapaz de responder criticamente ao autoritarismo dominante e a literatura acabou caindo no verdadeiro lugar comum, apesar do grande número de publicações. “Se estas vias privilegiadas pela ficção brasileira demonstram esgotamento e certa acomodação estética, nem todos os seus produtos têm sido de má qualidade”, (SÜSSEKIND, 1985, p. 63). Süssekind cita obras como *Catatau*, de Paulo Leminski, *A Hora da Estrela*, de Clarisse Lispector, os contos de Caio Fernando Abreu, Samuel Rawet, Rubem Fonseca, Sérgio Sant’Anna e João Gilberto Noll, como exemplo de escritores que, de certa forma, “experimentaram” e saíram do lugar comum.

Outra tendência comum na época eram os textos limpos, secos com apenas vestígios de violência. “Nele ao invés do excesso e da minúcia, trabalha-se sobre tudo com o esboço, o silêncio e o lacunar. E permite-se ao leitor uma tensa mobilidade por entre esses vazios do texto, esses silêncios de uma representação seca e cuidadosamente emocional”, (SÜSSEKIND, 1985, p.52). É aqui, nesta forma de relato, a seco e em silêncio, que identificamos grande parte dos textos de João Gilberto Noll.

2.3 AS HISTÓRIAS “SEM” HISTÓRIAS DE JOÃO GILBERTO NOLL E A QUESTÃO DA EXPERIÊNCIA

O gaúcho João Gilberto Noll nasceu em 1946, em Porto Alegre. Publicou seu primeiro conto na antologia *Roda de Fogo*, organizada por Carlos Jorge Appel, em 1970, em pleno regime militar.

Seguindo-se à antologia de contos *O cego e a dançarina* (1980), no universo representado por *A fúria do corpo*, *Bandoleiros*, *Rastros de Verão*, *Hotel Atlântico*, *O quieto animal da esquina* e *Harmada*, os dois primeiros textos estão mais próximos do desenho do romance, enquanto que os outros são narrativas mais curtas, novelas focalizadas em personagens alheios ao drama psicológico do romance burguês clássico. O comprimento dos textos de Noll é em si um elemento importante para a sua análise: sua concisão funciona como índice de seu auto-apagamento, de seu impulso ao silêncio. A ficção de Noll se escreve a partir de uma crítica ao romancão, às maquinarias narrativas cosmogônico-totalizantes que encontram seu apogeu na Comédia humana, de Balzac, modelo privilegiado para as várias sagas realistas, regionalistas ou não, que proliferam na literatura brasileira moderna. (AVELAR, 2003, p. 216)

Segundo Avelar (2003), citando Piglia, o romance contemporâneo pode ser identificado através de três tendências fundamentais: a primeira estaria vinculada à poética da negatividade, que adotou uma posição de negação radical e de recusa das convenções da cultura de massa. O relato final seria o silêncio, ou seja, a negação de uma espécie de manipulação que pressupõe a indústria cultural. Isso pode ser identificado através da demonstração dos mitos da comunicação direta e da transparência lingüística adotadas por esta mesma indústria. Por isso, esta tendência é considerada como uma crítica a todas as concepções instrumentais e pragmáticas da linguagem. A poética da negatividade buscou levar a linguagem a seus limites mais extremos, o que pode incluir a total impossibilidade da própria linguagem.

A segunda tendência apostou na recuperação da leitura massiva, como a que acontecia com a literatura do século XIX e que foi perdida para a mídia. Ela buscava destruir os limites entre cultura erudita e cultura de massa e é o que poderíamos chamar de “estratégia pós-moderna”. Há uma apropriação das convenções massivas que passam a fazer parte do repertório dos romances pós-modernos, o problema é que isso resultou numa total proliferação de mensagens contraditórias. Este tipo de texto “toma” emprestado, da “cultura de massa”, o que a “cultura de massa” toma do romance, características como corte e

montagem, fluência e rapidez de estilo, suspense, identificação dramática. E são estes marcos estilísticos que se convertem em eixos do romance contemporâneo.

E a terceira tendência surge como uma tentativa de renovar a literatura através da incorporação de material não ficcional, aqui encontramos as formas de literatura de verdade, jornalismo narrativo e de testemunhos. “Estes gêneros experimentaram um notável florescimento durante as recentes ditaduras do Cone Sul, acompanhando a busca de formas alternativas de circulação de informação numa época de severa censura e controle sobre a mídia”, (AVELAR, 2003, p. 214). Segundo Avelar (2003), esta forma de narrativa seria uma maneira de preencher o vazio deixado pela censura. Os escritores eram movidos pela necessidade de narrar os “fatos reais” num momento em que a falsificação é a regra da mídia. O abandono da ficção foi à principal característica dos testemunhos e dos romances-reportagens. Acreditava-se que, através do imediatismo, do sensacionalismo, das técnicas dos *mass* mídias, seria possível reconectar a experiência com a forma de relato.

Para Santiago (2002) é difícil caracterizar o que é romance hoje, isso devido à explosão das regras tradicionais do gênero. Segundo ele, isso é comum em momentos de transição literária,

quando os padrões comuns que determinam a estética do gênero em determinado período histórico passam a ser insuficientes (ou repressivos e até mesmo inseqüentes), não possibilitando a expressão de novos anseios e de situações dramáticas originais. Parece que o romance só pode chegar a uma nova maestria quando perde passageiramente o rumo. (SANTIAGO, 2002, p. 33)

Essa característica da literatura é mais visível no romance contemporâneo, uma vez que, em décadas passadas, as regras de composição de um romance eram mais claras e havia um maior consenso entre os prosadores. Hoje, vivemos o que Santiago (2002) denomina como “anarquia formal”, o que demonstra, de certa forma, a vivacidade do gênero, que é capaz de renascer das próprias cinzas. É através da criatividade dos romancistas contemporâneos e da maleabilidade da forma que esta “nova” forma de literatura se estabeleceu. A imitação deixou de ser o motor para o novo.

Segundo Avelar (2003), os projetos apontados acima têm por objetivo restaurar narrabilidade à experiência, porém, o que aconteceria se o que move a literatura não é mais o desejo de sintetizar – restaurar, recuperar – e sim o de dissolver? Se a literatura se rende ao divórcio da experiência, como narrar? É por esta porta que entramos na ficção de João Gilberto Noll. Em 1986, Noll escreve *Rastros de Verão* quando retorna à cidade de Porto

Alegre, 17 anos depois de ter se mudado para o Rio de Janeiro. O próprio título *Rastros* nos remete ao que Derrida, levando-nos de um conceito a outro e tornando a busca indefinidamente adiada, define, se é que podemos chamar assim, como a origem da *différance*⁶. Não passa de uma identificação tênue de algo ou alguém que já passou. É a origem como não origem, a origem apagada. O rastro não é apenas o desaparecimento da origem – dentro do discurso que nós sustentamos e acordamos no caminho que seguimos, isto significa que a origem nem sempre desaparece, e sim, que nunca foi constituída, exceto com reciprocidade pela não origem. O rastro, assim, se torna a origem da origem. Segundo Lucy (2004), o traço/rastro não pode ser entendido, assim como tantos outros “conceitos” de Derrida, de acordo com a lógica padrão da produção conceitual que todo “conceito” implica, a alternativa de “tudo ou nada”. O traço/rastro é incapaz de ser pensado sem a metafísica. Como Derrida (1995) observa, um conceito, como o traço/rastro, que não é um conceito rigorosamente falado em nenhum sentido filosófico, não é nem uma presença nem uma ausência. Essa não presença e não ausência fica clara em *Rastros de Verão*. “Como sugerem os títulos, os textos de Noll descrevem lugares transitórios, peregrinações, traços e restos da experiência, cenários sem historicidade, esvaziados de progressão e tempo”. (AVELAR, 2003, p.216)

Olhei para o garoto e disse que eu já tinha caminhado muito, que tinha sido 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. (NOLL, 1997, p. 328)

A fragmentação, a falta de referencial, a descontinuidade são características dos textos de Noll. Grande parte das narrativas de Noll, como *Rastro de Verão*, *Hotel Atlântico*, *Harmada* e etc. nos remetem a um vazio silencioso, onde tudo está em fluxo e nada parece levar a lugar algum. O tempo está suspenso e tudo nos “leva” a um lugar de passagem entre a

⁶ *Différance* faz referência à “sistemática das diferenças, dos traços de diferenças do espaçamento do significado onde os elementos são relacionados com os outros”. Isto é o que significa *différance*. Significa, por exemplo, não apenas o espaço entre ‘a’ e ‘e’, mas o espaçamento que torna possível a diferença entre eles – o que nós devemos chamar de diferença e como diferença. Nisto funciona passivamente e ativamente (como espaço passivo e espaçamento ativo) ao mesmo tempo, o que Derrida chama de ‘uma estrutura e um movimento’. O “trajeto” do movimento da diferença confunde a idéia do significado da diferença ‘uma fixa diferença’, assim como a diferença entre uma palavra e uma não-palavra. Isso caminha para a instância de todo o caminho através de nossas idéias de verdade, presença, identidade e etc. Na substituição de uma única letra (a substituição de ‘a’ por ‘e’), algo como toda a história da metafísica é colocada em risco. (LUCY, 2004, p. 26)

exposição e a intimidade. Suas narrativas são curtas, seus personagens podem ser qualquer um, sem histórias para contar, uma vez que estão desprovidos de experiência narrável.

Os textos de Noll geram no leitor uma sensação de “incompletude”, parecem inacabados, nada parece fazer sentido a não ser o ir e vir dos personagens, além é claro, dos encontros desprovidos de qualquer “lógica”. Nada passa de uma seqüência banal de acontecimentos.

Noll seria então paradigmático de uma antinomia contemporânea assinalada por Fredric Jameson: ‘a equivalência entre um ritmo sem paralelo de mudança a todos os níveis da vida social e a estandardização sem paralelo de tudo – sentimentos e bens de consumo, linguagem e espaço construído – que pareceria incompatível com tal mutabilidade’. (AVELAR, 2003, p.218)

O incômodo produzido pelos textos de Noll se dá, em parte, porque nada parece mudar, uma vez que a experiência nunca se converte em saber narrável. As novelas nos remetem a um contínuo deslocamento que está ligado, de certa forma, à tradição moderna e baudelairiana do *flâneur* e da viagem. “Para Benjamin a figura do *flâneur* seria uma chave alegórica da crise da transmissibilidade da experiência. Radicalizadores dessa crise, os personagens de Noll pareceriam anunciar um mundo no qual mesmo a experiência superficial e desatenta do *flâneur* já não seria possível”. (AVELAR, 2003, p. 218)

Tudo se esvaía, pensei. Como se nada fosse durar até a manhã seguinte. E senti uma fulminante sensação de alívio – o que me fez agradecer enfático o garçom que trazia mais dois chopes. Respirei, e tudo o que eu ainda pudesse viver seria reparador. (NOLL, 1997, p. 330)

O viajante que nada tem para contar e vaga pelo mundo sem poder converter o momento vivido em matéria narrável, está isolado da experiência. Para Benjamin (1985), esta miséria de “matéria” narrável “ganhou forma” no desenvolvimento da técnica e na repetição interminável da cadeia de montagem, que fez com que o sujeito se relacionasse com o tempo como se este fosse uma entidade externa à sua existência e histórias pessoais. O homem contemporâneo foi expropriado de sua experiência.

O passado do sujeito se encontraria assim bloqueado de seu presente. Seu trabalho não construiria nenhuma memória, mas contribuiria à sua liquidação, já que cada operação do trabalho moderno está dissociada da anterior, precisamente por ser sua exata repetição. Mesmo os momentos de prazer se transformam em ociosos temporais, já que a atrofia experiencial – a impossibilidade de organizar o vivido enquanto

matéria narrável - esvazia, de antemão, a relação do sujeito com o tempo. (AVELAR, 2003, p. 218)

Segundo Benjamin (1985), além da repetição provocada pelo desenvolvimento da técnica, o campo de batalha também contribuiu para o “fim da experiência”. Para ele, uma das experiências mais radicalmente desmoralizadoras é a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica da inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes.

Já para Agamben (2005) a destruição da experiência não pressupõe nenhuma catástrofe, é a pacífica existência cotidiana em uma grande cidade que nos transforma em “homens” sem experiência narrável, uma vez que o dia-a-dia do homem contemporâneo não contém quase nada que ainda possa ser traduzido em experiência. Para ele, o que torna o hoje insuportável é a incapacidade de traduzir-se em experiência.

Se foi preciso esperar pelo século XIX para encontrar as primeiras manifestações literárias desta opressão do cotidiano, e se algumas célebres páginas de *Sein und Zeit* (Ser e Tempo) sobre a banalidade do cotidiano – nas quais a sociedade européia entre as duas guerras foi até demasiadamente propensa a reconhecer-se – simplesmente não teriam feito sentido apenas um século antes, isso se deu precisamente porque o cotidiano – e não o extraordinário – constituía a matéria-prima da experiência que cada geração transmitia à sucessiva. (AGAMBEN, 2005, p. 22)

Esta “pobreza de experiência” é perceptível nas linhas de *Rastros de Verão* de João Gilberto Noll. “Mais uma vez me bateu a sensação de miséria das palavras. Aí eu disse que apesar de tudo as palavras existiam, e que tinham sido feitas para se preencher o tempo. Senão como duas pessoas conseguiriam se manter frente a frente sem estarem ocupadas com outra coisa?”. (NOLL, 1997, p.329)

O silêncio faz parte da narrativa, não há mais o que narrar, os personagens se encontram e se desencontram sem ter o que dizer. Eles vagam como “fantasmas” sem passado nem futuro, não sabemos seus nomes e pouco conhecemos de suas vidas, e parecem existir como se o que viveram não tivesse importância. “Eu andara estes anos todos por aí, e que experiência pessoal eu poderia contar? Por essa geografia rarefeita quem tinha gerado comigo alguma memória duradoura? E sair pelo mar, pensei, para mim era tarde demais. Os meus músculos estavam combalidos, e o pior: eu me esquecera de exercitá-los”. (NOLL, 1997, p. 333)

A questão dos personagens sem rosto também é tratada em outro trecho da narrativa, quando o garoto retrata a lembrança do pai, um homem sem rosto, do qual não tinha memória. “[...] alguma coisa como um corpo de homem sem face, o mesmo que um fantasma. Se alguém me perguntar o que eu sinto por este homem, confesso que para mim tanto faz que ele exista ou não”. (NOLL, 1997, p. 329)

O tempo é apenas marcado pelo rádio, que pontua o decorrer do dia. É através das faixas que tocam que percebemos algum movimento na narrativa, uma vez que tudo parece igual e nada parece acontecer. “Pegamos nossas coisas e voltamos para o quarto, o garoto ligou o rádio. [...] Depois tocou uma longa faixa do Police”, (NOLL, 1997, p. 339). O espaço parece não existir, pouco importa onde se está. “O garoto falou que eu estava chegando e ele partindo”. (NOLL, 1997, p. 332)

Este fluxo constante e a “viagem” dos personagens que não adquirem experiência, o viajante, o garoto, o velho marinheiro do mar, nos remetem à figura do *flâneur*. É da crise da transmissibilidade da experiência que surge o *flâneur*, que é testemunha de um mundo em que as memórias individuais foram arrebatadas à tradição coletiva. E é a cumplicidade e o desdém com as massas metropolitanas que fazem dele uma figura moderna.

Numa comparação entre o “homem da multidão”⁷ de Edgar Allan Poe e o *flâneur* baudelairiano, Benjamin assinala que para o segundo ainda era possível uma certa compostura, pois a “Paris de Baudelaire preservava algumas marcas de bons, velhos tempos”, por exemplo na segurança de um olhar protegido por um vidro ou um cristal, olhar que vê sem ser visto. O *flâneur* seria então uma espécie própria ao momento capital em que ainda se pode manter algum ponto ideal, arquimediano, ao qual se confere uma visão privilegiada da totalidade. (AVELAR, 2003, p. 219)

Na narrativa de Noll identificamos o que Avelar (2003) descreve como o estado da experiência no mundo moderno, ou seja, a seqüência de retornos onde nenhum presente acumula nem apreende nada do passado. A teoria da experiência na modernidade seria uma teoria do empobrecimento da experiência, de sua impossibilidade de constituir-se enquanto matéria narrável, de seu aprisionamento dentro do eterno retorno.

⁷ Entre as versões mais antigas do tema da multidão pode-se considerar clássica uma novela de Poe, traduzida por Baudelaire (O homem da multidão). Baudelaire quis igualar o homem da multidão – atrás de cujas pegadas o narrador de POE percorre a Londres noturna em todas as direções – ao tipo do *flâneur*. Porém, o homem da multidão não é um *flâneur*. Nele, o hábito tranqüilo foi substituído por outro, maníaco; e dele se pode inferir melhor o que aconteceria ao *flâneur*, quando lhe fosse tirado seu ambiente natural. A multidão metropolitana suscitou nos primeiros que a olharam nos olhos, angústia, repugnância e medo. Em Poe a multidão tem algo de bárbaro. A disciplina, só com grande dificuldade, a freia. (BENJAMIN, 1975, ps. 51 – 52)

Não se deve imaginar que os homens aspirem novas experiências. Não, eles aspiram libertar-se de toda experiência, aspiram um mundo em que possam ostentar tão pura e claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso. Nem sempre eles são ignorantes ou inexperientes. Muitas vezes podemos afirmar o oposto: eles “devoram” tudo, a “cultura” e os “homens”, e ficaram saciados e exaustos. (BENJAMIN, 1985, p. 118)

Para Agamben (2005), a banalidade do cotidiano é a principal causa desta falta de experiência narrável. Segundo ele, a experiência tem seu correlato não no conhecimento, mas na autoridade, ou seja, na palavra e no conto e hoje, ninguém mais parece dispor de autoridade suficiente para garantir uma experiência, e se dela dispõe, nem ao menos o aflora a idéia de fundamentar em uma experiência a própria autoridade. “Ao contrário, o que caracteriza o tempo presente é que toda a autoridade tem o seu fundamento no ‘inexperenciável’, e ninguém admitiria aceitar como válida a autoridade cujo único título de legitimação fosse a experiência”. (AGAMBEN, 2005, p. 23)

2.3.1 O sujeito moderno e a questão da experiência na filosofia

É certo que esta expropriação da experiência estava implícita no projeto fundamental da ciência moderna. Para Agamben (2005), quando a experiência passou a ser medida pela comprovação científica, ela foi colocada para fora do homem. Porém, experiência e certeza são incompatíveis, quando isso acontece, e a experiência se torna calculável, ela perde imediatamente a sua autoridade. Até o nascimento da ciência moderna, experiência e ciência tinham cada uma o seu lugar e sujeitos distintos. O senso comum, presente em cada indivíduo, era reconhecido como o sujeito da experiência, enquanto que o sujeito da ciência era o *nous* ou intelecto agente.

É na separação de experiência e ciência que devemos ver o sentido – nada abstruso, mas extremamente concreto – das disputas que dividiram os intérpretes do aristotelismo da antiguidade tardia e medieval a propósito da unicidade e da separação do intelecto e sua comunicação com os sujeitos da experiência. Inteligência (*nous*) e alma (*psyché*) não são, de fato, para o pensamento antigo a mesma coisa, e o intelecto não é, como nós estamos acostumados a pensar, uma “faculdade” da alma, ele não lhe pertence de modo algum, mas “separado,

impermissível, impassível”, segundo a célebre fórmula aristotélica, comunica-se com ela para realizar o conhecimento. (AGAMBEN, 2005, p. 27)

De fato, o problema central do conhecimento na antiguidade não está na relação entre sujeito e objeto e sim na relação entre *uno* e *múltiplo*. Isso fez com que o problema da experiência, na antiguidade, se desse como problema da relação entre o intelecto separado e os indivíduos na sua singularidade, já que, a experiência passou a ser colocada fora do homem e não como fazendo parte de seus sentidos.

A ciência moderna fez da união entre experiência e conhecimento o seu método. E isso nos coloca diante de uma situação paradoxal, pois o conhecimento, tal como reconhecido pela ciência moderna, deverá ser deixado de lado por qualquer um que tente recuperar a experiência tradicional.

Em sua busca pela certeza, a ciência moderna abole esta separação e faz da experiência o lugar – o “método”, isto é, o caminho – do conhecimento. Mas, para fazer isto, deve proceder a uma refundição da experiência e uma reforma da inteligência, desapropriando-as primeiramente de seus sujeitos e colocando em seu lugar um único novo sujeito. Pois a grande revolução da ciência moderna não constitui tanto em uma alegação da experiência contra a autoridade, quanto em referir conhecimento e experiência a um sujeito único, que nada mais é que a sua coincidência em um ponto arquimediano abstrato: o ego cogita cartesiano, a consciência. (AGAMBEN, 2005, p.28)

A ciência moderna, a partir dessa “unificação” entre sujeito da experiência e sujeito da ciência, pôde efetuar a conjunção entre saber humano e saber divino, caráter próprio da experiência mística que encontrou na astrologia, na alquimia e na especulação neoplatônica a sua expressão pré-científica. Para Agamben (2005), não foi na filosofia clássica, mas na esfera da religiosidade dos mistérios da antiguidade tardia, que o limite entre humano e divino, entre *páthei máthos* e a pura ciência, foi superado pela primeira vez na idéia de um *páthema* indizível, em que o iniciado consumava a experiência da própria morte e obtinha assim “previsões mais doces a respeito da morte e do tempo concluído”.

A grande descoberta da astrologia foi a de estabelecer uma relação entre os céus da inteligência pura e a terra da experiência, essa, condição necessária da ciência moderna. E foi somente por causa dessa associação entre divino e humano que se tornou possível unificar ciência e experiência. Porém, essa associação fez com que a experiência perdesse seu lugar de destaque na vida moderna.

Que o mediador universal desta união inefável entre inteligível e sensível (entre corpóreo e incorpóreo, divino e humano) fosse, na especulação da antiguidade tardia medieval, um pneuma, um espírito, não é certamente um fato irrelevante, pois este mesmo espírito sutil viria a fornecer algo mais do que o nome ao novo sujeito da experiência, que em Descartes surgiria justamente como *esprit*. (AGAMBEN, 2005, p. 29)

Sendo assim, podemos afirmar que toda a problemática da cultura moderna se depara com dificuldades intransponíveis, uma vez que o sujeito moderno da experiência e do conhecimento tem suas raízes em uma concepção mística. Isso porque a astrologia foi “abandonada” por esta cultura moderna, uma vez que a união entre experiência e conhecimento e o “novo” sujeito já haviam sido assimilados como princípios da nova ciência, o que fez com que o aparato mítico-divinatório pudesse ser considerado supérfluo.

Para Rella (2004), a relação entre sujeito e objeto – experiência e memória - não é o problema central do “fim” da experiência, que segundo Agamben (2005) apareceu pela última vez no “*Essais*” de Montaigne. E que as teorias de Galileu e Descartes não suprimiram o mundo da experiência autêntica. Elas apenas surgiram por serem necessárias para entender o “novo” mundo, aquilo que a divisão entre saber divino e saber humano não dava mais conta de explicar. Segundo Rella (2004), as teorias de Galileu e Descartes pretendiam submeter a experiência ao método, visto que a mesma não era tida como a percepção do real e sim como um universo complexo onde se misturavam vários modelos e paradigmas racionais e que eram inadequados para resolver os “novos” problemas, os novos enigmas do mundo.

Vale a dire anche quella che si presentava como un'alternativa debole all'aristotelismo attraverso la ripresa di pratiche mágico-alchemiche o ermetiche, in quanto questa alternativa si trovava irrimediabilmente segnata proprio da quella ragione che l'aveva marginalizzata, tanto da risultare sostanzialmente compresa nel suo stesso spazio. (RELLA, 2004, p. 14)⁸

Segundo Rella (2004), Galileu contrapõe a “sensata experiência” quando esta se mostra através do discurso fabricado pelo “gênio” humano, à razão daqueles que fizeram do intelecto a sua força em contraponto ao senso. Estamos tratando aqui de uma verdadeira revolução, de uma ruptura geral da imagem do mundo, e não só do mundo físico.

⁸ Vale dizer também que aquela que se apresentava como uma alternativa fraca ao aristotelismo através da retomada das práticas de alquimia ou hermética, enquanto esta alternativa se encontrava irremediavelmente marcada pela mesma razão que a havia marginalizado, resultou substancialmente entendida no seu mesmo espaço. (RELLA, 2004, p. 14 – todas as traduções foram realizadas pela autora do trabalho)

Atualmente, o sujeito nos é apresentado como uma realidade psíquica substancial, isto é, através de uma consciência considerada como lugar de processos psíquicos, e acabamos esquecendo que no início isso não era uma coisa óbvia. “No instante que é posto em evidência na formulação cartesiana, ele não é, na verdade, uma realidade psíquica (não é nem a *psyché* de Aristóteles, nem a *anima* da tradição medieval), mas um puro ponto arquimediano que se constitui justamente através da quase mística redução de todo conteúdo psíquico exceto o puro ato de pensar”, (AGAMBEN, 2005, p. 31). O sujeito cartesiano é o sujeito do verbo (lingüístico-funcional) e que toma forma apenas no momento da enunciação. Ele é apresentado como substância, contraposta à substância material, à qual são novamente atribuídas todas as propriedades que caracterizam a alma da psicologia tradicional, inclusive a sensação.

E é este *eu* substantivado, no qual se realiza a união entre *nous* e *psyché*, de experiência e conhecimento, que fornece a base sobre a qual o pensamento sucessivo, de Berkeley e Locke, constituirá o conceito de uma consciência psíquica que se substitui, como novo sujeito metafísico, à alma da psicologia cristã e ao *nous* da metafísica grega. (AGAMBEN, 2005, p. 32)

A experiência tradicional tinha como fim levar o homem à maturidade, ou seja, a uma antecipação da morte como algo consumado, era algo finito e que se poderia ter e não somente fazer. Porém, uma vez que o sujeito da ciência não pode atingir a maturidade e apenas crescer conhecimento, a experiência torna-se, ao contrário, algo totalmente infinito. E como diria Kant (1999) algo que se pode apenas fazer e jamais ter: nada mais, precisamente, do que o processo infinito do conhecimento. Podemos afirmar assim, que para recuperar a experiência tradicional, seria necessário parar de fazer experiência, suspender o conhecimento.

O velho sujeito da experiência, na verdade, não existe mais. Ele se duplicou. Em seu lugar existem agora dois sujeitos que, no início do século XVII (ou seja, exatamente nos mesmos anos em que Kepler e Galileu publicam suas descobertas), um romance retrata enquanto caminham lado a lado, inseparavelmente unidos, em uma busca tão aventureira quanto inútil. (AGAMBEN, 2005, p. 33)

O romance citado é Dom Quixote, interpretado aqui como o velho sujeito do conhecimento, que foi enfeitado e pode apenas fazer experiência, sem jamais tê-la. E

Sancho Pança, o velho sujeito da experiência, que pode apenas ter experiência, sem jamais fazê-la.

Para Agamben (2005), a problemática da experiência na antiguidade provocou mudanças no significado da experiência e isso atingiu diretamente o estatuto da imaginação. A imaginação, que na antiguidade era o *medium* por excelência do conhecimento, hoje, se encontra fora dele e é entendida como sendo “irreal”. A imaginação, que torna a união entre sensível e intelecto possível, ocupa, na antiguidade, exatamente o mesmo lugar que hoje conferimos à experiência. “E, a partir do momento em que é a fantasia que, segundo a antiguidade, forma as imagens dos sonhos, explica-se a relação particular que, no mundo antigo, o sonho mantém com a realidade e com o conhecimento eficaz”, (AGAMBEN, 2005, p. 34). A imaginação tem uma função mediadora na antiguidade, é só através dela que é possível realizar a homologia entre fantasia e experiência.

O sujeito da experiência, o fantasma, que se transforma em sujeito da alienação mental, das visões e dos fenômenos mágicos, de tudo aquilo que ficou fora da experiência autêntica, é também a verdadeira origem do desejo, um mediador entre homem e objeto, que possibilita a sua satisfação. Porém, é com o nascimento da ciência moderna que surge também um novo sujeito do conhecimento, o *ego cogito*, a consciência, que assume a função da fantasia. “A expropriação da fantasia no âmbito da experiência lança, porém, uma sombra sobre esta última. Esta sombra é o desejo, ou seja, a idéia de uma inapropriabilidade e inexauribilidade da experiência”. (AGAMBEN, 2005, p.35)

Kant (1999) aponta também o *eu transcendental*, que nada mais é que o velho sujeito da experiência transformado aqui em *eu empírico*, incapaz de fundar um verdadeiro conhecimento. Já que o *eu penso*, a consciência transcendental, se ocupa do conhecimento. “A composição desta dualidade em um sujeito único é explicitamente confutada por Kant através da exclusão da intuição intelectual, por um lado, e, por outro, através da crítica do ‘paralogismo psicológico’ que está na base da psicologia racional”, (AGAMBEN, 2005, p. 41). Por não ser capaz de conhecer um objeto, isso devido a sua incapacidade de intuição, o sujeito transcendental tem necessidade da intuição fornecida pela experiência sensível o que faz com que ele só possa pensá-lo (objeto). Isso resulta no não conhecimento de si mesmo como uma realidade substancial, e que poderia ser objeto de uma psicologia racional.

[...] já que a consciência de si não é uma representação que distingue um objeto particular, mas antes uma forma da representação em geral, na medida em que deve ser dita conhecimento: pois dela posso dizer somente que, por seu meio, eu penso toda e qualquer coisa... De tudo isso, constata-se que um simples equívoco dá origem à psicologia racional. A unidade da consciência, que está no fundamento das

categorias, é aqui considerada como intuição do sujeito tomado como objeto, e a ela aplica-se a categoria de substância. (AGAMBEN, 2005, p. 41)

Podemos afirmar que esta unidade da consciência nada mais é que a unidade do pensamento, e que a categoria de substância não pode ser aplicada sobre esta unidade, uma vez que não é entendida como objeto. Por isso este sujeito (da consciência) não pode ser absolutamente conhecido. Para Kant (1999), o problema da experiência se funda na possibilidade da proposição de um inexperienciável.

A crítica da razão pura é o último lugar em que o problema da experiência, no interior da metafísica ocidental, é encontrável em sua forma pura, isto é, sem que sejam encobertas as suas contradições. O pecado original com o qual tem início o pensamento pós-kantiano é a reunificação do sujeito transcendental e da consciência empírica em um único sujeito absoluto. (AGAMBEN, 2005, p. 42)

Hegel (1989), no prefácio à *Fenomenologia do Espírito*, cujo título original diz: *Ciência da experiência na consciência*, afirma que Kant concebeu o espírito apenas como consciência e não conseguiu chegar ao conceito de espírito como este é em si e para si, como uma unidade da consciência e da autoconsciência. Assim, a experiência deixa de ser apenas um modo, um instrumento. Instrumento esse que passa a ser a essência do novo sujeito absoluto: sua estrutura de processo dialético, de movimento.

Este movimento dialético que a consciência realiza em si mesma, em seu saber e também em seu objeto, na medida em que, para ela, provém daí o seu novo objeto verdadeiro, é precisamente o que se chama de experiência. A consciência sabe alguma coisa, esse objeto é a essência ou o em si; mas também o em si para a consciência; e assim entra em jogo a ambigüidade do verdadeiro. (AGAMBEN, 2005, p. 42)

Heidegger (1999), por sua vez, ao observar a expressão “Ciência da experiência da consciência” afirma que o novo sujeito absoluto, a consciência, é apenas um caminho para a ciência, ou seja, uma experiência, que é ela mesma ciência.

Portanto, experiência é aqui simplesmente o nome do traço fundamental da consciência: a sua essencial negatividade, o seu já ser sempre o que não é ainda. Logo, a dialética não é algo que venha do exterior a juntar-se à consciência: em vez disso, ela manifesta até que ponto, no novo sujeito absoluto, a essência do conhecimento tenha-se identificado com a da experiência. (AGAMBEN, 2005, p. 43)

O fato de a experiência ter uma estrutura dialética faz com que ela seja inteira apenas no processo global do seu devir. Para Agamben (2005), o caráter negativo, que estava implícito na experiência tradicional na medida em que era sempre, como vimos uma experiência da morte, torna-se aqui a própria estrutura do ser humano. Com isso podemos concluir que a experiência passou a ser algo que não podemos mais ter e sim apenas fazer.

2.3.2 O choque e a experiência

Para Agamben (2005), a poesia moderna (de Baudelaire em diante) tem seu fundamento na ausência de experiência. “Em Baudelaire, um homem que foi expropriado da experiência se oferece sem nenhuma proteção ao recebimento dos choques”, (AGAMBEN, 2005, p. 52). Atualmente, para fazermos experiência de alguma coisa precisamos, primeiramente, subtrair a sua novidade, neutralizar o seu poder de choque. Para Benjamin (1985), o entendimento da experiência moderna está centrado no choque, é neurológico. Podemos afirmar que o sistema nervoso não está restrito aos limites do corpo. O cérebro é um sistema que passa através da pessoa e o seu ambiente e não um corpo anatômico isolável. Segundo Buck-Morss (1980), o circuito sensorial, fonte de estímulo e espaço de respostas motoras, só se completa com a inclusão do mundo exterior. O campo do sentido sensorial corresponde assim ao da “experiência”, no sentido clássico da mediação entre sujeito e objeto, e, no entanto a sua própria composição torna a dita separação entre sujeito e objeto simplesmente irrelevante. Buck-Morss (1980) nomeia este sistema estético de consciência sensorial, descentrado do sujeito clássico, como sistema sinestético.

Este sistema sinestético é “aberto” no sentido mais extremo. É aberto não apenas ao mundo através dos órgãos dos sentidos, como também as células nervosas dentro do corpo formam uma rede que é em si mesma descontínua. Elas alcançam outras células nervosas através de pontos chamados sinapses, onde cargas elétricas atravessam o hiato entre elas. (BUCK-MORSS, 1980, p. 20)

Como já mencionamos, para Benjamin (1985) o entendimento da experiência moderna é neurológico. Ele se baseia na idéia freudiana de que a consciência é um escudo que protege o organismo contra estímulos do exterior, registrando estes estímulos como memória. Isso se dá através de choques e quanto mais estivermos acostumados com isso, menos estes choques produzirão um efeito traumático. Sob uma tensão extrema, a consciência funciona como um pára-choque que bloqueia a abertura do sistema sinestético e isola a consciência presente na memória, com isso a experiência se empobrece. O problema é que, nas condições do choque moderno – responder a estímulos sem pensar tornou-se uma necessidade de sobrevivência.

Benjamin (1985) afirma ainda que a hipótese levantada por Freud, que estudou os traumas e as neuroses dos soldados durante a Primeira Guerra Mundial, se tornou uma prática na vida moderna.

Percepções que antes suscitavam reflexos conscientes são agora fonte de impulsos de choques dos quais a consciência se deve esquivar. Na produção industrial bem como na guerra moderna, em meio à multidão das ruas e em encontros eróticos, em parque de diversão e cassinos de jogo, o choque é a essência mesma da experiência moderna. (BUCK-MORSS, 1980, p. 22)

O aparato sensorial humano é exposto, através do ambiente tecnológico, a choques físicos ou psíquicos. Segundo Benjamin (1985), os sentidos humanos dos trabalhadores são, constantemente, danificados pelo sistema fabril, o que provoca a paralisia de sua imaginação. O seu trabalho é isolado da experiência; a memória é substituída pela resposta condicionada, pelo aprendizado por treinamento mecânico, pela destreza repetitiva: a prática de nada vale. A percepção só se torna experiência quando conectada com memórias sensoriais do passado.

Benjamin (1985) afirma ainda que a crise da percepção transformou o sistema da sinestesia em um sistema de anestésica. É preciso restaurar a perceptibilidade e já não basta mais treinarmos o ouvido para ouvir música ou os olhos para ver a beleza. Na segunda metade do século XIX, a anestésica se tornou uma técnica sofisticada de manipulação consciente e intencional do sistema sinestético. Além das já conhecidas “drogas” utilizadas pelos ilusionistas, como o tabaco, o café, chás e álcoois, acrescentou-se ainda “drogas” e práticas terapêuticas como o ópio, o éter e cocaína a hipnose, hidroterapia e choque elétrico.

Técnicas anestésicas foram prescritas por médicos contra a doença da “neurastenia”⁹, identificada em 1869 como um construto patológico. O notável nas descrições novecentistas dos efeitos da neurastenia é a desintegração da capacidade para a experiência – precisamente como nas considerações de Benjamin sobre o choque. (BUCK-MORSS, 1980, p. 24)

Podemos dizer que o vício em drogas é característico da modernidade e o correlato da contra-partida do choque. Mas não eram só drogas químicas as prescritas para o mal da neurastenia. A partir do século XIX, um novo narcótico que utilizava a realidade e provocava a manipulação do sistema sinestético, através do controle dos estímulos ambientais, foi criado. O fantasmagórico¹⁰ agia diretamente sobre os sentidos e nervos, provocando ilusões ópticas que enganavam os sentidos através da manipulação técnica. Seu objetivo era a manipulação do sistema sinestético através do controle de estímulos ambientais. Tinha o efeito de anestesiar o organismo pela inundação dos sentidos. Porém, esta anestesia era coletiva, todos viam o mundo alterado e experimentavam o mesmo ambiente total.

A adição sensorial a uma realidade compensatória torna-se um meio de controle social. O papel da arte neste desenvolvimento é ambivalente porque, sob tais condições, a definição de arte como uma experiência sensual que se distingue precisamente pela sua separação da realidade se torna difícil de sustentar. Boa parte da arte se insere no campo fantasmagórico como entretenimento, como parte do mundo de mercadorias. (BUCK-MORSS, 1980, p. 28)

O drama musical de Wagner, enquanto *Gesamtkunstwerk*¹¹ pode ser considerado uma das tentativas mais monumentais de criação de um espaço fantasmagórico, no qual poesia, música e teatro se combinavam para criar uma infusão intoxicante.

Marx (1978), por sua vez, utilizou o termo fantasmagórico para descrever o mundo das mercadorias “que na sua mera presença visível, escondem cada traço do trabalho que as produziu. Elas velam o processo de produção, e – como quadros em ambientes – encorajam os seus observadores a identificá-las com fantasias e sonhos subjetivos”, (BUCK-MORSS, 1980, p. 30). Para Marx (1978), a fábrica era a contrapartida da casa de ópera no

⁹ O termo “neurastenia” foi largamente utilizado, nos debates europeus, no final do século XIX e foi difundido pelo doutor George Miller Beard. A neurastenia podia ser desencadeada por “nervos abalados”, colapso nervoso, e fragmentação da psique. Talvez o que hoje identificamos como debilidade psíquica ou depressão.

¹⁰ O termo teve origem na Inglaterra em 1802, como nome de uma exibição de ilusões ópticas produzidas por lanternas mágicas.

¹¹ Obra de arte total.

mundo do trabalho, um gênero de contra-fantasmagoria baseado no princípio da fragmentação, ao invés de, na ilusão de completude.

Cada órgão dos sentidos é danificado em igual medida pela elevação artificial da temperatura, pela atmosfera carregada de pó, pelo barulho ensurdecedor, para não mencionar o perigo para a vida e para os membros em meio ao maquinário densamente amontoado que, com regularidade sazonal, emite a sua lista de mortos e feridos na batalha industrial. (MARX apud BUCK-MORSS, 1980, p. 31)

Foi a profissionalização, a especialização técnica, a divisão do trabalho e a racionalização de procedimentos que fizeram com que as práticas sociais se transformassem. As populações urbanas e industriais passaram a ser vistas como uma “massa” indiferenciada, potencialmente perigosa e que precisava ser controlada e modelada numa forma de sentido. “Novo” passou a ser o tema da coletividade social, e a divisão do trabalho à qual o processo criativo então se submetia.

Benjamin (1985), no final do *Ensaio sobre a obra de arte* faz referência à crise da experiência cognitiva causada pela alienação dos sentidos, o que torna possível para a humanidade conhecer a sua própria destruição prazerosamente.

2.4 NEGATIVIDADE X AFIRMAÇÃO

Com base no acima exposto, podemos afirmar que os personagens de Noll se encontram desprovidos de experiência narrável, e que sua literatura pode ser “classificada”, segundo Piglia, como poética da negatividade, uma vez que a linguagem usada pelo autor é levada ao limite, o que inclui a total impossibilidade da própria linguagem e o silêncio é o ponto de partida. Os deslocamentos dos personagens de Noll não podem ser considerados edificantes, libertadores ou pedagógicos, ao contrário das viagens que constituíram um dos gêneros da modernidade. Seus personagens perderam a capacidade de aprender com a experiência. A experiência não pode mais ser sintetizada para formar uma consciência individual. Nas narrativas de Noll não nos deparamos com nenhuma progressão, conflito ou resolução. Seus “heróis” se encontram no vazio.

Enquanto a viagem moderna a uma outridade histórica, geográfica ou experiencial forçava o herói a uma síntese do passado e um salto em sua formação, a deriva na ficção de Noll é alheia a qualquer dialética. A irrupção de fragmentos do passado não desloca o protagonista para além da mesmice temporal à qual parece condenado. O processo de formação do sujeito põe em cena uma mirada ao passado que não encontra nada que identificar ou reconhecer. (AVELAR, 2003, p. 221)

A negação da realidade insuportável se resigna a ser aquilo que nega. Os personagens anônimos de Noll se dissolvem na faticidade indiferenciada da experiência, ao contrário do *flâneur* que mantém sempre a posse de sua individualidade.

Eu tinha diante de mim aquele garoto de peito nu com a mão apoiada no muro da igreja anglicana. Eu ia me aproximando dele sentindo que me faltavam as lembranças. O meu passado em Porto Alegre era mais uma abstração. Estou de mãos vazias e vou usá-las hoje porque não sei o que foi feito delas ontem. (NOLL, 1997, p. 337)

A falta de rosto e o anonimato dos personagens reafirmam o vazio mnemônico e experimental dos textos de Noll. Em *Rastros de Verão* o narrador-protagonista encontra um garoto para quem “qualquer um poderia aparecer e declarar ser seu pai que ele não teria como acreditar ou não – a única imagem que tinha dele era a de um homem sem face”, (NOLL, 1997, p. 329). A narrativa se desdobra como se faltassem ao protagonista fatos significativos para relatar. Se for verdade que “me animava um pouco o fato de ainda existirem histórias por fazer”, (NOLL, 1997, p. 346), essas histórias já não parecem disponíveis como experiência pessoal: “senti que eu tinha perdido a capacidade de entrar numa história com alguém”. (NOLL, 1997, p. 336)

Em Noll nenhum encontro é verdadeiro com a alteridade, nenhum momento epifânico, possibilita a reordenação da experiência passada que permitiria a emergência de um sujeito capaz de uma assinatura. O anonimato dos narradores-protagonistas é coerente com o conteúdo da experiência narrada. Para sujeitos já dissolvidos na pura faticidade, o nome próprio se converte numa âncora desde sempre inalcançável, imaginária. (AVELAR, 2003, p. 227)

Nos textos de Noll o que encontramos é a dissolução. Seus personagens se encontram totalmente bloqueados da experiência e no anonimato. E é através da fragmentação da experiência e da desconstrução do nome próprio que Noll parece sugerir “que a literatura

ainda poderia, ao menos, ter uma tarefa afirmativa: desvelar a melancolia e o luto irresolutos, enterrados sob os heróicos mitos de fundações e identidades”. (AVELAR, 2003, p. 234)

Se o texto de Noll nos remete à literatura dos anos 70 e 80, que utilizou a exploração da negatividade e fez desta um espaço onde as convenções do gênero narrativo foram subtraídas e fizeram que o ponto alto da literatura, durante a metade do século XX, fosse a morte do relato através de textos “antinovelescos”, César Aira surge como a volta ao relato depois dos anos 70 e 80. Este depois não está baseado numa sucessão cronológica, visto que o autor escreve e publica paralelamente a João Gilberto Noll. Aira refuta a estética da negatividade que se converteu no valor canônico do sistema literário da América Latina contemporânea.

¿Una vuelta al relato después de qué? Si el contexto es el de la literatura argentina contemporánea, todo indica, claramente, que se trata de una vuelta después de la crisis de la forma clásica del relato que la narrativa argentina, desde mediados de los años 60, expresó en la reiteración de una pregunta fundamental: ¿cómo seguir contando? Una vuelta al relato después de la fragmentación y la discontinuidad narrativas que signaron de modo evidente las experimentaciones formales de la vanguardia de los años 60 y 70: esto es, después de la “antinovela”, después de la resistencia – estética y política – a esa forma clásica y orgánica de representación que fue, por ejemplo, para la vanguardia de *Literal*, el género de la novela en tanto forma “realista” y “populista”. (CONTRERAS, 2002, p. 12)¹²

César Aira nos faz observar, em seus textos, o “prazer do relato”, dos gêneros do passado e da tradição, mais além do silêncio que permeou as experimentações vanguardistas do período. Para Contreras (2002), esta recuperação do impulso narrativo pode induzir-nos a pensar na literatura de Aira como um avatar do tópico pós-modernista da “volta a narrativa”, porém, devemos observar, desde o início, todo o abismo que a separa. Segundo Antelo (2007), em Aira é possível identificar a imaginação etnográfica que opera uma reconstrução mais conjuntural do presente. Seus heróis integram o real do atual capitalismo, estão inseridos no cenário urbano decaído. Sarlo (2006) afirma, por sua vez, que Aira é o mestre no abandono da trama. O narrador das novelas de Aira se mostra cansado e não quer mais sustentar a trama moderna e interpretativa. A trama simplesmente se afasta dos acontecimentos possíveis no

¹² Uma volta ao relato depois de que? Se o contexto é o da literatura Argentina contemporânea, tudo indica, claramente que se trata de uma volta depois da crise da forma clássica do relato que a narrativa Argentina, desde meados dos anos 60, expressou na forma de uma pergunta fundamental: como seguir contando? Uma volta ao relato depois da fragmentação e da descontinuidade narrativa que assinalaram de modo evidente as experimentações formais da vanguarda dos anos 60 e 70, isto é, depois da “antinovela”, depois da resistência – estética e política – a essa forma clássica e orgânica de representação que foi, por exemplo, para a vanguarda do *Literal*, o gênero da novela na forma “realista” e “populista”. (CONTRERAS, 2002, p. 12)

princípio, e cai, invalidando assim a idéia do desenvolvimento apontado no início da ficção: “Al caer, la trama señala la ilusión de cualquier verosimilitud que podría haberse construido en el comienzo”, (SARLO, 2006) ¹³. O narrador se mostra cansado com a própria trama, ou seja, um cansaço com a ficção.

Disuelta por abandono, la trama fuerza a la ficción dentro de una lógica donde todo puede ser posible, que se distancia de una historia “interpretable” y cuestiona la idea de que existía un orden de los “hechos” de la ficción, así como la de un personaje que se mantenga de principio a fin, cambiando sólo dentro de las posibilidades que quedan marcadas en el comienzo (como sucede con los personajes modernos). (SARLO, 2006) ¹⁴

Por outro lado, Contreras (2002) afirma que a importância dada ao final é o que caracteriza a volta ao relato na literatura de Aira, uma vez que é o desenvolvimento da novela que nos faz perceber a sucessão do relato, e se no final não nos deparamos com um “encerramento”, ficamos com a impressão de que não nos encontramos frente a um argumento. Sarlo (2006), em nota de rodapé no ensaio “Sujetos y tecnología. La novela después de la historia”, publicado em sua revista, *Punto de vista*, em dezembro de 2006, fala que segundo Kohan (2002), os livros de Aira são bem escritos e bem narrados, mas antes de terminar, se deformam premeditadamente, colocando tudo a perder.

Sandra Contreras plantea una interpretación distinta, al considerar ese rasgo como “un subrayamiento del fin” que sería el “signo más palpable de la vuelta de la literatura de Aira al relato en la medida en que muestra no sólo que en su transcurso se ha desplegado un argumento sino el hecho de que se ha recuperado esa pregunta elemental que nos hacemos cada vez que una historia nos interesa y nos atrapa: ¿cómo termina?”. También señala que este acento puesto en el final es índice, a la vez, de una cierta conexión de la novela de Aira con el cuento, con esa forma “fundamental” o “elemental” que, dice Eichenbaum, viene de la anécdota. (SARLO, 2006) ¹⁵

¹³ “ao cair, a trama assinala a ilusão de qualquer verosimilitude que poderia ter sido construída no começo”. (SARLO, 2006)

¹⁴ Dissolvida pelo abandono, a trama coloca a ficção dentro de uma lógica onde tudo é possível, que se distancia de uma história “interpretável” e questiona a idéia de existência de uma ordem dos “fatos” da ficção, assim como a de um personagem que se mantenha, do princípio ao fim, mudando apenas dentro das possibilidades que estão marcadas no começo (como acontece com os personagens modernos). Provavelmente não há uma impugnação mais severa da ilusão representativa que o abandono da trama no seu desenvolvimento. (SARLO, 2006)

¹⁵ Sandra Contreras defende uma interpretação distinta, ao considerar esse corte como um “sublinhar do final” que seria o “signo mais palpável da volta ao relato operada pela literatura de Aira na medida em que mostra que em seu desenvolvimento não só se desdobra um argumento, mas o fato de que se recupera a pergunta elemental que nos fazemos cada vez que uma história nos interessa e nos prende: como termina?” Também sinala que este acento posto no final é índice de uma certa conexão da novela de Aira com o conto, com essa forma “fundamental” ou “elementar” que, segundo Eichenbaum, vem do conto. (SARLO, 2006)

Contreras (2002) insiste que o desenvolvimento, em Aira, não funciona como um epílogo depois do ponto culminante da ação, mas sim, como um elemento essencial do ritmo que se desenrola desde o início da história. Segundo ela, a novela é concluída. E é através da ênfase dada ao final que a narração de Aira ganha ritmo.

Para a autora, a ficção é em Aira um objeto de afirmação imediata. É a afirmação imediata da potência absoluta e autônoma da invenção que opera como um impulso inicial do relato. Enquanto na literatura de Noll a ficção e a narrativa não encontram lugar, em Aira a invenção artística e o relato são determinantes. Ele opera uma volta às vanguardas históricas do final do século XIX.

La vuelta de Aira no puede concebirse sino como intento de continuar “la tradición de la vanguardia”, el gesto implícito en ella no es el de la reactualización de los años 60. No se trata aquí de la reactualización del ataque iconoclasta a la institución artística que signó a la cultura sesentista de la confrontación. (CONTRERAS, 2002, p. 14)¹⁶

Esta volta se dá através de uma reinterpretação da forma da ficção histórica.

La intervención vanguardista es para Aira, ante todo, la estrategia con la que fue posible para el arte *empezar de nuevo*; la herramienta para ello, la invención de procedimientos que permitieran *seguir haciendo arte* con la misma facilidad de factura que tuvo en sus orígenes e independientemente de la consecución de las obras: “Los grandes artistas del siglo XX – prosigue Aira – no son los que hicieron obra, sino los que inventaron procedimientos para que las obras se hicieran solas, o no se hicieran”. (CONTRERAS, 2002, p. 16)¹⁷

A categoria de procedimento, o processo em si, é central nos textos de Aira. Ele trata de captar e interpretar o procedimento. Para ele, é este procedimento que define uma obra, um gênero, um movimento literário. Porém, é importante ressaltar que não se trata aqui da percepção de procedimento nem do procedimento como desautomatização da percepção, pois na poética de Aira a vanguarda não é entendida como autocrítica da “instituição arte” e

¹⁶ A volta de Aira não pode ser entendida como o intento de continuar “a tradição da vanguarda”, o gesto implícito nela não é o de reatualização dos anos 60. Não se trata aqui de reatualização do ataque iconoclasta à instituição artística que marcou a cultura sessentista da confrontação. (CONTRERAS, 2002, p. 14)

¹⁷ A intervenção vanguardista é para Aira, antes de tudo, a estratégia com que foi possível, para a arte, começar de novo; a ferramenta para ele, a invenção de procedimentos que permitiram seguir fazendo arte com a mesma facilidade que teve em suas origens e independientemente da consequência das obras: “os grandes artistas do

sim, como a reinvenção do processo artístico. Para Aira, procedimento e sobrevivência são as figuras centrais que dão matéria e forma as suas histórias.

Para Contreras (2002), a literatura de Aira opera uma transmutação da negatividade em afirmação, ou seja, eleva o impulso da negatividade propriamente vanguardista, para além de si mesmo, até poder afirmar que a poética de Aira concebe a intervenção vanguardista segundo uma imediata potência de afirmação. Até devolver a arte àquilo que é propriamente artístico, o processo de invenção e não o de produção.

Es este paradigma de negatividad – instituido, decíamos, en el contexto de la narrativa argentina contemporánea como criterio de validación – el que la literatura de Aira viene a transmutar. No porque a la negatividad le oponga, simplemente, la banalidad de un gesto confirmatorio o un optimismo vano y superficial, sino porque, en una operación que podría calificarse de inspiración nietzscheana, la literatura de Aira cambia, sustancialmente, el elemento del que se deriva el sentido y el valor de la ficción. La ficción es en Aira objeto de una afirmación inmediata. Es la *afirmación inmediata de la potencia absoluta y autónoma de la invención* lo que opera como un impulso inicial del relato. (CONTRERAS, 2002, p. 29)¹⁸

Mas como sustentar a articulação entre uma volta ao relato (entendida no sentido de um impulso de continuação e uma potência de afirmação) e uma volta às vanguardas históricas quando as vanguardas se definem como poéticas da descontinuidade (da fragmentação) e poéticas da negatividade (da ruptura)?

século XX – continua Aira – não são os que fizeram obras, senão os que inventaram procedimentos para que as obras se fizessem sozinhas”. (CONTRERAS, 2002, p. 16)

¹⁸ É este paradigma de negatividad – instituido, dizíamos, no contexto da narrativa argentina contemporánea como criterio de validación – que a literatura de Aira vem a transmutar. Não porque se oponha a negatividad, simplesmente, a banalidad de um gesto confirmatório ou um otimismo vão e superficial, senão porque em uma operação que poderia qualificar-se de inspiração nietzscheana, a literatura de Aira muda, substancialmente, o elemento de que se deriva o sentido e o valor da ficção. A ficção é em Aira objeto de uma afirmação imediata. *É a afirmação imediata da potência absoluta e autônoma da invenção* que opera como um impulso inicial do relato. (CONTRERAS, 2002, p. 29)

3 JOÃO GILBERTO NOLL

3.1 A LITERATURA PARA JOÃO GILBERTO NOLL

A pergunta que permeia a literatura desde os experimentos de vanguarda é como narrar depois do que tudo já foi feito. Considerando as rupturas que o período vanguardista produziu em relação ao passado fica o questionamento: qual seria a dialética que poderia encarregar-se da síntese entre negatividade vanguardista, narratividade pós-moderna e veracidade testemunhal? Como podemos pensar a idéia de narrativa a partir de então? Avelar (2003) reforça esta questão e nos faz pensar sobre o que aconteceu com a literatura quando o que a faz mover não é mais o desejo de sintetizar, restaurar ou recuperar e sim o de dissolver. É este silêncio lacunar que se faz presente em grande parte das narrativas dos anos 70 e 80 e que encontramos na novela *Rastros de Verão* de João Gilberto Noll.

Como ele parecesse absorto na falta de seu navio continuei a falar num tom apenas suficiente para que eu mesmo pudesse me ouvir: dizia que eu não queria morrer, queria 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. (NOLL, 1997, p. 334)

A transformação de toda a massa real em rastros consolidados na escrita é o que move a literatura de João Gilberto Noll. Quando perguntado sobre o que move a sua literatura, Noll afirma que o que quer realmente fazer é um afresco do tempo em que estamos vivendo. Porém, esse “afresco” não encontra suas raízes nas grandes narrativas que permearam a literatura do século XIX. Ao contrário dos romances do período, os textos de Noll não nos remetem a nenhum reencontro com a identidade, tampouco há a recuperação do amor ou o descobrimento das ascendências e da autêntica relação dos principais personagens do relato.

Seus textos surgem da contemplação do tempo presente, da pura constatação da realidade que o cerca enquanto sujeito. Segundo Noll, a época em que vivemos é pura sucata e isso fica claro nos protagonistas, que são sempre andarilhos e vivem em trânsito. Para entender a literatura de Noll é preciso uma compreensão de que as referências à realidade passam por uma adequação do artifício literário. Para Noll, é a referência à dor humana o que move a literatura e a escrita precisa necessariamente fazer referência às evidências do mundo, uma vez que de outra forma não seria possível exercer nenhum papel transformador. A realidade, em Noll, se dissolve em sensações, e não mais em pura representação. Ao contrário da forma de testemunho histórico-social, Noll utiliza “o olhar esquizóide” diante das funções estruturadas pela sociedade, para construir suas narrativas. Em entrevista a Paloma Vidal (2006), Noll afirma que: “... o olhar desse sujeito diante da organização do dia, dessas 24 horas, é um olhar quase que desesperado, parece que ele está fora deste andamento muito administrado por um vozeirão social...”.

A literatura, para mim, deve ter o compromisso com o fenômeno humano, seja ele tarado, equivocado, deformado ou politicamente superincorreto. Às vezes, a força poética vem da deformação, do olhar torto, um olhar instintivamente inadequado. À literatura não cabem essas questões: o que é destrutivo, o que é edificante. Porque às vezes, o que há de mais edificante, na função estética, é aquilo que é mais destrutivo. Às vezes, você vai construir um tufão de esperança em cima das ruínas, em cima do aniquilamento, em cima dos destroços. (NOLL, apud WEIS, 1997)

Em suas narrativas, Noll busca evidenciar o drama cotidiano através do relato dramático da expressão humana. Noll quer, por meio da palavra, colocar o homem frente a frente com seus dejetos, colocá-lo diante de sua corporalidade, de sua evidência material. Segundo ele, a palavra chave de toda sua narrativa é “acontecimento”. Porém, para entender seus textos como acontecimento é preciso estabelecer uma relação entre obra e leitor. Leitor este que é convidado a vivenciar, através do ato de ler, o mistério nem sempre prazeroso da condição humana.

Seus textos geram no leitor um misto indiferente de representação e realidade, onde o presente da narrativa se desdobra em presente real. O que alimenta grande parte de seus textos é fazer do momento da leitura um fenômeno tão real quanto a realidade. Essa “sensação” se dá devido ao uso das frases longas e tortuosas, com as quais tenta compensar as ansiedades humanas irrefreáveis, que só têm lugar em uma locução atropelada, condensada, que possa dar conta de tudo.

Reconheço no meu texto uma vertigem musical. Procuo perseguir a miséria humana, sim, mas, entre o autor e o leitor existe uma mediação dessa linguagem – que não precisa concordar com a miséria no estado cru... Acho importante que exista realmente uma questão explícita onde possa ser apresentado realmente um estilo musical – que tenha, digamos, um pouco de religiosidade, de repetição, de ladainha. [...] Claro que esta busca pela beleza não passa pelo ideal clássico, cadavérico, pronto, amplamente posto em altares; mas uma beleza que seja furiosa, que seja até deselegante, horrorosa, feia. (NOLL, apud BRESSANE, 2000)

Noll define suas narrativas como “uma grande recusa à uniformização geral do pensamento”, referindo-se a algumas fontes de grande influência em seu pensamento, como, por exemplo, todo o projeto da contracultura das décadas de 60 e 70, que levou o indivíduo a sua “quase” extinção. Para ele, a literatura poderia ser um grito desse indivíduo, depauperado, contra a sua diluição em uma grande massa de pessoas cada vez mais parecidas. Podemos concluir que os textos de Noll estão vinculados a uma idéia de utopia, tal como um extravio da ordem. Seus personagens são utópicos e os únicos capazes de “lucidez” em meio à alucinação do mecanismo cotidiano.

3.2 O MOVIMENTO DE VANGUARDA

A grande cidade proporciona o âmbito ideal para a prática vanguardista, porque acentua a condição de estranhamento, tanto do artista como de sua prática, no que diz respeito aos valores que controlam a convivência. A vanguarda provocou uma modificação nas condições da forma, alterando a idéia de beleza e propôs uma nova mediação entre obra e realidade.

Em *Rastros de Verão* a realidade fragmentada e a grande cidade são peças fundamentais na narrativa, sem elas a “história” não teria lugar. O ir e vir e os encontros casuais não teriam sentido. A realidade dos personagens nos remete ao cotidiano “paranóico” com o qual convivemos diariamente. Noll retrata seus personagens diante de situações extremas, em estado desvalido, nas 24 horas do dia.

Estávamos na calçada, e acabava de pintar mais um blecaute naquele ponto da cidade. Hoje é o dia, murmurei. Mas foi só eu murmurar a vaga irritação para me subir pelas entranhas e me tomar por inteiro um ódio que eu não soube detectar de onde vinha. Eu via a garota à beira da calçada e eu não teria forças que me

pudessem controlar. Avancei contra ela sentindo brotar dentro de mim uma lâmina assassina e comecei a sacudi-la pelos ombros, desesperadamente. (NOLL, 1997, p. 368)

Para ele, é impossível retratar o drama humano com boas intenções, o que importa é dar vazão a um sentimento selvagem e inadequado que desemboca em uma literatura, também, inadequada e indomável. Os textos de Noll nos remetem ao que podemos chamar de vazio deixado pela vanguarda, uma vez que as regras foram extintas depois da ruptura provocada pelo movimento vanguardista, onde a obsessão pelo novo foi à chave mestra de toda uma geração e a novidade o seu valor mais alto. O narrador/protagonista de *Rastros de Verão* se vê “obrigado” a continuar falando para preencher o tempo, para ocupar o “vazio” cotidiano.

Mas não parei de falar. Senti que fosse qual fosse o meu jeito eu deveria manter as coisas andando mesmo debaixo daquele jacarandá. Que não adiantava vir para debaixo da árvore, que mesmo ali era preciso preencher o tempo com palavras, que do contrário o garoto me abandonaria – e se ele me abandonasse talvez na manhã seguinte eu ainda continuasse ali, e quem passasse talvez já não desse por mim. (NOLL, 1997, p. 336)

O movimento vanguardista teve início no final do século XIX e início do século XX e, partiu do que Rancière (2005) denominou regime estético. Este regime desobrigou a arte de toda e qualquer regra específica, destruindo com isso a lógica do regime representativo¹⁹. Ele afirma a singularidade da arte e destrói ao mesmo tempo todo critério pragmático dessa singularidade. A arte se torna autônoma e não está mais ligada à religião²⁰ ou à nobreza, ela passa a representar o momento em que a forma é experimentada por si mesma.

Esta ruptura entre antigo e moderno, segundo uma certa tradição de leitura, aconteceu com o fim da figuração na pintura. Porém, Rancière (2005) afirma que esta ruptura

¹⁹ Para Rancière (2005, p. 28-29), este regime trata das maneiras de imitar. Para Aristóteles a arte é uma imitação. Este sistema se desenvolve de forma normativa, o que define as condições segundo as quais as artes podem ser reconhecidas e apreciadas são as regras de como fazer, porém quem dita estas regras são os nobres. Este regime está baseado na noção de representação ou mimesis que organiza as maneiras de fazer, ver ou julgar.

²⁰ Rancière divide o regime de identificação das artes em três momentos, no primeiro deles, denominado regime ético das imagens, as imagens são analisadas quanto a sua origem, seu teor de verdade, o uso e o efeito que produzem. Pertence a este regime a questão das imagens de divindades. As regras são ditadas pela religião. (Rancière, 2005, p. 30-31)

não se dá com a queda da mimesis (vanguarda), e sim com o realismo, que destruiu os limites das hierarquias de representação e adotou um modo de focalização fragmentado, rompendo, assim, com a lógica de causa e efeito. Isto porque, para Rancière (2005), o regime estético das artes é antes de tudo um novo regime de relação com o antigo, já que trabalha com a lógica de reinventar o passado e não de ruptura como prevê, segundo ele, a noção confusa de modernidade e/ou vanguarda.

Para Rancière (2005), quando os futuristas ou os construtivistas propõem o fim da arte como identificação com a vida da comunidade, eles não propõem revolução alguma, apenas apontam uma nova maneira de viver em meio às palavras, imagens e mercadorias. E é devido a isso que podemos afirmar que a idéia de modernidade é uma noção equivocada que gostaria de produzir um corte com o passado, mas o que se vê é a co-presença do arquivo (passado) que é apenas reorganizado de outra forma. Por isso, a noção de modernidade parece inventada para confundir a inteligência das transformações da arte.

Porém, este corte com o passado se faz presente nas narrativas de João Gilberto Noll. Seus personagens são qualquer um, na grande maioria viajantes que não carregam consigo nenhuma experiência e, tampouco, lembranças “significativas” do passado. O tempo é o presente, eles “vivem” o momento, como se não tivessem passado nem futuro. Noll, em entrevista com Manuel do Rosário e Bruno Dorigatti, afirma que o que importa é o presente. “O presente é o que me inspira. O presente imediato, o espaço em que estou. Não sou um escritor que se volta para o passado, para a reconstrução histórica de fatos ou de épocas”. (NOLL, 2006)

Eu tinha diante de mim aquele garoto de peito nu com a mão apoiada no muro da igreja anglicana. Eu ia me aproximando dele e sentindo que me faltavam as lembranças. O meu passado em Porto Alegre era mais uma abstração. Estou de mãos vazias e vou usá-las hoje porque não sei o que foi feito delas ontem. Peguei uma folha da árvore que se derramava sobre o muro da igreja. E disse que não havia mais motivo de riso, já tinha passado [...]. (NOLL, 1997, p. 337)

Esta não visitação ao passado desembocou no silêncio. Segundo Contreras (2002), citando Eco (1984), este silêncio nos remete a uma das expressões emblemáticas do pós-modernismo literário dos anos 80 – em que a vanguarda não pode ir mais além, porque já produziu uma metalinguagem que fala de seus textos impossíveis. Esta “impossibilidade” está ligada ao posicionamento que a literatura teve que assumir depois dos regimes militares (pós 64, no Brasil). Para Avelar (2003), nessa nova conjuntura, a literatura foi forçada a abandonar

o papel privilegiado que ocupava na modernidade, a imaginação de uma alternativa, a redenção do poético no prosaísmo da vida cotidiana alienada e a visão de uma epifania redentora. Com isso, o que restou à literatura foi repetir melancolicamente a impossibilidade de escrever.

Para Bürger (1987), a vanguarda nega tudo o que os movimentos anteriores instauraram e vê o meio artístico apenas como um meio e não a partir de um princípio estilístico. A dialética da forma se faz mais importante que o conteúdo. Entendemos aqui forma como técnica e conteúdo como afirmação.

Os movimentos de vanguarda não promovem a integração da arte na práxis vital, pelo contrário, compartilham a recusa de um mundo ordenado conforme a racionalidade dos fins que havia formulado o esteticismo²¹. O que os distingue deste é o intento de organizar, a partir da arte, uma nova práxis vital. Os vanguardistas não propõem uma criação coletiva, apenas negam radicalmente a categoria de produção individual.

Os *ready mades* de Duchamp não são obras de arte, mas sim manifestações. O sentido de sua provocação não reside na totalidade da forma e conteúdo dos objetos particulares que Duchamp firma, senão unicamente no contraste entre os objetos produzidos em série, por um lado, e a firma e as exposições de arte por outro. (BÜRGER, 1987, p. 107)

Quando um artista hoje assina e exhibe um tubo de estufa, já não está denunciando o mercado da arte, mas sim se submetendo a ele. Não destrói o conceito de criação individual, mas o confirma. “A razão disto está no fracasso da intenção vanguardista de superar a arte. Quando o protesto da vanguarda histórica contra a instituição arte chegou a ser considerado como arte, a atitude de protesto da neovanguarda tornou-se falsa. Daí a impressão de indústria da arte que as obras neovanguardistas provocam com frequência”. (BÜRGER, 1987, p. 107)

Os movimentos históricos de vanguarda negam as características essenciais da arte autônoma: a separação da arte da práxis vital, a produção individual e a conseguinte recepção individual. A vanguarda tenta a superação da arte autônoma no sentido de uma recondução da arte desde a práxis vital. Este não aconteceu e por acaso não pode acontecer na sociedade burguesa, a não ser na forma de falsa superação da arte

²¹ Para Bürger (1987), o esteticismo é a denominação geral para várias tendências que exageram a auto-suficiência da arte e sua independência de qualquer outro valor, seja ele moral, religioso, político ou social. Em suas manifestações mais fortes, os valores estéticos têm predominância sobre todos os demais aspectos da vida, numa atitude elitista em relação à arte. O esteticismo teve especial força no Século XIX, expressando-se principalmente através da frase "a arte pela arte", no entanto há outras posições sobre esta tendência.

autônoma. Desta falsa superação dão fé a literatura de evasão e a estética de mercadoria. Uma literatura que tem antes de tudo a impor ao leitor uma determinada conduta de consumo, mas não no sentido em que entende o vanguardista. Semelhante literatura não é instrumento de emancipação, senão de submissão. (BÜRGER, 1987, p. 109 - 110)

Isso nos leva a pensar sobre a literatura de evasão e a estética de mercadorias, descobertas pela teoria da vanguarda como forma da falsa superação da instituição arte. É na sociedade do capitalismo tardio que as intenções dos movimentos históricos de vanguarda acontecem como uma advertência funesta. Devemos nos perguntar, desde a experiência da falsa superação, se é desejável, uma realidade, uma superação do status de autonomia da arte, se a distância da arte da práxis vital não é garantia de uma liberdade de movimentos no senso da qual se pode pensar alternativas à situação atual. A arte neovanguardista é arte autônoma no pleno sentido da palavra e isso quer dizer que nega a intenção da vanguarda de uma reintegração da arte na práxis social.

A reflexão sobre a situação do indivíduo na sociedade é o mote norteador das narrativas de Noll, porém, uma sociedade atual e em decomposição. Sua proposta literária se constitui a partir da provocação de um desconforto tanto físico como moral.

A idéia passa pelo vislumbre daquilo que pode estar escondido, mas que somente chegará por meio de uma trajetória, de uma viagem incômoda que é preciso levar avante, longe da facilidade burguesa. “... não acredito mais na crônica da classe média. Acho que Nelson Rodrigues já fez tudo que tinha que fazer sobre isso [...] Eu não acredito realmente em laços familiares e institucionais...”. Sua escrita nasce da vontade da crônica de costumes, mas não da crônica tradicional. O desejo é de fazer um retrato, mas um retrato dos que estão diante de uma situação extrema, em estado desvalido. (SILVA, 2006, p. 19)

Os conteúdos dos textos desvinculados da práxis vital, da vida em sociedade, de certa forma atingiram diretamente as formas de percepção individual. Moriconi (1987), em seu artigo *Tentando captar o homem ilha*, nos convida a uma viagem pela literatura pós-moderna ou pós-vanguarda, mesmo que este reconheça a dificuldade na convergência de critérios classificatórios. Para ele, a narrativa de Noll retrata o próprio pós-moderno. “Seria um ponto de partida ético, para o desenho do mundo pós-moderno, a fraqueza das referências à idéia de comunidade e a inexistência do que ele chama de ‘laços orgânicos entre os indivíduos’”, (MORICONI, 1987, p.22). O individualismo moderno provocou o isolamento do indivíduo no território de seu corpo e seus fantasmas. Muito diferente do indivíduo

modernista/vanguardista, que oscilava entre o ideal e a morte do sujeito autônomo, o indivíduo pós-moderno se vê reduzido a si mesmo. Ou seja, um sujeito oprimido pela indistinção da massa e um sujeito incapaz de emancipar-se pela razão e pela intelectualidade. Disso resta o indivíduo desgarrado, despido de grandeza épica, reduzido ao mínimo. Noll, em seus textos, pretende trazer de volta a individualidade desse sujeito massificado, incapaz de saltar da massa indistinta que forma o corpo social.

3.3 A NEGATIVIDADE EM JOÃO GILBERTO NOLL

Todo este movimento vanguardista de crítica à instituição arte, a ruptura com as regras e a autonomia das artes deixaram um vazio na cena literária contemporânea. O que fazer depois do que tudo já foi feito? O que fazer quando tudo já se esgotou? Esta é a sensação que temos ao ler *Rastro de Verão*, de João Gilberto Noll. No texto tudo está em fluxo constante, mas nada parece nos levar a lugar nenhum, seus personagens, sem rosto, parecem não ter passado nem futuro e o presente nada mais é do que vagar pelo “espaço” sem nada para contar.

Os personagens quarentões, anônimos e sem emprego fixo de Noll se deixam entender, portanto como deslocadores da tradição moderna do viajante / flâneur: inadaptados, negadores de seu entorno que, entretanto, não se convertem em portadores de um princípio alternativo. Uma vez que a marginalidade perde o potencial redentor que uma vez teve, estes personagens já não podem encarnar nenhuma afirmação. (AVELAR, 2003, p. 221)

Esta falta de afirmação se converte em negação, em silêncio e abandono. A negatividade se transformou no valor canônico do sistema literário latino-americano contemporâneo. Negatividade esta que se expressa na tensão da forma e na qual a arte cifra toda a sua força de resistência às formas estabelecidas, ao assédio das ideologias e da indústria cultural. A negatividade pode ser considerada como uma repulsa aos padrões impostos pela indústria cultural, uma forma de experimentar para além do comum, do padrão. Para Contreras (2002), esta “exploração da negatividade” desemboca numa poética

antinovelesca, porque a narração, entendida primordialmente como “um modo de relação do homem com o mundo” exige uma subtração das convenções do gênero, e uma moral do fracasso, no desengajamento do relato. É uma desconstrução crítica da tradição, dos códigos culturais, da ordem das representações, uma prática de resistência que procura conservar o compromisso negativo que a modernidade associou à noção de estética.

Para a psicanálise a negatividade contraposta à negação, que é desenvolvida no famoso texto de Freud, *Die Verneinung*, é a negação de um juízo atributivo sobre um objeto onde nada se afirma sobre a sua existência. O resultado disso é uma afirmação subjetiva do “eu” frente à “coisa”. Afirmação esta que nos remete ao “isto é bom ou mau para mim” e que faz aparecer um “eu” alienado ao “bom” ou ao “mau”, porém “eu” este que desconhece a verdade de seu ser. Na negatividade em si, diferente da negação, o sujeito trata, antes de tudo, ao se afirmar como “eu”, de negar e desconhecer o Outro. Trata de negar não um juízo atributivo, e sim, um juízo de existência. “Eu existo porque a coisa não existe”.

Para Contreras (2002), a poética da novela como utopia negativa – como máquina que trabalha com “o que, todavia não é”, da poética da ficção paranóica, ficção literária, esta, entendida como a máquina que capta e que desmonta, e resiste aos mecanismos abstratos de poder, mostra que grande parte da literatura dos anos 80 situa a negatividade em primeiro plano e faz dela a ética da práxis narrativa. A negatividade é entendida aqui como resistência às pressões de mercado e como estratégia de ruptura com as tradições dominantes. É este poder de captar o “cotidiano” paranóico (entendido no sentido do desconhecimento do “eu”, de sua própria verdade – o “eu” é “outro” –, em favor, de uma afirmação do “eu”) da sociedade que encontramos em grande parte dos textos de Noll.

Nos textos de Noll encontramos uma das vertentes da narrativa pós-moderna, que é pautada pelo mal-estar e pela comprovação de uma poética que, não tendo mais nada a dizer em termos de experiência e de saber acumulado no passado, utiliza o fragmento e é construída em cima de uma solução formal minimalista. Personagens e narrativas cumprem o ritual de uma estética e ética da negação, da letargia e do cansaço. Eles são movidos por um sentimento de “sonolência”, caminham num ritmo lento e relatam, sem criação de efeito de suspense, sempre a mesma história do homem comum.

Segundo Avelar (2003), os personagens em Noll são sujeitos que não tem mais nada a perder, sem nome e sem rosto. São indivíduos enlutados, sobreviventes que emergem da derrota. Nas décadas de 80 e 90, a concepção de identidade se viu ainda mais afetada pelo descentramento. O descentramento do sujeito, provocado pela fragmentação social, o

descentramento geográfico facilitado pelo desenvolvimento tecnológico e o descentramento cultural favorecido pelas culturas multiculturais que se intensificaram a partir dos anos 80.

Em Noll, os personagens errantes não têm reminiscências que produzam experiência. A dificuldade de identificar um outro a partir do qual possam afirmar a própria identidade faz com que sigam como sujeitos sem nome, sem história, presos a acontecimentos cuja significação se esgota em sua mera faticidade.

A impossibilidade de narrar a experiência é o substrato dos romances de Noll, em uma tendência vinculada à poética da negatividade, tendência esta apontada por Avelar (2003) e já citada no primeiro capítulo, que adota a rejeição às convenções da cultura de massa, mantendo uma postura de negação radical, cujo relato final é o silêncio.

3.4 O NARRADOR PÓS-MODERNO

O narrador em *Rastros de Verão* se movimenta em espaços nebulosos e é um permanente viajante do “não-lugar”. O narrador de Noll parece não encontrar lugar, e não se localiza nem em si mesmo nem no mundo. Apresenta-se como um ser exposto constantemente à flutuação. A destruição é uma de suas preocupações latentes. Ele se apresenta rodeado de sinais que se formam e se desfazem, aparições incertas e variáveis. O narrador não só se encontra em um universo em que a forma se desfaz num espaço sem continuidade, sem constância, como se apresenta, ele mesmo, sem estes atributos; constantemente convocado pelo desligamento das formas e ausentando-se permanentemente de si. Ele se descreve a si mesmo como entidade incerta, a margem constante da ruína, carente de caráter próprio e afetado por uma propensão excessiva a flutuar. “Os narradores de Noll não reconhecem na cultura de massa nenhum relato da experiência, mas contemplam uma experiência coisificada e saturada de clichês condenada a repetir, ad infinitum, os giros lingüísticos de algum filme B ou comédia de televisão”. (AVELAR, 2003, p. 223)

A questão central do narrador pós-moderno, para Santiago (2002), está extremamente ligada à questão da experiência, uma vez que ele parte do questionamento: Quem narra uma história é quem a experimenta, ou quem vê? Ou seja, é aquele que narra as

ações a partir de uma experiência que tem delas, ou é aquele que narra as ações a partir de um conhecimento que passou a ter delas, por tê-las observado em outro?

No primeiro caso, a narrativa expressa a experiência de uma ação; no outro, é a experiência proporcionada por olhar lançado. Num caso, é a experiência que se tem dela, e é isso que empresta autenticidade à matéria que é narrada e ao relato; no outro caso, é discutível falar de autenticidade de experiência e do relato porque o que se transmite é uma informação obtida a partir da observação de um terceiro. (SANTIAGO, 2002, p. 44)

Santiago (2002) percorre um caminho histórico partindo do clássico ensaio de Benjamin (1985) *O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, onde busca traçar um viés afirmativo da literatura brasileira pós-ditadura militar. Segundo ele, Benjamin não pretendia apenas apontar o processo de decadência da arte de narrar, e sim problematizar o surgimento de um novo tipo de narrativa na modernidade. Com a modernização da sociedade, o diálogo, como troca de opinião sobre as ações vivenciadas tende a desaparecer. Hoje, as pessoas já não conseguem mais narrar o que experimentaram na própria pele. “A experiência que passa de pessoa para pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores”, (BENJAMIN, 1985, p. 198). O narrador que sabe dar conselhos já não tem mais lugar. Isso porque “a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção”, (BENJAMIN, 1985, p. 201). Para Benjamin (1985), o surgimento do romance no início do período moderno é o primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa. Pois, a origem do romance parte do homem isolado, que não sabe mais dar conselho e nem recebê-los, tampouco sabe falar sobre suas preocupações mais importantes. “Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive”, (BENJAMIN, 1985, p. 201). A tarefa do narrador, segundo ele, é fazer da matéria prima da experiência um produto sólido, útil e único. Porém, no romance moderno isso se tornou impossível: “o máximo que o romancista pode fazer é oferecer ao leitor uma representação de uma vida particular, fruto da perplexidade da sua própria vida, situada entre o início e o fim da narrativa. Dela, o que resta ao leitor, é extrair o calor que não podemos encontrar em nosso próprio destino”. (BENJAMIN, 1985, p. 214)

A viagem por si só já deveria ser o terreno em que se estabelece a arte de narrar, uma vez que quem viaja deveria tem muito para contar. Para Contreras (2002), o que faz com que a narrativa, na modernidade, desemboque no silêncio, em parte, se dá pela necessidade de

contar algo mais que uma anedota ou uma biografia (narrador clássico). O narrador teve que inventar princípios e finais convencionais, que não tinham um correlato com a realidade (alguns tão imperdoáveis como terminar uma história de amor com um casamento). Segundo ela, por outro lado, existiam as viagens, que eram relatos antes mesmo dos relatos: elas sim tinham princípio e fim, por definição: não há viagem sem uma partida e uma chegada.

Porém, em Noll, as viagens sempre têm um ponto de partida, mas jamais um final, elas não proporcionam nenhum tipo de conhecimento acumulado, não nos remetem ao acúmulo de experiência, tampouco operam alguma ação edificante, pelo contrário, nos remetem à sensação de fuga, de mesmice banal, de vazio.

Não importava que o sonho tivesse se acabado ali, o que tinha ficado na sua cabeça não era o encontro com o pai e o olhar interrompido da menina para ele, o que ele queria era ter visto o sonho até o fim, não por curiosidade de ver o desfecho do encontro com o pai e aquela menina que ele não conhecia, porque no final, se o sonho fosse desses que valessem a pena, no final seria ele no porto, entrando no navio, partindo outra vez sem se ocupar muito com as coisas da terra. (NOLL, 1997, p. 333)

Já na leitura de Santiago (2002), o narrador pós-moderno se coloca apenas como observador da ação narrada e se identifica com o leitor, uma vez que ambos se definem como espectadores de uma ação alheia, que os empolga, os seduz e emociona.

O narrador pós-moderno se subtrai da ação narrada e, ao fazê-lo, cria um espaço para a ficção dramatizar a experiência de alguém que é observado e muitas vezes desprovido da palavra. Subtraindo-se à ação narrada pelo conto, o narrador identifica-se com um segundo observador – o leitor. Ambos se encontram privados da exposição da própria experiência na ficção e são observadores atentos da experiência alheia. (SANTIAGO, 2002, p. 51)

Assim como a literatura moderna, a pós-moderna confronta-se ao silêncio que a pobreza de experiência impõe. Isso ocorre devido à incomunicabilidade da experiência entre gerações diferentes e é este esfacelamento da experiência que nos remete à impossibilidade de dar continuidade linear ao processo de aprimoramento do homem e da sociedade. O paternalismo deixou de ser visto como um processo cognitivo entre gerações e a sabedoria do mais experiente perdeu seu valor.

- Você não vai me perguntar de onde eu vim? – eu perguntei abruptamente, como se tivesse me fígado alguma dúvida.

- De onde você veio? – a garota perguntou.
- O que é bom é que entre antes e depois a gente coma – eu respondi repuxando o lábio superior.
E me senti um homem normal, por ainda ter a capacidade de dizer qualquer coisa que um adulto poderia dizer a alguém daquela idade. (NOLL, 1997, p. 369)

Em Noll, apenas um homem “normal” possui a capacidade de repassar experiência aos mais jovens. Porém, uma experiência fragmentada, com pouco a comunicar, uma vez que seus personagens não são detentores de grande conhecimento, não acumularam “histórias” para contar. No texto acima podemos perceber a falta de continuidade e a incapacidade de transmitir conhecimento. Para Santiago (2002), as narrativas hoje são, por definição, quebradas e é devido a esta quebra que a literatura perdeu o caráter pedagógico tão bem empregado na narrativa clássica. Essa quebra, a falta de continuidade e de caráter pedagógico são características marcantes dos textos de João Gilberto Noll. Seus personagens não encontram nenhuma experiência a comunicar, são indivíduos desmemoriados, para quem o passado não importa, é algo a ser esquecido. Sua narrativa é marcada pela fragmentação, tanto do texto como do indivíduo.

A literatura pós-moderna herdou um mundo pobre em experiência e também a dificuldade de servir como meio para estabelecer uma comunidade entre narrador e leitor. Para Santiago (2002), a tarefa da literatura pós-moderna reside na transformação dessa herança em textos que ainda possam servir de testemunho de uma época. Porém, como fazer isso? Para ele, essa tarefa só pode ser realizada através da experiência do olhar. “Se falta à ação representada o respaldo da experiência, esta, por sua vez, passa a ser vinculada ao olhar. A experiência do olhar. O narrador que olha é a contradição e a redenção da palavra na época da imagem. Ele olha para que seu olhar se recubra de palavra, constituindo uma narrativa”. (SANTIAGO, 2002, p. 60)

Moriconi (1987), ao analisar *Rastros de Verão*, aponta a ênfase dada por Noll aos movimentos do olhar e os “engates fugazes do corpo”. Para ele, existe uma diferença entre esses dois planos e seus contatos. O plano do olhar seria o que conduz e pontua a narrativa, plano de ação, ou como ele diz “ação do olhar”. Já no plano do corpo haveria uma imposição, na qual as ações do corpo ocorrem sem qualquer motivação. O corpo age porque tem que agir. Mas é também movido pela ação do olhar. “O olhar acende o desejo que suscita o movimento do corpo para o mundo e para o outro”, (MORICONI, 1987, p. 26). Porém, é importante ressaltar que é o olhar que também reconduz o narrador a si mesmo, ao observar a si mesmo, o seu próprio corpo.

Silva (2006), em sua dissertação de mestrado intitulada *Reinvenções da precariedade: O sujeito e o corpo na obra de João Gilberto Noll* afirma que o olhar na narrativa de Noll é sobrevalorizado, uma vez que passa para o primeiro plano da narração e situa o sujeito narrador enquanto sujeito que olha, sujeito observador do mundo, antes de ser sujeito da enunciação. Isso ocorre devido à oscilação entre o interior e o fora do narrador e caracteriza o que Moriconi (1987) identifica como uma *atenção distraída*. Atenção por ativar as ações do corpo, o agir do corpo, e distraída porque não aponta para uma finalização. Ação sob lógica da irrelevância. Sendo assim, este sujeito não se integra nunca plenamente à realidade, dividido no embate entre o olhar para o mundo exterior e olhar para o mundo interior. É desse *olhar distraído* que Moriconi (1987) retira o sentido de desengajamento em relação à realidade. O desvalido esforço do conhecimento pela racionalização é substituído por um exercício de conhecimento através do olhar. Para ele, *Rastros de Verão* é uma representação minimalista da literatura pós-moderna, preocupada em “captar o modo de ser numa cultura do olhar”. Segundo Silva (2006), Moriconi (1987) não é ingênuo quando usa a expressão “cultura do olhar”. Ele mesmo preocupa-se em deixar claro o porquê de chamá-la assim e não de cultura da imagem, deslocando assim, a problemática para a questão do sujeito ativo do olhar. Com isso, Moriconi (1987) recupera em seu discurso a questão da nova ficção brasileira, que aponta para a substituição do elemento dramático pela força narrativa das imagens – sejam elas do interior do personagem ou da grande mídia.

Assim, podemos afirmar que a estética de Noll se distancia da estética da morte do sujeito, tanto quanto do ideal do sujeito modernista. Os textos de Noll tratam da “transfiguração do sujeito”. Sujeito este que olha e que age pela ação do olhar seletivo. Atentando para o sentido do texto literário, Moriconi (1987) observa que a literatura de Noll torna relevante o irrelevante, o que assegura, de certa forma, o lugar da escrita numa cultura do olhar. “Verificamos que considerar a estratégia da irrelevância em Noll do ponto de vista do sentido de seu gesto enunciativo acaba por nos revelar uma estrutura de relevância [...] que contrapõe valores de uma cultura do olhar e valores de uma cultura letrada e racional”. (MORICONI, 1987, p. 28)

3.5 RASTROS DE VERÃO

Em *Rastros de Verão* o narrador/protagonista retorna a Porto Alegre, sua cidade natal, para encontrar o pai, com quem não tem contato há muitos anos, e que está doente. Porém, numa velocidade paranóica, encontra um garoto, “que poderia ser seu filho” com quem gasta grande parte de seu tempo. A partir daí, ambos “redescobrem” parte da cidade. Homens e mulheres passam a fazer parte da história, entre encontros e desencontros, pessoas simples que simplesmente passam. Transas, viagens, caminhadas, silêncio, sonhos, tramas imaginárias, pessoas que vem e que vão, enfim, nada, ou melhor, tudo. Tudo ... A história se desenvolve de forma totalmente paranóica, indo e vindo, para lugar nenhum, no final, nada. Simplesmente acaba.

Na ficção de Noll é totalmente indiferente estar no Rio de Janeiro ou no Sul, no Amazonas ou Nordeste. Mesmo num país supostamente tão diversificado como o Brasil, uma banal mesmice pós-moderna cobre todo o território. Passando por experiências desprovidas de qualquer marco temporal além da sucessão esquizofrênica, não causal dos fatos, os narradores protagonistas de Noll obtêm e perdem empregos, são presos ou levados a algum hospital psiquiátrico, escapam, são atacados pela polícia, encontram gente que não parece ir a nenhum lugar tampouco, e que invariavelmente desaparece sem deixar rastros. (AVELAR, 2003, p. 217)

Os textos de Noll se desenvolvem numa coda anticlimática e aparentemente arbitrária, deixando uma sensação de incompletude no leitor. Noll utiliza esta seqüência banal de acontecimentos e a converte numa reflexão sobre a crise da narratibilidade da experiência: “Ouvi o barulho das minhas fezes caindo na água da privada. Pensei que a vida era a passagem destes pequenos equívocos. Uma sucessão de equívocos acima de qualquer controle”, (NOLL, 1997, p. 347). Suas narrativas parecem construídas no que há de mais banal, no que há de mais comum.

A ação se desenvolve em ruas desertas, terrenos baldios, apartamentos pequenos e escuros, embaixo de árvores, em bancos de praças, bares, lugares em estado de decomposição, imagens metropolitanas já não caracterizadas pela profusão de signos e choques que marcavam a deriva do flâneur moderno. São os personagens itinerantes que provocam esta sensação de deriva, uma vez que eles vagueiam pela cidade sem destino certo, expostos aos próprios instintos. A materialidade do corpo é o lugar das experiências.

As freqüentes viagens sempre sem bagagem nos sugerem o desapego com o passado e definem o sujeito como ponto de partida para a vivência do presente, mais do que a impossibilidade de constituir-se no futuro para o qual caminha. “Então calcei meus sapatos e me levantei. E antes de olhar compulsivamente para o bagageiro me ocorreu a lembrança de que eu não tinha nada comigo. Que era só descer do ônibus e ir”, (NOLL, 1997, p. 325). Estas viagens, em que o corpo/sujeito é o ponto de partida, nos remetem à imagem de um mundo em que a alteridade, enquanto tal, corre o risco de extinção. Apesar da idéia de alteridade, de produtividade pelo contato com o outro estar, de certa forma, presente na literatura de Noll, é a individualidade, que ele tanto preserva, a causa de todas as dores do homem.

O sujeito de Noll se relaciona com o outro numa tentativa desesperada de reencontrar-se a si mesmo, e é através desta forma de “relacionamento” que este sujeito se transforma e se reinventa como um novo indivíduo. “Um novo indivíduo capaz, talvez, de dar conta dos papéis demandados pela sociedade, sem que, para isso, seja necessário abandonar a potência de sua própria humanidade. Difícil prever que novo indivíduo será esse a nascer, e o qual será, certamente, suplantado”, (SILVA, 2006, p. 112). Para Noll, é no choque diário com o outro, na indefinição dos relacionamentos e na insignificância do sujeito que se fundamenta a existência humana. Em seus textos fica claro o grande embate do sujeito com o fora de si, com a estranheza do mundo, na tentativa de enfrentar o outro como a única possibilidade de construir um novo indivíduo, mais afinado, mais pleno, menos deformado, menos normatizado. Para Noll, a sobrevivência deste homem comum, depauperado e fragmentado só pode acontecer através do relacionar-se com o outro.

O que pontua grande parte das narrativas de João Gilberto Noll é a não dependência de outros indivíduos, do homem não como ser social. Em *Rastros de Verão*, o narrador/protagonista não tem ninguém, apenas um pai moribundo, de quem teve notícias através de um desconhecido, sem endereço e sem rosto, apenas um nome, Senhor Tedesco. Encontra um garoto com quem também não estabelece nenhuma relação duradoura.

Estou indo falei. Se a gente não se encontrar mais, o que é provável porque temos muito pouco tempo até a tua viagem, espero que um dia você venha rever os mares do sul, talvez a caminho do Novo Reino da Antártida, para onde quem sabe você leve em seu navio uma enorme carga de faisões de Bagdá. (NOLL, 1997, p. 355 - 356)

Porém, qualquer sinal de aproximação com o outro gera angústia e vontade de escapar,

e levei um susto e abri os olhos ao me dar conta de que assim tão repentino o meu afeto pelo garoto se deteriorava. De repente, o garoto parecia que tinha diminuído de tamanho, que tinha ficado mais branco, que ele estava apenas acordando de um sonho onde seria no futuro um marinheiro. É nesse futuro que ele vai me aprisionar, gemi. Quero fugir, murmurei. (NOLL, 1997, p. 348)

Como aparece a função subjetiva em Noll, função subjetiva colocada em Kant, na sua estética transcendental sobre a questão do espaço e tempo? Em efeito, que mais subjetivo pode aparecer que as funções de dentro-fora, ou antes-depois, ou, antes e agora? O narrador/protagonista vai ver um pai perdido no passado para se encontrar, no presente, com um garoto-filho quase desconhecido. Garoto este que deseja, para seu futuro, uma viagem de navio, e que no momento em que esta dialética em que o narrador/protagonista deixa de falar com o pai, nesta relação invertida, nesta relação em que usa este garoto que poderia ser ele, prognostica, para ele, um futuro de viajantes marinheiros. A construção subjetiva, a integração do passado, aparece no protagonista no presente, embora de forma invertida. O negativismo de Noll não se dá de forma psicótica, mas sim através da teimosia neurótica que alimenta o sujeito moderno de se afirmar como eu ao preço do desconhecer um passado, passado que retorna, contudo, a partir de personagens sem história, como ele, para nesse encontro dar-se a história que lhe falta. Não é casual que estudiosos de Noll, justamente, utilizem palavras como paranóia ou esquizofrenia, (Avelar 2003, por exemplo) para descrever uma situação cuja nosografia se lhes escapa, mas que traduz o sentimento de mal estar do leitor.

O sujeito em Noll aparece em um contínuo processo de esfacelamento identitário, incapacitado para a normativa do trato social. O narrador/protagonista de *Rastros de Verão* parece estar se esvaindo na esmagadora rotina cotidiana e por mais que mantenha a cabeça para fora, num movimento inconsciente de não afogamento, num tipo de lucidez intrépida, é este afogamento o que mais anseia. Os protagonistas da narrativa são figuras angustiadas, seres dignos de ovação e pena. Se durante sua procura desesperada encontram apenas a dolorosa perdição do insucesso e da dor, em outros momentos triunfam pateticamente às amarguras de uma existência achatada pela ordem e pela racionalidade. São, sem dúvida, perdedores natos.

Nos parece que para os personagens da narrativa o pensar e o agir se conectam de uma forma que não acompanha a lógica corrente. Para Silva (2006), o pensar não determina as ações seguintes e o agir parece inúmeras vezes, substituir o pensamento. Agir para não

pensar, ou seja, agir para interromper o fluxo incessante do pensamento. “Eu tenho uma visão trágica nos meus livros, eu acho, são sujeitos muito à parte, esquizóides, personagens que quando falam é para expressar, não para comunicar. É o louco, não é? O louco pode ser herói trágico, porque é irreversível”. (NOLL, apud VIDAL, 2005)

Segundo Noll, o sujeito só pode se transformar através da abertura do corpo às feridas sutis e às afecções do sentido, sejam elas racionais ou sensoriais. É devido a isso que ele utiliza como ponto de partida para a construção deste novo sujeito, a precariedade do corpo, o sujeito precário. Assim, podemos afirmar que a trajetória penosa de seus personagens e a falta de memória são fundamentais na narrativa de Noll. Seus textos não podem ser entendidos apenas como uma simples fragmentação do indivíduo enquanto representação do sujeito contemporâneo, uma vez que esta fragmentação é necessária para a reconstrução do sujeito.

A imagem dos sujeitos que protagonizam os textos de Noll se dá através da representação de um homem empobrecido socialmente, reduzido a si mesmo, como representação da condição humana na contemporaneidade. Porém, é preferível entendê-los como sujeitos em busca de novos valores que recuperem o indivíduo na sua plenitude, como a representação do homem à procura de uma nova subjetivação, fora das formalizações impostas, do que como simples representações do fragmentário e do precário. Para isso, o isolamento não deve ser entendido aqui como uma opção deste indivíduo e sim como parte da condição humana. “Eu disse que me animava um pouco o fato de ainda existirem histórias por fazer”. (NOLL, 1997, p. 346)

Para Avelar (2003), os textos de Noll realizam uma operação interessante sobre a oposição entre sujeito e coletivo. O narrador/protagonista de *Rastros de Verão* parece que “desaprendeu” a se relacionar e qualquer forma de contato com o mundo “exterior” gera mal-estar e medo, “a única coisa aqui que me poderia salvar, pensei, era eu abrir os olhos e constatar que o garoto já não estava mais na cama, que ele já tinha partido para o Rio”. (NOLL, 1997, p. 346)

Mesmo que a experiência apareça como um objeto perdido, o texto acontece em uma esfera subjetiva, num espaço exterior que já não é contraditório e sim coextensivo à experiência coletiva.

Era antigo isso em mim: ter a noção de que eu precisava fazer alguma coisa sem saber exatamente o quê. O meu costume era ficar no meio do caminho, entretido com algum detalhe que acabava mudando o meu rumo. Hoje já perdi as esperanças de recuperar a memória do que eu tinha que fazer lá no princípio. (NOLL, 1997, p. 353)

A impressão que temos é que toda a problemática dos personagens de Noll gira em torno de saber quem eles são, em aprender-se como sujeitos. Porém, esta função se lhes escapa porque a afirmação deste sujeito não leva em conta o Outro, a coletividade. Podemos dizer que se trata de uma necessidade de escapar da alienação vista como “ou eu ou o Outro”, eu *versus* coletividade, onde este eu desaparece com a afirmação da coletividade. “Eu” este que não tem estofa suficiente nem consistência real.

Em outras palavras, o poeta Noll não se enfrenta a uma eleição entre as histórias pessoais ou a renúncia a elas pela coletividade. Trata-se, na verdade, de um fechar-se da história coletiva que também produz um exílio definitivo de qualquer possibilidade de nome próprio. A perda de histórias pessoais que contar é a perda da história coletiva; elas se reconciliam negativamente – reconciliam-se enquanto perda, ou seja, enquanto alegoria. (AVELAR, 2003, p. 230)

Para Avelar (2003), a única forma de trazer à tona a memória subjetiva que foi deixada para trás é através da experiência coletiva. Em o *Quieto animal da esquina*, nos deparamos com um “animal” calado, domesticado e que é incapaz de abrir mão de uma medíocre segurança em favor do desconhecido. É um animal já “paralisado”. Em *Rastros de Verão*, por sua vez, o narrador/protagonista se encontra “paralisado”, sem possibilidade de fazer “história” com alguém, “Aí eu dei, de mansinho, um soco no peito dele, e perguntei me sentindo completamente ridículo, mas perguntei: vamos formar uma quadrilha? Quando disse isso não me senti apenas ridículo, senti que eu tinha perdido a capacidade de entrar numa história com alguém”. (NOLL, 1997, p. 336)

O “fim” da experiência refletiu diretamente sobre a estética, a arte e a política. Para Buck-Morss (1980), o ensaio “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, de Benjamin, referencia o potencial cognitivo, portanto político, da experiência cultural tecnologicamente mediada. Desde a revolução tecnológica, o espetáculo se tornou o lugar comum e isso provocou uma alienação sensorial. O anônimo ganhou força e se tornou um tema artístico. O banal tornou-se belo como rastro do verdadeiro. Apesar da riqueza de idéias que se difundiu entre as pessoas, o que vemos hoje é uma simples repetição e não uma renovação autêntica. Devido a isso, podemos afirmar que uma nova forma de miséria se sobrepôs ao homem. A grande variedade de estilos e concepções nos faz pensar sobre o que pode acontecer quando a experiência nos é subtraída. O resultado disso é a total inversão de

valores, uma vez que nosso patrimônio histórico não está mais vinculado a nossa história e não tem mais valor. “[...] é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade”. (BENJAMIN, 1985, p. 115)

A deriva constante, o foco na primeira pessoa, a tentativa de extrair significado do passado, a natureza temporalizada de tudo, convida uma aproximação com o *Bildungsroman*, exceto que nunca se estabelece nenhum *Bildung*, posto que os personagens perderam a capacidade de aprender com a experiência ou, o que nos leva, ao mesmo, a experiência já não pode ser sintetizada para fora da consciência individual. (AVELAR, 2003, p. 221)

Os personagens errantes de Noll se encontram “despidos” de experiência e não se colocam a tarefa de “produzir experiência sinteticamente”. Daí a sensação de que, apesar da fragmentação e da desordem na memória do protagonista, não há um quebra-cabeça para reconstruir, uma vez que já não importa o que veio antes ou depois.

Para Moriconi (1987), a continuidade dramática em que se desencadeiam os fatos em *Rastros de Verão* e a falta de sentido narrativo apontam para a incomunicabilidade do texto, uma vez que o sujeito se apresenta totalmente empobrecido de fatos relevantes. “A narrativa prende-se ao seco relato dos fatos, e estes fatos são basicamente os encontros casualmente vividos pelo narrador [...] Mas cada encontro configura um episódio em si próprio, mesmo que se repita envolvendo as mesmas figuras”, (MORICONI, 1987, p. 25). Em *Rastros de Verão* há uma busca pela irrelevância dos eventos narrados, o que põe em xeque o que pode ser considerado ou não como relevante numa seqüência narrativa.

O narrar em Noll retrata que atualmente o presente, o estar vivendo é mais importante do que o passado, do que já se viveu, uma vez que este narrar não se apresenta como resultado de uma experiência acumulada. O sentido de precariedade pontua grande parte da narrativa, isso fica claro através das denominações utilizadas, como empobrecimento e distanciamento ou ação miserável e liquefação. Este sentido de precariedade se estende por todos os campos. O narrador, os personagens, a ambientação, as relações intersubjetivas, a estrutura da narrativa nos remetem ao “terreno movediço” onde se desenvolve a história.

3.5.1 A memória e o passado em *Rastros de Verão*

As relações do narrador com seu passado são uma das questões centrais de *Rastros de Verão*. Podemos afirmar que o narrador/protagonista possui um elo problemático com seu passado, as desventuras são movidas por uma inquietude pouco explicada, mesmo que esta apareça sempre como um agente de transtorno do presente que se liga diretamente à anterioridade do narrado. Tudo aquilo que não é dito se transforma em um mote contínuo nas desventuras vividas pelo protagonista. O comportamento do personagem remete a uma relação com o passado, ou melhor, a sua recusa à memória. “Eu olhei para ela. Os minutos passavam exasperadamente contínuos, e eu estava agora com o encargo de permanecer ali naquela sala, com aquela garota. Pensei se um dia eu contasse aquele momento para alguém, se eu chegasse até esse dia, eu não teria nada que contar”. (NOLL, 1997, p. 363)

Os personagens em Noll são, normalmente, indivíduos desmemoriados e podem ser definidos como sujeitos cumpridores de um papel não-desviante, uma vez que sempre estabelecem uma relação pouco amistosa com a memória, através do rompimento dos elos de lembrança. O ato de lembrar sugere sempre algo confuso, algo que gera mal-estar e que faz da memória o lugar de embate.

Diante disso devemos nos perguntar sobre o funcionamento da memória em *Rastros de Verão*, sobre como o narrador/protagonista se relaciona com seu passado e como isso afeta o seu presente. Fica evidente que o que norteia este narrador/protagonista é a linha reta que o levará ao futuro, seja ele qual for.

Senti o calor e desisti de vestir o resto da roupa. Fiquei de sunga, me sentei na borda da banheira e resolvi falar de mim. 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 do momento em que saí do ônibus, 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. (NOLL, 1997, p. 339)

Os acontecimentos do passado devem ser evitados. “Vi o brilho fosco da água, e ao mesmo tempo me dei conta de que eu tinha abandonado tudo. Pessoa por pessoa. Os objetos eu não tinha trazido, salvo um dinheiro que me daria para alguns dias”, (NOLL, 1997, p. 334). O narrador/protagonista não esboça nenhum movimento que indique o passado como

algo que possa repercutir nas ações tomadas ao longo da narrativa, exceto como algo a ser esquecido. Ao longo do romance, o narrador/protagonista faz algumas breves e desinteressantes referências ao passado. Mas um passado distante e pouco significativo. Na narrativa nada sugere a vontade de remeter-se ao passado, sendo um lugar de apagamento, o que sugere uma inadaptação ou um desconforto com aquilo que o preenche. Tudo que remete ao passado foi deixado para trás. O narrador/protagonista não traz nenhuma evidência de quem ele é, de quem ele deixa de ser, exceto seu próprio corpo. O passado está, assim, muito ligado à narrativa, mesmo que seja como algo a ser negado, ou a ser buscado, a memória está sempre por trás de todo o movimento. Algo interessante, é que o narrador/protagonista retorna a seu lugar de origem, sua cidade natal, Porto Alegre, mesmo que inconscientemente, parece que é para este lugar de origem que os personagens de Noll viajam em grande parte de suas narrativas, como, por exemplo, em *Hotel Atlântico*.

A falta de passado ou de memória também fica evidente em todos os personagens da história, uma vez que não conhecemos nada de significativo de nenhum dos protagonistas que cruzam o caminho do personagem principal. Apenas que todos estão em fluxo e de alguma forma foram abandonados. O garoto, abandonado pelo pai, o narrador/protagonista que, de certa forma, abandona o pai, a mulher, abandonada pelo marido e assim consecutivamente. Todos os personagens da narrativa têm movimentos muito similares ao do narrador/protagonista. Eles parecem inseridos em uma estranha relação com o passado e/ou movimentos incertos para o futuro.

3.5.2 O corpo

Depois de caminhar à deriva pela cidade de Porto Alegre em companhia do garoto, que acabou de conhecer, o narrador/protagonista acaba em seu apartamento, ou melhor, no quarto que aluga de uma senhora que tem um filho. A importância das sensações vividas pelo corpo pontua grande parte de *Rastros de Verão*. Segundo Moriconi (1987), é no “corpo” que se desenvolvem as ansiedades, afetos, emoções e ações dos protagonistas. As reações do corpo, assim como as ações que ele sofre, são fundamentais na narrativa. Muitas vezes, podemos acompanhar a sensação exata do personagem pela sensorialidade exuberante.

Passei pela porta do quarto dela para ir ao banheiro, e a vi nua estendendo o lençol sobre a cama. Não deu para mijar porque eu estava bastante excitado. Mesmo assim puxei a descarga. Ao passar pelo espelho, me olhei. Quando parei na porta do quarto dela estava escuro. Mas eu via perfeitamente a sua sombra deitada na cama. Até os quadris, o lençol – que eu retirei. A sua pele arrepiou-se, e numa eletricidade a minha mão também. Senti que eu podia ir. E entrei dentro dela. (NOLL, 1997, p. 343)

Este trecho da novela exprime a presença do corpo na narrativa. O olhar que desencadeia a excitação que culmina no sexo fulguz entre o narrador/protagonista e a mulher de quem o garoto aluga um quarto. Porém, a excitação do narrador/protagonista não parece condizer com o estado de “depreciação” em que se encontra. “Olhei-o como se ele não fosse meu. Um corpo cheio de fúria, enquanto eu passava os dias moroso para qualquer investida”. (NOLL, 1997, p. 347)

Outro ponto interessante a ser destacado é a precariedade deste corpo. O narrador/protagonista se encontra em “deterioração” como podemos notar em diversos trechos do texto. Com músculos combalidos, que o narrador/protagonista esqueceu de exercitar, para ele não há mais tempo para voltar atrás, ou melhor, de refazer sua “história” no futuro. Esta falência do corpo é acompanhada pelo seu desleixo com a saúde, em um tipo de entrega voluntária à exposição desse corpo às investidas externas, como se em um teste de resistência.

Ainda no início da narrativa o narrador/protagonista denuncia a decadência física que o atinge em doses pequenas, mas constantes. A imagem que tem de si mesmo é a de um fracassado em estado de deterioração.

Olhei minha imagem no espelho: eu andava me tratando mal. Não que eu já estampasse uma profusão de rugas, nem bem chegado aos quarenta. Não, o meu rosto ainda apresentava uma certa solidez. Era quem sabe a falta de um sinal qualquer que ainda pudesse insinuar a alguém uma promessa. Foi tudo tão rápido, murmurei. (NOLL, 1997, p. 326)

A importância do corpo fica clara, pois é ele que cai no final da narrativa. Para Moriconi (1987), no lugar do fim para o qual aponta o sentido de uma seqüência de episódios narrativos encontra-se “a ênfase no registro dos movimentos dos olhares e dos engates do corpo”, (MORICONI, 1987, p. 25). “Depois me joguei na cama como se fosse mergulhar. E não vi mais nada”. (NOLL, 1997, p. 370)

Vale ressaltar que a questão da morte também se faz presente na narrativa, uma vez que o que move o narrador/protagonista, o que o faz retornar a sua cidade de origem é a

possível morte de seu pai. Além do movimento incentivado pela morte, não seria a morte, talvez, a única saída para este corpo depauperado, cansado e precário? Para o narrador/protagonista é na vida após a morte que se encontra a esperança de uma vida melhor. “Aí ele se afastou, e disse que eu parecia o homem de uma história. Aquele velho marinheiro muito solitário que decidiu viver numa caverna, que comia plantas e dormia em pedras, que tinha uma esperança inabalável na vida depois da morte”. (NOLL, 1997, p. 340)

Para Silva (2006), a presença marcante do corpo no modo como os narradores conduzem os romances reafirma o conceito de Moriconi (1987), do *homem-ilha*, determinando um modo de narrar cuja enunciação está subjugada à predominância das ações e inações dos corpos e que convergem num corpo precário que já não agüenta mais, mas que, ao mesmo tempo, reafirma sua potência de resistência através das aberturas às feridas exteriores.

Porém, o surgimento de um novo tipo de herói se dá através do que resta após a falência do corpo aberto às feridas, não porque salve os outros ou a si mesmo, mas porque na queda vertical a que se propõe abre uma porta de salvação para o outro. O *homem-ilha* não está em si mesmo, ele abre-se ao fora para transformar-se.

A salvação para este corpo está, exatamente, na resistência operada por este mesmo corpo. “Parei no meio do caminho e tirei a calça, a camisa, os sapatos. Vi que meu corpo estava branco, e pensei que amanhã onde eu estivesse procuraria tomar sol”. (NOLL, 1997, p. 370)

Salvação esta que encontramos também em outros trechos da narrativa, para o narrador/protagonista ainda existem coisas que poderiam exercer uma função edificante enquanto sujeito. “[...] e falei que às vezes eu pensava dedicar o resto da minha vida ao estudo da geografia. Para mim poucos prazeres se igualavam ao de abrir um mapa e de estudá-lo com empenho quase religioso: abrir pontes, irrigar, destruir exércitos e intrigas – tudo isso poderia no futuro representar para mim quase a salvação”, (NOLL, 1997, p. 339). A salvação para o narrador/protagonista está no descobrimento e na construção, na “irrigação” da vida por fatos que o ajudem a estabelecer uma relação duradoura com o futuro. “O calor parecia agora na sua culminância, e eu tive a sensação de que alguma coisa precisava mudar. 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?”. (NOLL, 1997, p. 333)

Diante da afirmação acima, fica clara a necessidade de encontrar uma saída, o questionamento do narrador/protagonista aponta a necessidade de aderir às coisas da terra, seria um grito contra tudo o que a sociedade constrói sob forma de discurso de repressão.

Porém, é o corpo o lugar do grito, uma vez que é neste corpo que os espaços geográficos se diluem, assim como o tempo, tomando novas dimensões.

3.5.3 Espaço e tempo em *Rastros de Verão*

Noll utiliza a esquizo-narrativa em grande parte de seus romances, o que nos leva a afirmar que na progressão indiferenciada do que veio antes ou depois, o tempo não é baralhado, e sim suspenso ou rasurado.

Trata-se aqui de uma temporalidade sincopada e segmentada, tempo que se congelou como exterior a experiência. Quando a experiência se arrasta na repetição interminável do tempo, a única pontuação temporal vem de fora, numa estrutura narrativa que replica a segmentação: os acontecimentos se desenrolam como tomadas cinematográficas bruscamente recortadas, numa sucessão de cenas onde nada se acumula ou se aprende. A dialética da experiência se encontra em suspenso, enfrentando-se permanentemente à tarefa de começar de novo. (AVELAR, 2003. p. 226)

Em *Rastros de Verão* é apenas através de pontuações externas que acompanhamos o desenvolvimento das ações. Desde o início do texto, o narrador faz menção à questão do tempo: “Secando as mãos no papel tive um impulso de olhar em volta à procura de um relógio. Aí me veio um suspiro, como se eu dissesse: para quê?”, (NOLL, 1997, p. 326). O narrador/protagonista, inúmeras vezes, busca uma orientação temporal: “Novamente baixei os olhos. E virei o braço como quem consulta o relógio no pulso. Mas o meu pulso estava nu. Então cocei a região do pulso e me senti um covarde”, (NOLL, 1997, p. 329). É fato que o tempo não importa, uma vez que nunca se estabelece uma relação duradoura e que os personagens estão suspensos em suas próprias histórias ou na “falta” delas. Os encontros são passageiros, assim como as ações operadas pelos personagens, uma vez que “tudo se esvaía”.

A medida do tempo é apenas pontuada pelas canções no rádio. Desde a chegada do narrador/protagonista ao apartamento do garoto, é através das canções e dos comentários do locutor que percebemos a linha temporal na qual a narrativa está imersa. Canções que vão desde Police, Legião Urbana até Elza Soares: “Depois tocou uma longa faixa do Police [...] O locutor disse que ia tocar o samba-enredo deste ano da Mangueira. Comentei que o samba-enredo da Mangueira deste ano de fato era muito bonito”. (NOLL, 1997, p. 339)

De fato, o que veio antes ou depois já não importa mais, uma vez que o narrador/protagonista se encontra “vagando” pelo espaço, num “não-lugar”. O espaço também é indiferente. “Quando olhei o céu sem nuvens, estonteantemente azul, me veio a antiga sensação de não saber onde eu estava. Custei a retirar os olhos do céu, como se eu quisesse retardar um pouco a consciência do espaço”, (NOLL, 1997, p. 344). Em Noll, como já citado anteriormente, o espaço onde se desenvolve a narrativa não apresenta nenhuma característica particular, é totalmente indiferente onde se está, uma vez que “é uma banal mesmice pós-moderna que cobre todo o território”. (AVELAR, 2003, p. 217)

Os personagens, despidos de experiência, já não operam nenhuma função permanente, já não possuem elos de ligação com nada, com ninguém e com lugar nenhum. O narrador/protagonista é um viajante que não construiu nada, não acumulou experiência e não tem lugar, a não ser nas insignificantes viagens que não carrega nada, a não ser o peso do corpo cansado.

Depois olhei o rio mais de 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 em 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. (NOLL, 1997, p.335)

O que leva o narrador/protagonista de volta a Porto Alegre é uma carta de um desconhecido, carta esta sem endereço, uma vez que tanto o pai quanto o suposto amigo de velhice do pai podem ser encontrados na Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre. Não sabemos de onde o narrador/protagonista saiu, onde efetivamente mora e nem para onde vai depois. A mesma forma narrativa serve para os outros personagens da história, já que não conhecemos seus lugares de origem, o que move suas vidas, o que fazem além de sair e chegar a lugar nenhum. Não sabemos seus nomes, tampouco conhecemos seus rostos.

3.5.4 O anonimato em *Rastros de Verão*

São os personagens anônimos que permeiam a narrativa *Rastros de Verão*. Nome,

conhecemos apenas um, o senhor Tedesco (amigo de velhice do pai). Para Avelar (2003), é através do anonimato dos personagens que a literatura de Noll se opõe às estratégias de multiplicação de nomes próprios que encontramos em parte da literatura de Santiago e Piglia (estratégias bem diferentes entre si, mas que permitem a ambos esquivar a crise da narrabilidade da experiência ao pôr à distância da ficção um infinito de experiências apócrifas e impessoais). A impossibilidade de construir um nome próprio é encenada, em Noll, através da busca falida da origem (uma vez que o narrador/protagonista retorna a seu lugar de origem). O anonimato do sujeito e o esmaecimento da memória fortalecem a idéia de que a voz que fala pode ser de qualquer um. Este anonimato é coerente com a experiência narrada, já que seus personagens se encontram dissolvidos na pura faticidade e é o nome próprio que se converte numa âncora desde sempre inalcançável, imaginária.

Com o nome próprio se desvanece toda interioridade: “Mesmo o que a rigor pertenceria ao universo da subjetividade, do privado, na ficção de Noll se transforma numa espécie de mistura, de lugar de passagem entre a exposição e a intimidade”. A dissolução dos nomes se estende aos substantivos comuns [...]. (AVELAR, 2003, p. 227)

De fato, são estes substantivos comuns que permeiam *Rastros de Verão*, o garoto, a mulher, o filho da mulher, a menina e assim consecutivamente. Em nenhum momento do texto, os narradores esboçam qualquer movimento em direção a um nome próprio, não há apresentação e tampouco, menção aos seus nomes e lugares. Para Avelar (2003), é a ausência de uma instância sintetizadora que faz com que o mundo e os personagens de Noll se arrastem no inominável. A oposição entre Piglia/Santiago e Noll seria um contraste entre duas manifestações da impessoalidade na época do declínio do nome próprio. “A antinomia (ou contradição em última instância dialetizável?) seria a profusão de Piglia e Santiago e a rarefação de Noll”, (AVELAR, 2003, p. 228). Se em Piglia e Santiago a multiplicação de nomes próprios garante a produção de subjetividades, em Noll o sujeito se dissolve na faticidade da experiência através do desvanecimento do nome próprio. Podemos afirmar que a crise da narrabilidade em Noll se dá em parte pelo anonimato dos personagens, uma vez que já sem ter mais experiência a narrar eles podem ser qualquer um, sem importar como se colocam no mundo, como se vêem como sujeitos capazes “de fazer história com alguém”.

Em *Rastros de Verão*, como já dissemos, os personagens são qualquer um, sem nome, sem lugar, sem profissão, vagando pelo mundo sem acumular experiência. Porém, é interessante ressaltar que o que move o narrador/protagonista até Porto Alegre, sua cidade

natal, é uma carta que recebeu de um amigo de velhice de seu pai (o único nome ao longo da narrativa), carta esta sem endereço, sem assinatura e escrita à mão. “Não transcrevo o endereço do seu pai ou o meu, porque ambos o senhor poderá encontrar na Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre – creio que por algum tempo ainda. [...] Não há assinatura de próprio punho, comentei. E dobrei a carta e a devolvi ao bolso da camisa”, (NOLL, 1997, p. 355). Ao chegar à Santa Casa, o narrador/protagonista encontra um homem de bengala saindo do hospital, ele o seguiu até que o homem “desaparecesse” por uma das ruas de Porto Alegre. Este velho, que poderia ser o senhor Tedesco, aponta com a bengala para uma das janelas. Mas ao retornar à Santa Casa o narrador/protagonista não encontra o pai, ninguém o conhece e tampouco tem notícias. Durante o seu retorno vê dois homens colocando um caixão em uma Kombi, quem sabe, seu pai?

A falta de assinatura nos remete a um dos problemas cruciais do modernismo. Para Contreras (2002), o pastiche pós-modernista supõe uma crescente falta de disponibilidade de estilo pessoal, e isso interfere diretamente na utilização de uma assinatura, na utilização do nome próprio. “[...] nada entonces más inapropiado que esta categoría para pensar una literatura que, por el contrario, se constituye de un modo eminente en torno al nombre propio, y que, con impronta e impulso vanguardista, quiere escribirse entre el anonimato y la singularidad de la firma”. (CONTRERAS, 2002, p. 56)²²

Ao contrário de Noll, Aira insiste no valor do nome próprio. Para ele, é com o nome próprio que se joga com a forma do *ready-made* (o modelo de toda a arte do século XX, que é o experimento da arte), e o qual Aira chamou de “o mito pessoal do escritor”, entre a impessoalidade e a singularidade da assinatura. Seus personagens são inventores, inventam ao modo surrealista e ao modo rousseliano receitas e procedimentos. Para Contreras (2002), a literatura de Aira se constitui como um gesto vanguardista que converte o relato (à volta ao relato, mas também a volta do relato) em um ato de sobrevivência artística. Ela parte de um ponto de vista histórico e formal. Para Noll, é justamente através da fragmentação, do anonimato, do fluxo dos personagens e da seqüência banal de acontecimentos que é possível constatar a crise da narrabilidade.

²² “[...] nada, então, mais inapropiado que esta categoría para pensar una literatura que, pelo contrário, se constitui de um modo eminente em torno ao nome próprio e que, com impulso vanguardista, quer escrever-se entre o anonimato e a singularidade da assinatura”. (CONTRERAS, 2002, p. 56)

4 CÉSAR AIRA

4.1 A LITERATURA DE CÉSAR AIRA

A literatura de Aira pode ser traduzida como “um ritmo febril de invenção”. Ao contrário de Noll, Aira opera uma volta ao relato. A invenção é o ponto de partida desta volta ao relato, ela acontece na forma de uma história sempre nova e cada vez única e que pode ser definida como a recuperação da potência narrativa. É através desta potência narrativa que Aira se coloca “contra” a literatura que permeou as narrativas latino-americanas desde os anos 70, contra a fragmentação e a descontinuidade. A literatura de Aira opera uma volta às vanguardas históricas e pode ser entendida como uma forma de “resistência” à homogeneidade dos discursos do período e uma crítica à violência do presente.

Porém, esta volta ao passado deve ser entendida como uma “nova” forma de contar uma história, depois do silêncio em que desembocaram as experimentações vanguardistas e não como uma volta às intrigas e às amenidades presentes nos textos pós-modernistas. Segundo Contreras (2002), citando Eco, as experimentações vanguardistas produziram uma metalinguagem que fala dos seus textos impossíveis e isso fez com que o moderno não pudesse ir mais além. Porém, a resposta pós-moderna consiste em entender que a não visitação ao passado só pode nos levar a um caminho e este se dá através do silêncio. Para Eco (1984), o que se deve fazer é voltar a revistar o passado, porém, com ironia e sem ingenuidade. César Aira percorre este caminho, mas não através da mera recuperação da amenidade e da intriga, e sim através das vanguardas históricas do início do século. Este caminho se dá através de uma re-interpretação do impulso, na forma de uma singular ficção histórica.

Para Aira, o grande valor das vanguardas históricas está na “reativação” do processo da arte, já que este processo foi esquecido com a automatização e com a profissionalização do artista, com a idéia de “conclusão” dos procedimentos tradicionais. “Cuando el arte ya estaba inventado y sólo quedaba seguir haciendo obras, el mito de la vanguardia vino a reponer la posibilidad de hacer el camino desde el origen ... y el modo de

hacerlo fue reponer el proceso allí donde se había entronizado el resultado”. (AIRA, 1998, p. 165 – 167)²³

A intervenção vanguardista é, para Aira, a forma com que a arte pôde *começar de novo*. É só através da invenção do procedimento que é possível seguir fazendo arte. Os grandes artistas não são aqueles que fizeram obras e sim aqueles que inventaram procedimentos para que as obras se fizessem sozinhas. Na poética de Aira, segundo sua interpretação das vanguardas, a categoria de procedimento é central, uma vez que seus textos sempre tratam de captar e interpretar o procedimento ou o processo em si e é isso que define um gênero, um movimento literário.

A tese se esclarece com a categoria central do meio artístico (procedimento). Com sua ajuda se pode reconstruir o processo de produção artística como um processo de eleição racional entre diversos procedimentos, cujo acerto depende do efeito conseguido. Semelhante reconstrução da produção artística supõe, não só um grau relativamente alto de racionalidade em uma produção artística, mas também, que os meios artísticos possam dispor de certa liberdade, ou seja, já não estejam ligados a um sistema de normas estilísticas, no qual se refletem as normas sociais. (BÜRGER, 1974, p. 55)

Portanto, não podemos entender este retorno de Aira às vanguardas históricas como um momento de autocrítica da arte, quando pela primeira vez o procedimento foi percebido em sua generalidade como procedimento, não como uma percepção de procedimento, mas sim como uma reinvenção do processo artístico, já que opera uma transmutação da negatividade em afirmação, ou melhor, eleva o impulso de negatividade, propriamente vanguardista, até uma afirmação. Segundo Contreras (2002), Aira capta e recupera o que é inerente e essencial para arte e “devolve” para ela aquilo que é propriamente artístico: o artístico da arte, isto é, o processo puro da invenção e não apenas a produção da arte.

Na literatura de Aira encontramos um retorno às origens, a recuperação do impulso criativo através da invenção. Podemos afirmar que para Aira a intervenção vanguardista não é uma ruptura e sim um ato de sobrevivência, uma vez que ele recupera o autenticamente artístico, na sua forma de revitalização. Para ele, as figuras centrais que dão forma a suas histórias são procedimento e sobrevivência. A experiência narrativa em Aira se

²³ Quando a arte já estava inventada e só restava seguir fazendo obras, o mito da vanguarda veio a recolocar a possibilidade de percorrer o caminho desde a origem ... e o modo de fazê-lo é recolocar o processo ali, onde se havia enclausurado o resultado. (AIRA, 1998, p. 165 – 167)

dá na forma de sobrevivência, e isto é a matéria de seus relatos. Grande parte de suas novelas tem como objetivo a implantação de um método, a descoberta de algo, a invenção, a receita e, é claro, o desejo de sobrevivência, como recuperar a juventude, ou sobreviver a uma catástrofe, ou até mesmo a descoberta de novos “mundos”. Seus personagens são inventores: inventam, descobrem, desenvolvem métodos. Aira deixa claro, em seus textos, a sua predileção pelo conceito de invenção em detrimento da ficção.

[...] en Aira no se trata del arte como una *experiencia de conocimiento* – sea la intelección mediata de la realidad, o la imposible aprehensión del mundo – sino del arte como *pura acción*: acción perpetua; [...] acción intempestiva que, desconociendo por completo sus alcances, quiere ir hasta el final de lo que puede y a la que la inmediatez de la irrupción y el desenfreno del continuo le son inherentes. (CONTRERAS, 2002, p. 30)²⁴

Em Aira a invenção é utilizada ao máximo de sua potência, para ele tudo deve ser inventado, e é através da aventura que ele transforma esta potência inventiva em novelas. Para Contreras (2002), a ficção airiana só deve ser entendida sob esta ótica, como uma volta às vanguardas históricas, como a recuperação e como uma aposta no valor supremo da invenção. É desta perspectiva que a literatura de Aira opera com os valores modernos de estilo e renovação e que devemos pensar no retorno feito por ele ao relato pelo caminho das vanguardas. Aira faz do delírio inventivo um espaço de sobrevivência, e, segundo ele, a novela é a melhor ferramenta para dar forma ao impulso de continuar escrevendo.

Mi modo de vivir y de escribir se ha ajustado siempre a ese denigrado procedimiento de la huida hacia delante. Eso es una fatalidad de carácter, a la que me resigné hace mucho, y sucede que en la novela encontré su medio perfecto. Con la novela, de lo que se trata, cuando uno no se propone meramente producir novelas como todas las novelas, es de *seguir* escribiendo, de que no se acabe en la segunda página, o en la tercera, lo que tenemos que escribir. (AIRA, 1994)²⁵

²⁴ [...] em Aira não se trata da arte como uma experiência de conhecimento – seja a inteligibilidade imediata da realidade, ou a impossível apreensão do mundo – mas da arte como pura ação: ação perpétua; [...] ação intempestiva que, desconhecendo por completo seu alcance, quer ir até o final e mais além da imediatez da irrupção e do desenfrear do contínuo, que lhe são inerentes. (CONTRERAS, 2002, p. 30)

²⁵ Meu modo de viver e de escrever se ajustou ao procedimento de seguir em frente. Isso é uma fatalidade a que me resignei há muito tempo, e acontece que na novela encontrei o meio perfeito. Na novela, quando a gente não se propõe meramente a produzir novelas como todas as novelas, é possível seguir escrevendo, fazer com que não se acabe na segunda página, ou na terceira, o que temos para escrever. (AIRA, 1994)

A força da novela está exatamente no fato dela não ter regras nem freios e estar aberta a todas possibilidades e é desta liberdade que extrai a sua força. É desta força que Aira opera o “seguir adiante”, a sua força de seguir contando, o que poderíamos denominar, segundo Contreras (2002), de uma potência de contínua mutação. Esta falta de regras permite à novela fazer da literatura o que bem quiser, e, por isso mesmo, por ser o mais essencialmente indeterminado, converter-se no mais “literário” dos gêneros.

Para Aira, a melhor forma de assegurar a continuação do processo criativo é não corrigir o que escreveu, não voltar atrás. Porém, isso faz com que ele se coloque “fora” do literariamente correto, do que se espera, do que é considerado bom, da “boa” literatura. No ímpeto de dar forma ao contínuo do relato, de seguir contando e de chegar ao final, Aira deixa para trás os erros e os fracassos expostos, e, segundo Contreras (2002), é através disso que a literatura de Aira conecta a novela ao conto. Para ele, o passado do conto e o presente da novela convivem em perfeita harmonia. Podemos afirmar que a potência narrativa que a novela de Aira extrai do conto e da qual obtém o impulso para continuar se dá através desta convivência, que não deixa de ser uma forma de inclusão (dentro do presente da novela, o passado do conto).

Que esa conexión que la novela de Aira entabla con el cuento no tiene como marco el imperativo borgiano de construir una trama perfecta, cerrada sobre sí misma, sino que se funda en el imperativo de seguir hacia adelante por la vía de una continua transfiguración, puede verse en la forma en que se desencadenan los clisés y estereotipos del género. (CONTRERAS, 2002, p. 199)²⁶

Os estereótipos em Aira são objetos de uma transfiguração. Eles não se desencadeiam de qualquer modo, e sim segundo o ritmo específico que pauta o resumo da novela. A novela acontece em um ritmo que impõe a urgência de terminar, ou seja, um regime de aceleração crescente, o que implica um ritmo de metamorfose para os mesmos estereótipos em jogo. A estreita relação entre velocidade e transmutação ocorre exatamente da aceleração nas mudanças das formas.

Segundo Contreras (2002), podemos definir a literatura de Aira como uma literatura que utiliza os gêneros menores (gêneros massivos e populares), já que não

²⁶ Que esta conexão que a novela de Aira cria com o conto não tem como marco o imperativo borgiano de construir uma trama perfeita, fechada sobre si mesma, mas se funda no imperativo de seguir adiante, pela via de uma contínua transfiguração, isso é perceptível na forma em que se desencadeiam os clichês e os estereótipos do gênero. (CONTRERAS, 2002, p. 199)

identificamos em seu conjunto de textos a estética da mescla que, segundo Piglia, é uma das marcas da grande tradição da novela argentina, nem a do pastiche pós-modernista. Devemos levar em conta que não encontramos também, nas novelas airianas, o imperativo de apropriação dos materiais e formas desprestigiadas da cultura (o imperativo político de incorporar, re-trabalhar, transformar a cultura popular), mas sim, o seu uso no sentido mais imediato e instrumental do termo. Para Contreras (2002), os recursos “menores”, como por exemplo, o recurso da ressurreição (característico em narrativas populares ou infantis em que a morte não é o resultado da totalidade da vida, mas sim, de uma necessidade ocasional da trama) ou o uso do folhetim, utilizado por grande parte dos escritores como forma de continuar o relato é, em Aira, o sentido que determina a lógica do uso dos gêneros que aparecem em seu estrito caráter de lógica formal, e, só na medida em que constituem o melhor instrumento para dar continuidade ao relato.

La superproducción “folletinesca” de Aira produce el efecto de interiorizar el mecanismo de la cultura masiva (publicación periódica: otra novela de Aira; reproducción serial: otra más) y es entonces cuando, en un campo intelectual en el que la “literatura mala” se legitima como una forma transgresiva de las jerarquías heredadas, la “literatura mala” de Aira aparece, no obstante, inmediatamente devaluada – en relación con ese mismo campo – por su exposición reiterada a la banalidad, al disparate, al error. (CONTRERAS, 2002, p. 133)²⁷

É através da lógica da afirmação que Aira exclui todo o mecanismo de negatividade, tão presente nos textos desde a década de 70, ou melhor, todo o mecanismo que obrigue a leitura à “voltar” pelo caminho da reconstrução. As narrativas de Aira acontecem através da ironia e do trabalho “contra” os sentidos estipulados pela estruturação dos gêneros. O uso dos gêneros pelo autor deve ser entendido, em primeiro lugar, como um uso instrumental (afirmativo no sentido mais imediato do término), onde as formas genéricas funcionam somente na qualidade de ferramentas para dar continuidade ao relato. O relato, em Aira, é sempre o que “esteve antes”, um procedimento básico e primordial que deve preceder a emergência de qualquer resultado artístico e traduzir, antes de tudo, uma “rigorosa ética da invenção”.

²⁷ A superprodução “folhetinesca” de Aira produz um efeito de interiorizar o mecanismo da cultura de massa (publicações periódicas: outra novela de Aira; reprodução em série: outra mais) e é quando, no campo intelectual no qual a “literatura ruim” se legitima como uma forma transgressiva das hierarquias herdadas, a “literatura ruim” de Aira aparece, não obstante, imediatamente desvalorizada – em relação com o mesmo campo de exposição re-interada na banalidade, ao disparate, ao erro. (CONTRERAS, 2002, p. 133)

[...] es esta anterioridad formal del relato puro lo que da la pauta del uso de los géneros: porque más que de un uso y abuso de *las formas* (el melodrama, el folletín, por ejemplo) se trata aquí de una conexión con lo que podríamos llamar el *elemento formal* del género – lo melodramático, lo folletinesco – en el que la literatura de Aira encuentra el impulso primigenio con el que hacer ir la narración hacia delante. Un elemento formal: como una partícula en estado de génesis y de mutación, como un rasgo o una serie de rasgos antes de cristalizar, y de agotarse, en el acabamiento de una forma. Es ese elemento formal el que funciona como *elemento genealógico* del relato. En el sentido deleuziano, nietzscheano, del término: como origen del relato, pero también como diferencia o distancia en el origen. (CONTRERAS, 2002, p. 145)²⁸

Para Aira, o que faz com que o relato aconteça é o elemento formal do gênero, o elemento positivo de criação. Porém, este elemento se constitui, formalmente, no relato, como um elemento diferencial na origem, uma diferença ou um desdobramento que sempre se lê com retardo e no qual o relato encontra o impulso para continuar, proliferar, multiplicar.

Para Contreras (2002), a relação que a literatura de Aira estabelece entre gênero e genealogia do relato pode ser formulada da seguinte forma: o relato começa onde a diferença genérica teve lugar, um vazio originário no gênero (essa diferença originária na versão popular), uma diferença entre os gêneros, ou, uma diferença entre as convenções genéricas que caminham juntas (aventura/romance e novela familiar). O impulso de seguir adiante se dá através de uma diferença que é descoberta com retardo.

Invenção e singularidade são os valores primordiais da literatura de Aira. O procedimento é o signo de uma invenção única, onde o nome próprio e o estilo do artista se fazem indispensáveis. É neste sentido, ao contrário do apagamento pós-modernista das hierarquias, que a literatura de Aira opera um regresso aos valores modernos da “grande divisória” entre obra-prima, grande artista, grande arte, inovação. Porém, trata-se aqui de um regresso desviado pela via da precipitação folhetinesca e pela urgência melodramática.

Si lo rocambolesco es el mejor instrumento para dar continuidad al relato, es también la mejor vía para acceder a la cima artística de lo novelesco puro. La jerarquía insiste entonces, allí donde vuelve transfigurada: allí donde, como otra vuelta de su inherente duplicidad, la literatura mala de César Aira opera,

²⁸ [...] é essa anterioridade formal do relato puro o que pauta os usos dos gêneros: porque mais do que o uso e abuso das formas (o melodrama, o folhetim, por exemplo), trata-se aqui de uma conexão com o que poderíamos chamar de elemento formal do gênero – o melodramático, o folhetinesco – no qual a literatura de Aira encontra o impulso primogênito que faz com que a narrativa siga adiante. Um elemento formal: como uma partícula em estado de génesis e de mutação, como um corte ou uma série de cortes antes de cristalizar, e de se esgotar, no desencadeamento de uma forma. É esse elemento formal que funciona como elemento genealógico do relato. No sentido deleuziano, nietzschiano, do termo: como origem do relato, mas também como diferença ou distanciamento da origem. (CONTRERAS, 2002, p. 145)

paradójicamente a través de lo folletinesco, un regreso desviado al Arte. (CONTRERAS, 2002, p. 164)²⁹

Segundo Aira, a questão da qualidade na arte adota, como única forma operativa, o “seguir adelante”. No extremo do mau, do que desmente nossos gostos e decepciona todos os nossos juízos, está o bom, mas não existe aí nenhuma substância a não ser como pura transformação, como pura transmutação. É através desta transmutação que devemos entender a transfiguração airiana dos valores, não como um deslocamento de um valor em detrimento de outro, mas como uma torção da perspectiva. Para Contreras (2002), isso implica em expor-se ao juízo dos valores hegemônicos na nossa cultura literária: passar por estúpido, expor-se ao ridículo. Porém, a recompensa é grande: no topo artístico do novelesco puro, o valor superior de uma arte de invenção.

4.1.1 Os finais em Aira

Um duplo movimento de conclusão e renovação é o que marca o desenrolar do relato em Aira. Este movimento se traduz nas figuras centrais do final e do começo. Porém, se o começo é sempre uma gênese (a viagem como gênese do relato, a novela como gênese do novelesco), os finais ocorrem sempre como “fim do mundo”, como algo catastrófico, apocalíptico. A experiência do fim, ou seja, as ficções de finais se dão, em Aira, através de um puro frenesi inventivo que se figura como um efeito de sobrevivência, ficções de finais que adotam a condição de póstumo e se constituem como ficções depois do fim.

Pero si el Fin, que ha perdido para nosotros su ingenua inminencia, proyecta todavía su sombra sobre la crisis de nuestras ficciones (la sensación del Final, dice Kermode, es ahora inmanente: lo sentimos como algo que sucede a cada instante), el acuerdo ficticio que la literatura de Aira establece con los fines recupera, sin embargo, un primario sentido apocalíptico en la forma conclusiva de la catástrofe. Como lo intuye Rosa en *La mendiga* (“hay un momento en que sólo se siente el

²⁹ Se o rocambolesco é o melhor instrumento para dar continuidade ao relato, é também a melhor via para subir ao topo artístico do novelesco puro. A hierarquia insiste, então, ali onde volta transfigurada: ali onde, como outra volta de sua inerente duplicidade, a literatura ruim de César Aira opera, paradoxalmente através do folhetinesco, um regresso desviado para a arte. (CONTRERAS, 2002, p. 164)

final”), ésto es el estado que comunica la literatura de César Aira: *la inminencia del fin*. (CONTRERAS, 2002, p. 180)³⁰

Uma das características do relato de Aira é a importância dada ao final. Suas novelas terminam, isto é, têm finais. É através da revelação de tramas ocultas ou da culminação de uma aventura, ou até mesmo, da transmutação da história em seu reverso inesperado, na maioria das vezes catastrófico, que estes finais acontecem. Não porque a matéria do relato seja o que comumente entendemos por catastrófico, mas porque, desde o ponto de vista de sua forma, tudo cria seu efeito. Efeito este que se caracteriza por um bruto salto formal entre dois planos, isto é, o relato que se precipita repentinamente em seu final.

Para Contreras (2002), a “volta ao relato” de Aira se dá nestes finais sempre inesperados ou catastróficos. Eles têm fundamental importância no desenvolvimento da trama. Já Sarlo (2006) acredita que a trama se desfaz, o narrador parece cansado da trama e a impressão que fica é que ele perdeu subitamente o interesse sobre o objeto narrado. Segundo Sarlo (2006), citando Kohan (2002), os livros de Aira são bem escritos e bem narrados, mas colocam tudo a perder antes de terminar, uma vez que os finais se deformam premeditadamente.

Aira es un maestro en el abandono de la trama. [...] Es la ficción donde todo puede pasar, y en ese sentido, se opone a la novela moderna clásica, porque se separa de dos ideas de trama narrativa: la cerrada, que implica una representación de totalidad y un mundo social de personajes; la abierta, que debilita la trama como señal de la dilución de las historias y de los caracteres (el personaje se convierte en una fluctuante duración de notas subjetivas y verbales. (SARLO, 2006)³¹

A sensação de que tudo pode acontecer coloca em dúvida o que passou antes. Isso se dá através da “queda” dos possíveis desenvolvimentos apontados no início da narrativa. Para Sarlo (2006), é exatamente esta “queda” que mostra o cansaço com a ficção, ou seja, uma espécie de cansaço do narrador com sua própria trama. Ela afirma que isso provoca o

³⁰ Mas se o fim, que perdeu para nós sua ingênua iminência, projeta sua sombra sobre a crise de nossas ficções (a sensação do final, diz Kermode, é agora imanente: o sentimos como algo que sucede a cada instante), o acordo fictício que a literatura de Aira estabelece com os finais recupera um primário sentido apocalíptico na forma conclusiva de catástrofe. Como o intui Rosa em *La mendiga* (“há um momento em que só se sente o final”), este é o estado que comunica a literatura de César Aira: a iminência do final. (CONTRERAS, 2002, p. 180)

³¹ Aira é um mestre no abandono da trama. [...] É a ficção onde tudo pode acontecer, e neste sentido, se opõe a novela moderna clássica, porque se separa de duas idéias de trama narrativa: a fechada, que implica uma representação da totalidade e um mundo social dos personagens; a aberta, que debilita a trama como sinal da diluição das histórias e dos caracteres (o personagem se converte em uma flutuante duração de notas subjetivas e verbais). (SARLO, 2006)

distanciamento da história interpretável e questiona a idéia de que exista uma ordem formal dos fatos, além de levar o leitor a acreditar que tudo é possível. “Estas ficciones, al no suscribir un principio teleológico cualquiera de que las cosas conducen a alguna parte, desembocan en lo ‘disparatado’, que es una forma de observar o de inventar sucesos”. (SARLO, 2006)³²

Já para Contreras (2002), o que caracteriza a “volta ao relato” de Aira é a importância dada ao final, uma vez que o desenvolvimento da novela é o momento crucial da sucessão própria do relato, e caso não nos seja apresentado este desenrolar ficamos com a impressão de que não nos encontrarmos frente a um argumento. De fato, na literatura de Aira identificamos o argumento, o “feito” da história, mas também encontramos o seu final. É através dos finais que Aira estabelece sua conexão entre a novela e o conto. O desenvolvimento não funciona para Aira, como um epílogo depois do ponto culminante da ação, mais sim, como um elemento essencial do ritmo que se desenrola desde o início da novela. Tudo nos leva ao final, há conclusão da novela. É através da ênfase dada no final que Aira dá ritmo à narração, à ansiedade do relato, sua urgência, que é sempre uma urgência de chegar ao fim.

É o ímpeto de chegar ao final que as novelas de Aira extraem do conto. Porém, um conto “distinto”, que não se enquadra nas “regras” que o mesmo pressupõe, já que a literatura de Aira não se dá pelo equilíbrio, cuja composição acontece através do pré-estabelecimento de palavras. Em efeito, Aira se define como um escritor que não volta atrás, que não corrige o que escreveu, que define suas novelas como espirais, que voltam atrás sem voltar, avançando sempre, identificadas com um tempo orgânico. Como se vê, a vocação de Aira é a de um artista do contínuo que encontrou na novela sua melhor forma de escrever e não a de um contista que volta a corrigir quantas vezes forem necessárias.

As novelas de Aira têm muito da arte narrativa e da magia. Isto acontece através do cuidadoso relato de peripécias, através do jogo preciso de vigilâncias, ecos e afinidades, onde todo episódio é de projeção ulterior, “essa perigosa harmonia de mágicas afinidades onde as palavras têm grande repercussão”.

Es, podría decirse, la otra cara de la incontención y de la indeterminación novelescas: la *necesidad* (la gran ley de la novela, dice Blanchot), esto es, el rigor intrínseco según el cual el relato hace que lo verdaderamente carente de causa – el carácter vertiginoso que adquiere en algunos momentos, por ejemplo, la vida de los

³² “Estas ficções, ao não subscrever um princípio teleológico qualquer de que as coisas conduzem a algum lugar, desembocam no ‘disparate’, que é uma forma de observar ou inventar sucessos”. (SARLO, 2006)

protagonistas o la forma del relato, el desenfreno imaginario, la improvisación – sea también necesario y, más aún, el espacio del cumplimiento mismo del relato. En este sentido, si la aceleración creciente propia del continuo airiano transfigura el ímpetu hacia el final en una *precipitación en el desenlace*, y si esos finales precipitados pueden dar la idea de que los relatos de Aira siempre terminan igual, hay que advertir no obstante que los caminos hacia el desenlace son siempre, y cada vez, diversos. (CONTRERAS, 2002, p. 182 – 183)³³

Além de acelerar o final, Aira trama, em suas novelas, sua dissimulação e aceleração, ou seja, ele anuncia o final no próprio “corpo” do relato. Para ele, a poética da precipitação é a poética do rodeio e onde devemos encontrar o desvio até o final. Tramar, através dos mecanismos do contínuo do relato, a trajetória até o final. E se a trama do contínuo se estrutura em torno de uma desarticulação originária entre dois planos heterogêneos, é o procedimento que atua como um salto descontínuo entre as séries, como uma passagem através da desarticulação.

4.1.2 O ritmo em Aira

Para Piglia, o conto, ou seja, o procedimento clássico do relato é marcado pelo desdobramento de uma história em duas, “um conto sempre conta duas histórias” e a pergunta que sintetiza os problemas técnicos do conto é: como contar uma história enquanto se está contando outra?

Todo el arte del cuentista – dice Piglia, y se está refiriendo al cuento clásico, al estilo Poe, Quiroga, y sobre todo al estilo Borges – consiste en saber cifrar la historia 2 (el relato secreto contado de un modo elíptico y fragmentario) en los intersticios de la historia 1 (el relato visible), en convertir a la historia secreta en la clave de la forma del cuento y sus variantes. (CONTRERAS, 2002, p. 186)³⁴

³³ É, poderia dizer, a outra cara da incontidência da indeterminação novelesca: a necessidade (a grande lei da novela, diz Blanchot), isto é, o rigor intrínseco segundo o qual o relato faz com que o verdadeiramente carente de causa – o caráter vertiginoso que adquire em alguns momentos, por exemplo, a vida dos protagonistas ou a forma do relato, o desenfrear imaginário, a improvisação – seja também necessário e, mais ainda, o espaço de comprimento do relato. Neste sentido, se a aceleração crescente, própria do contínuo ariano, transfigura o ímpetu até o final em uma precipitação no desenvolvimento, e se esses finais precipitados podem dar a idéia de que os relatos de Aira sempre terminam iguais, há que se advertir que os caminhos do desenvolvimento são sempre diversos. (CONTRERAS, 2002, p. 182 – 183)

³⁴ Toda a arte do contista – diz Piglia, se referindo ao conto clássico ao estilo de Poe, Quiroga e sobretudo ao estilo de Borges – consiste em saber formalizar a história 2 (o relato secreto contado ao estilo elíptico e

É em *Ema, la cautiva* que Aira começa a utilizar o procedimento de contar duas histórias ao mesmo tempo, com a história se desdobrando em um prelúdio contado desde o ponto de vista de Duval e uma trama central contada, desde o ponto de vista de Ema. Em *La liebre*, a precipitação se dá através dos elementos da história secreta (os que fundam a novela familiar que ocorre sobre a aventura que estamos lendo na superfície e que se revelam no final), que é a chave do ponto de vista do relato e de sua atmosfera. Desdobramento e perspectivismo, que são os procedimentos invisíveis do contínuo que estruturam a história, se transformam nos pontos de vista do relato: literalmente, em seus efeitos e seus dispositivos óticos. O desdobramento dos personagens, do sentido e das frases define os efeitos da ótica da novela: desde os fantasmas dos sonhos de Rosas até a fantasmagoria da *siesta* de Prilidiano; desde “o suave desenho de um fantasma” que se desprende dos gestos de escrever até essa “espécie de fantasma fetal” que Clarke vê cair diante de si no meio da noite; desde a linhagem que deu origem aos cavalos gêmeos, até a grotesca perseguição dos gêmeos, que para uma das facções indígenas não é mais que um jogo com fantasmas. Em *La liebre*, os duplos constituem uma variação do espetáculo que sabe combinar ótica e imaginação. Este procedimento de desdobramento do relato em duas histórias e a transformação da segunda na atmosfera da primeira, também é utilizado por Aira em *Embalse*. Segundo Contreras (2002), a importância deste procedimento, em relação com o trajeto do relato até seu desenvolvimento, se percebe claramente em *Embalse*, novela escrita depois de *La liebre* e que faz parte das narrativas de Aira, denominadas ciclo darwiniano, e que aborda a catástrofe e o fim. Em Aira, este procedimento das duas histórias que acontecem simultaneamente é uma das formas de desarticulação do relato, porém, a alternância de velocidades relativas aparece também como outra forma fundamental para a construção do relato.

En la narrativa de Aira dos historias suponen a la vez, y ante todo, dos series temporales que determinan los ritmos divergentes del relato: su velocidad. El impulso del relato hacia adelante no es mera continuidad ni simple aceleración hacia el desenlace; requiere, en cambio, una cuidadosa construcción de su velocidad, es decir, una cuidadosa dosificación y alternancia de los ritmos. (CONTRERAS, 2002, p. 195)³⁵

fragmentário) no intrínseco da história 1 (o relato visível), em converter a história secreta na chave da forma do conto e suas variantes. (CONTRERAS, 2002, p. 186)

³⁵ Na narrativa de Aira duas histórias supõem, antes de tudo, duas séries temporais que determinam os ritmos divergentes do relato: sua velocidade. O impulso do relato em seguir em frente não é mera continuidade, nem simples aceleração até o seu desfecho; requer uma cuidadosa construção de sua velocidade e uma cuidadosa dosificação e alternância dos ritmos. (CONTRERAS, 2002, p. 195)

As duas trajetórias que articulam o relato são concebidas, em Aira, como dois ritmos: urgência e retardo, isto desde o ponto de vista da extensão da história, da velocidade e da duração para percorrê-la. A catástrofe final de *La Prueba* imprime, exemplarmente, essa simultaneidade e divergência dos ritmos: a rapidez incrível com que se produzem os choques e a lentidão sobrenatural dos movimentos de Mao; e o desenfreado dos punks que fazem coisas e mais coisas sem perder tempo e se superpondo à imobilidade mortal das vítimas. A forma da novela está exatamente na aceleração e no retardo nos quais a catástrofe final acontece e que, segundo o procedimento de mimetização e anedota, já antecipa a atmosfera juvenil que Márcia atravessa nas primeiras páginas da novela.

Había cambiado la atmósfera, el peso de la realidad... De pronto todos eran distintos, era como si un gas de dispersión instantánea los hubiera transformado. Era increíble cómo podía cambiar todo, pensaba Marcia, hasta en los detalles. No se necesitaban catástrofes ni cataclismos... Al contrario, en este momento un terremoto o una inundación sería el modo más seguro de mantener las cosas en su lugar, de preservar los valores. Que dos chicas, dos mujeres... Era tan inesperado, tan novedoso... Todo podía suceder, realmente, y los que podían hacerlo suceder eran esos cientos de jóvenes que salían a la calle a perder el tiempo al anochecer, después del colegio. Podían todo. Podían hacer caer la noche en pleno día. Podían hacer girar el mundo, y retrasar infinitamente la marcha de Marcia en línea recta de Caballito a Flores. (AIRA, 1992, p.15 – 16)³⁶

A catástrofe final não é antecipada apenas através da atmosfera juvenil, mas também através da velocidade que dá forma a precipitação no seu desenvolvimento: entre a aceleração do tempo (fazer cair a noite em pleno dia) e o retardo infinito de uma marcha em que não se pode voltar atrás. A divergência se articula como uma divergência temporal entre o retardo e a precipitação.

³⁶ Mudou a atmosfera, o peso da realidade ... Todos eram distintos, era como se um gás de dispersão lhes tivesse transformado. Era incrível como tudo podia mudar, pensava Márcia, até nos detalhes. Não eram necessárias catástrofes nem cataclismos ... Ao contrário, neste momento um terremoto ou uma inundação seria o modo mais seguro de manter as coisas no lugar, de preservar os valores. Que duas meninas, duas mulheres Era tão inesperado, tão inovador ... Tudo podia acontecer e os que podiam fazer acontecer eram as centenas de jovens que saíam à rua para perder tempo ao anoitecer, depois do colégio. Podiam tudo. Podiam fazer cair a noite em pleno dia. Podiam fazer girar o mundo e atrasar infinitamente a caminhada de Márcia em linha reta, de Caballito a Flores. (AIRA, 1992, p.15 – 16)

4.1.3 O nome próprio

O relato, segundo Aira, é o gênero que adota naturalmente o discurso do sobrevivente que ficou para contar, e é na volta ao relato que a literatura de Aira articula, desde o ponto de vista que adota, como ponto de vista vanguardista, um ato de sobrevivência artística. Este ato de sobrevivência pode ser traduzido através das figuras do começo – os procedimentos genealógicos - e das figuras do final – os mecanismos para chegar ao final. Mas em Aira nem tudo se reduz ao procedimento, ou melhor, se traduz em procedimento sempre que este seja a chave de uma invenção única e impar, o signo de um nome próprio, a manifestação de um artista.

Una primera evidencia es que el sistema de lecturas de Aira gira, centralmente, en torno al nombre propio. Todo lo contrario del pastiche posmodernista que marca el fin del concepto moderno de estilo personal, todo lo contrario de la sensibilidad posmoderna para la que el concepto de genio individual se ha vuelto sospechosa, el de Aira es en cambio un universo de “grandes firmas”: una poética que lo apuesta todo al nombre propio en tanto cifra de la invención de un estilo (en el primordial sentido de una elección única y personal) y en tanto cifra de la figura de un artista que tiene siempre la impronta de un genio singular, irreplicable. (CONTRERAS, 2002, p. 236)³⁷

A literatura de Aira insiste no valor do nome próprio. Um nome próprio que oscila entre a impessoalidade do já feito e a singularidade da assinatura e que joga como a própria forma de *ready-made*, o qual Aira chamou de “o mito pessoal do escritor”. Singularidade esta que se encontra na figura mesma do escritor e que devido à devoção pela figura do escritor acaba por desviar o interesse pelo texto, reconduzindo a leitura e a avaliação dos resultados até o “campo gravitacional do estilo” que tudo atrai e a que tudo se subordina. O sistema de leituras de Aira é composto por nomes próprios que encarnam a figura do artista sob a forma de um personagem emblemático e ao mesmo tempo único.

Sendo a literatura de Aira articulada em torno das marcas fundamentais do começo e do final, o mito pessoal do escritor é, em cada um dos ensaios (que já constituem uma parte

³⁷ Uma primeira evidência é que o sistema de leitura de Aira gira, principalmente, em torno do nome próprio. Ao contrário do pastiche pós-modernista que marca o fim do conceito moderno de estilo pessoal e ao contrário da sensibilidade pós-moderna para a qual o conceito de gênio individual se tornou suspeita, em Aira tudo é um universo de “grandes assinaturas”: uma poética que aposta tudo no nome próprio em quanto articula a invenção de um estilo (no primordial sentido de uma eleição única e pessoal) e a figura de um artista, que tem sempre a marca de um gênio singular, que nunca se repete. (CONTRERAS, 2002, p. 236)

imprescindível de sua obra), o conto completo de um estilo que conta o nascimento e o final definitivo de um mundo: com cada escritor nasce e culmina um mundo. A vida e a obra de cada escritor são trabalhadas na sua totalidade, como um mundo completo, em cada ensaio de Aira. Para Contreras (2002), é esta altíssima potência de invenção do mito a que opera, em cada um dos casos, como potência de transfiguração da imagem cristalizada do escritor. Isto é o que Aira faz em cada ensaio, uma vez que, considerada em seu conjunto, a série (série dedicada à obra de outros escritores, entre eles, *El Sultan* - 1991 (sobre Puig), *Arlt* - 1993, *Copi* - 1991, Alejandra Pizarnik - 1998, entre outros) conta a novela do artista. Uma novela na qual os escritores encarnam, cada um de um modo emblemático e exemplar, alguma etapa crucial no desenvolvimento da vida do artista: morte, juventude, nascimento, sobrevivência.

4.1.4 A narração

Para Benjamin (1985), um dos marcos dos narradores natos é a orientação pelos interesses práticos. Toda narração autêntica tem, aberta ou secretamente, sua utilidade, seja através de um ensino moral, uma recomendação prática, um refrão ou uma regra da vida. E o narrador é, primordialmente, o homem que passa, a quem se escuta um conselho sobre a experiência da vida. Esta é a sabedoria da arte do relato. A fascinação, em que se sustentam as histórias extraordinárias que estão desaparecendo, está dada pela amplitude da vibração que a narração logra subtraindo-se da explicação: a verdadeira narração é a que não se entrega por completo, a que guarda suas forças e, deste modo, conserva seu poder germinativo, e que é capaz de provocar admiração e reflexão mesmo depois de muito tempo. Em Aira encontramos muito desta arte primogênita da narração, dessa capacidade, cada vez mais difícil de encontrar, de saber contar bem uma história, ou melhor, de seguir contando. Segundo Contreras (2002), Aira adota a forma e a cena da fábula para comunicar uma experiência, para ensinar uma lição.

Las múltiples e variadísimas maneras del relato, lo inextricable, a veces, de su forma o de su historia, lo incomprensible o lo extraño de sus estrategias y ritmos de aparición, son en realidad los modos – las vueltas – que Aira ha encontrado para decir que tiene algo que comunicar (como las intrincadas y sutiles maniobras de la niña-César Aira que consistían en “dar a entender que tenía algo difícil que

expresar” mediante el recurso a lo indirecto, a la alegoría, a la ficción), el modo en que su literatura ha sabido recuperar – en alguna novela más que en otra, seguramente en su increíble sucesión – esa pregunta elemental que surge ante el acto mismo del relato: ¿qué es lo que quiere decir-me el escritor con esta historia?, ¿de qué quiere hablarme exactamente?. (CONTRERAS, 2002, p 292)³⁸

Podemos afirmar que César Aira quer que suas narrativas sejam lidas como uma lição sobre os temas vitais, isto é, novelescos: as voltas do destino, a potência demoníaca da juventude e o poder invencível do amor. Porém, a literatura de Aira não deve ser vista como uma realização e sim como uma lição de vida, como uma singular re-interpretação do originário impulso vanguardista. Re-interpretação esta que se dá através da construção da ficção, pelo caminho formal da fábula, isto é, remontando-se às origens da arte narrativa.

A ação é a meta do relato de Aira. A poética de Aira é uma poética da ação. Sem dúvida a catástrofe é sua situação favorita, não apenas por ser a melhor forma de figurar a eminência do fim, mas porque é o melhor cenário para conduzir a ação à sua máxima potência. É através da ação que a literatura de Aira opera o impulso vanguardista (e sempre segundo uma peculiar visão que ele tem das vanguardas históricas). A passagem da realidade transfigurada pela imediata irrupção da invenção se dá, em Aira, através da velocidade crescente em que desemboca a ação. Segundo Aira, ao realismo do relato precede a invenção da vida. Para que alguém possa contar uma aventura, antes tem que tê-la inventado, por exemplo, vivendo-a.

Para Contreras (2002), a literatura de Aira acomete a ação sob a forma da ação contínua do relato. É esta ação, mais que os textos e os ocasionais resultados, que define um gesto e uma manifestação. Como todo o gesto vanguardista exige, de uma imediata captação do presente. Mas também, como todo o gesto, reserva suas potências para o futuro.

³⁸ As múltiplas e variadas maneiras do relato, o indecifrável, às vezes, de sua forma ou de sua história, o incompreensível ou o estranho de suas estratégias e ritmos de aparição, são em realidade as maneiras – as voltas – que Aira encontrou para dizer que tem algo para comunicar (como as intrincadas e sutis manobras de *la niña* – César Aira que consistiam em “dar a entender que tinha algo difícil que expressar” mediante o recurso ao indireto, a alegoria, a ficção), o modo em que sua literatura soube recuperar – em algumas novelas mais que em outras, seguramente em sua incrível sucessão – essa pergunta que surge ante o ato mesmo do relato: o que quer dizer o escritor com esta história? O que quer me dizer exatamente?. (CONTRERAS, 2002, p 292)

4.2 LA LIEBRE

Como já citado anteriormente, em Aira é o procedimento que faz com que a invenção ganhe forma e isso se dá através “do que esteve antes”, ou melhor, do que já aconteceu, ou seja, a partir do começo. Segundo Contreras (2002), é a partir da importância do começo que podemos entender a volta ao relato na literatura de César Aira. Não como uma apropriação irônica ou uma paródia das formas tradicionais, mas de um modo mais abstrato, como a recuperação de um relato em estado puro, de sua opção formal. Então, o relato para Aira está sempre no começo. É a partir do início, deste fragmento nítido, simples e primordial que se desenrolam suas novelas.

A viagem é, para Aira, a forma ideal do procedimento, uma vez que por si só “todas” as viagens já têm início e final. Ao contrário de Noll, a viagem em Aira já possui a estrutura mesma da narrativa, pois não existe viagem sem partida e regresso.

Em *La liebre*, o personagem principal é um naturalista inglês, Clarke, que se aventura pelos pampas argentinos, em busca de uma lebre. Nesta novela, é a viagem, o caminho que Clarke percorre a própria invenção, já que não há o que inventar, está tudo “pronto” de acordo com a tradição, que segundo Aira, é o melhor terreno para a invenção. Em *La liebre*, encontramos tanto o dispositivo genético do relato, que se dá através da conexão com as tradições e as convenções narrativas, como a viagem e o exotismo. A viagem de Clarke acontece no século XIX, fazendo com que o procedimento artístico funcione aqui como um dispositivo ótico para voltar a olhar o passado, porém com ironia, através da transfiguração dos estereótipos em invenção. “[...] después de beber su taza los indios se pusieron de pie y orinaron largamente, todos a una: empezaron juntos y terminaron juntos. Verlos allí en fila, frente al sol naciente, fue para el inglés una de esas experiencias pitorescas e inolvidables en las que se fundamenta el atractivo de los viajes”. (AIRA, 1991, p. 86)³⁹

A novela *La liebre* relata a viagem de um naturalista inglês pelas tribos indígenas e nos dá a impressão de estar lendo contos já contados, uma vez que a viagem pelos pampas e o deserto constitui, na literatura argentina, uma convenção narrativa fundada pelos viajantes ingleses. Não só pelas imagens descritas que configuram a imagem do país, mas também pela visão do pampa, precisamente pela perspectiva da viagem enquanto convenção genérica.

³⁹ “[...] depois de beber, os índios se colocaram em pé e urinaram, todos juntos: começaram juntos e terminaram juntos. Vê-los ali em fila, frente ao sol nascente, foi para o inglês uma destas experiências pitorescas e inesquecíveis em que se fundamenta o atrativo das viagens”. (AIRA, 1991, p. 86)

Desde os românticos, os escritores argentinos descrevem e atravessam o espaço nacional assumindo a visão do viajante.

En este sentido, y recortándose en lo que puede llamarse el “ciclo pampeano” de Aira, *Ema* y *La liebre* se instalan más específicamente en este cruce de género y de perspectiva extranjera que define el viaje por la pampa: desde la perspectiva del viajero europeo del siglo XIX que se interna en el desierto – la del ingeniero francés que, en *Ema*, evoca claramente al Alfredo Ebelot de *Recuerdos de frontera*; o la del naturalista inglés que, en *La liebre*, remite sin dudas al *Journal and Remarks* de Charles Darwin – la literatura de Aira convoca y vuelve a contar una serie de relatos “nacionales”: el “cuento” de la cautiva o el viaje de la civilización a la barbarie que Mansilla consagró en *Una excursión*. (CONTRERAS, 2002, p. 48)⁴⁰

A citação acima nos faz pensar sobre o que Benjamin (1985) atribui ao surgimento da narração. Para ele, o narrador é alguém que vem de longe e traz notícias de terras remotas ou é aquele que fica em sua terra natal e conta suas histórias e tradições. Em *La liebre*, Aira introduz a questão da perspectiva estrangeira, uma vez que quem descobre os pampas é um naturalista inglês. Porém, Clarke (personagem principal) não tem uma visão estereotipada da perspectiva exótica-hegemônica comum dos viajantes estrangeiros do século XIX, que descrevem os estereótipos típicos do pampa, como o gaúcho ou os selvagens de forma tradicional. Ele ironiza e recicla a imagem destes personagens, opera uma desconstrução das representações hegemônicas. Para Contreras (2002), é esta a forma que ele encontrou para criticar e definir suas novelas em função de um gesto não representacional (a não realização dos espaços) e das operações de desconstrução (a revisão e a transformação dos estereótipos culturais).

Verá usted, señor Clarke. En ese punto hay dos aspectos que considerar. El primero es la relación que mantenemos con la verdad, o más precisamente con el sentido. Que usted nos considere primitivos (no, no se preocupe, que no lo tomo a mal) solo puede derivar del hecho de que no hacemos uso, como ustedes, de un dios, o un monoteísmo, que respalde nuestra significación en general. Los indios nos hallamos, “todavía”, en el estadio de la disposición: al signo lo garantiza no su referencia a un sentido, sino su lugar relativo a una red. También es cierto, y aquí creo que está la clave de su perplejidad, que al ser los astros una pura percepción, lo puramente visible sin inminencias de tangibilidad, exigen una puesta en real, si es posible

⁴⁰ Neste sentido, e recordando o que se pode chamar de “ciclo pampeano” de Aira, *Ema e La liebre* se encontram mais especificamente nesta encruzilhada do gênero e de perspectiva estrangeira que define a viagem pelo pampa: desde a perspectiva do viajante europeu do século XIX que se interna no deserto – a do engenheiro francês que, em *Ema*, evoca claramente ao Alfredo Ebelot de *Recuerdos de frontera*; ou a do naturalista inglês que, em *La liebre*, remete sem dúvidas ao *Journal and Remarks* de Charles Darwin – a literatura de Aira convoca e volta a contar uma série de relatos nacionais: o conto da cativa ou a viagem da civilização à barbárie que Mansilla consagrou em *Una excursión*. (CONTRERAS, 2002, p. 48)

todas la noches. Es el caso paradójico de un imaginario que necesita ser real para dar cauce a todas las imágenes. (AIRA, 1991, P. 171)⁴¹

Para Aira, a operação exótica supõe, primordialmente, a criação de um dispositivo ficcional. Dispositivo este que pode ser visto como uma forma de encarar o relato. Podemos afirmar que todo o ensaio de Aira sobre exotismo é também um ensaio sobre o gênero literário, o da novela exótica. A viagem é definida, na narrativa de Aira, através da forma do relato e neste sentido, deve ser lida como o espaço de uma tradução. "[...] la perspectiva extranjera que introduce la convención narrativa del viaje por la pampa se traduce en la inflexión de formas de narración o estilos extranjeros". (CONTRERAS, 2002, p. 49)⁴²

Em *La liebre*, um dos trechos onde podemos reconhecer as convenções narrativas e as convenções de estilo é quando Clarke (personagem principal) relata sua experiência de viagem ao Chile e, particularmente, o episódio do glacial. Prontamente, o estilo de escrita muda e os clichês próprios da novela de aventura, da viagem exótica em terras distantes e povoadas de perigo, da novela sentimental e da descrição romântica aparecem.

[...] era un geólogo viudo, que viajaba con su hija, la maravillosa Rossanna Haussman, de la que me enamoré perdidamente. [...] Encontramos montañas de hielo negro, que se trasladaban ante nuestros ojos; bosques de gigantescos pinos azules, en los que pastaban ciervos altos como caballos; valles cubiertos de flores hasta el último centímetro de su extensión, y sobre ellos ciclópeas cornisas de nieve cuyas volutas pulía el viento; lagos quietos como espejos, vientos que gritaban horribonas melodías, peñascos de mármol del tamaño de palacios. Todo nos encantaba, en cada detalle grande o chico nos encontrábamos at home. (AIRA, 1991, p. 111 - 112)⁴³

⁴¹ Veja você, senhor Clarke. Neste ponto há dois aspectos que considerar. O primeiro é a relação que temos com a verdade, ou mais precisamente com o sentido. Que você nos considere primitivos (não, não se preocupe, não levo a mal) só pode derivar do fato de que não fazemos uso, como vocês, de um deus, ou um monoteísmo, que respalde nossa significação em geral. Nós índios nos encontramos, "todavía", no estado da disposição: o signo não garante sua referência a um sentido, mas seu lugar em uma rede. Também é certo, e aqui creio que está a chave de sua perplexidade, que ao serem os astros pura percepção, o puramente visível sem iminência de tangibilidade, exigem um lugar no real, se é possível, todas as noites. É o caso de um imaginário que necessita ser real para dar vazão a todas as imagens. (AIRA, 1991, P. 171)

⁴² "[...] a perspectiva estrangeira que introduz a convenção narrativa da viagem pelo pampa se traduz na inflexão de formas narrativas ou estilos estrangeiros". (CONTRERAS, 2002, p. 49)

⁴³ [...] era um geólogo que viajava com sua filha, a maravilhosa Rossanna Haussmann, de quem me apaixonei perdidamente. [...] Encontramos montanhas de gelo negro, que se trasladavam diante de nossos olhos; bosques de gigantescos picos azuis, em que pastavam cervos altos como cavalos; vales cobertos de flores até o último centímetro de sua extensão e sobre eles enormes pedestais de neve cujas formas poliam o vento; lagos quietos como espelhos, ventos que gritavam horrorosas melodias, penhascos de mármore que pareciam palácios. Tudo nos encantava, em cada detalhe, grande ou pequeno, nos encontrávamos *at home*. (AIRA, 1991, p. 111 - 112)

Esta forma de narrativa, que se detém ao detalhe das cenas da natureza e do amor, confere ao relato de Clarke os ingredientes históricos necessários, uma vez que o autor utiliza nomes próprios para contar este trecho importante da vida do personagem principal e que marcou sua história. Para Contreras (2002), não se trata só do uso de estereótipos, da apelação a certos sentidos, mas, antes de tudo, de reescrever textos emergentes, de escrever entre o anonimato do clichê e a singularidade da assinatura. *La liebre* é um texto de proliferação de sentidos que também faz proliferar as ascendências da forma.

Y si en el relato recortado del personaje – el naturalista inglés – se advierte el estilo – francés – de Chateaubriand, en lo que hace a las formas de la narración la perspectiva inglesa del viajero se traduce, según una relación más específica entre géneros y ascendencia extranjera, en la puesta en marcha de ciertos esquemas narrativos según lo han realizado algunos relatos escritos en lengua inglesa. (CONTRERAS, 2002, P. 52)⁴⁴

No que se refere às convenções genéricas, *La liebre* nos apresenta duas fórmulas do relato popular. A primeira delas é aquela que Borges⁴⁵ chama de fórmula elementar: o herói se coloca a andar e a partir daí surgem suas aventuras. É o que podemos chamar de barbarização de um viajante inglês, é a viagem da civilização à barbárie. Porém, apesar de relatar esta "viagem" da civilização até terras selvagens, *La liebre* é também uma fábula de identidade nacional, uma vez que retrata terras distantes da Argentina e conta "histórias" de seus povos e suas culturas distintas.

O reencontro com a identidade ligado, ao final, com a recuperação do amor e o descobrimento das ascendências e da autêntica relação dos personagens principais do relato, nos permite recompor a novela como outra forma elementar de relato que é o "romance sentimental", não só pela sua estrutura – o problema da identidade, de sua perda e confusão, desenvolvida através dos tópicos de nascimento misterioso, os duplos, os gêmeos, os espelhos, as reproduções – mas pelo funcionamento de seu princípio básico, ou melhor, da lógica do "e então", segundo a qual o relato se desloca em forma descontínua de um episódio ao outro, seguindo as aventuras que se apresentam, e só o que importa saber, desde o ponto de

⁴⁴ E se neste relato recortado do personagem – o naturalista inglês – se adverte o estilo – francês – de Chateaubriand, as formas de narração nos dão a perspectiva inglesa do viajante que traduz, segundo uma relação mais específica entre gêneros e ascendência estrangeira, certos esquemas narrativos de alguns relatos escritos na língua inglesa. (CONTRERAS, 2002, P. 52)

⁴⁵ Esta fórmula elementar foi citada por Contreras em seu livro *Las vueltas de César Aira* (2002, p. 53) fazendo referência ao livro *Obras Completas de Jorge Luis Borges*, de 1974.

vista da fascinação do relato, é "o que vai acontecer depois". Segundo Contreras (2002), é por isso que podemos afirmar que *La liebre* faz parte do gênero do romance.

Isso pode ser identificado através de trechos da novela: o que amarra a história é a busca de um diamante ligado à história familiar e à herança. No desenrolar da novela, o guia de Clarke, o gaúcho Guana, confia que está em busca de sua suposta meia-irmã, a viúva Rodeau, a quem todos amam e odeiam, uma mulher forte e linda que deve receber o diamante em forma de lebre legibreriana, uma herança familiar. Ou pela história de amor vivida tanto pelo pintor que acompanha Clarke em sua viagem pelo pampa, Carlos Prior, ou pela própria história de amor vivida pelo personagem principal, contada por ele no desenvolvimento da trama. Porém, para Clarke, as diversas versões da história do diamante, não passam de fábulas exóticas indígenas.

Em *La liebre* a viagem se dá na forma de um nascimento, de uma gênese do relato em si. Ao contrário de *Rastros de Verão*, *La liebre* nos apresenta uma viagem edificante, Clarke é um educador: "Clarke pensó de pronto en su responsabilidad como educador, así fuera accidental y momentáneo, de un joven", (AIRA, 1991, p. 127)⁴⁶. Suas viagens nos transmitem conhecimento: "Agotado el tema de la pintura, volvieron a sentarse y hablaron sobre los proyectos del visitante. Era un naturalista, y se proponía viajar al interior de la provincia a tomar nota de ciertos animales, uno en especial, en los que estaban interesadas ciertas instituciones científicas europeas". (AIRA, 1991, p. 26)⁴⁷

A experiência também se faz presente; ao contrário de Noll, os personagens de *La liebre* acumulam experiência. "Hasta ahora le hemos dado demasiadas palabras y poca acción, ¿no? Pero sin palabras, tampoco hay experiencia. Aunque sin experiencia, no hay palabras ni hay nada", (AIRA, 1991, p. 56)⁴⁸. A memória, mesmo que triste ajuda a contar a história de Clarke, "en todos estos años no se había abierto a nadie respecto de ese punto doloroso de su memoria. Quizás había llegado la hora de hacerlo. [...] Los adultos solemos tener recuerdos tristes, y de mucho peso personal. Por algún motivo, los atesoramos. Y puede resultar un dolor extra confiar en oídos distraídos o retozones". (AIRA, 1991, p. 109)⁴⁹

⁴⁶ "Clarke pensou prontamente em sua responsabilidade como educador, assim foi acidental e momentâneo, de um jovem". (AIRA, 1991, p. 127)

⁴⁷ "Esgotado o tema da pintura, voltaram a sentar-se e falaram sobre os projetos do visitante. Era um naturalista, e se propunha a viajar ao interior da província para tomar nota de certos animais, um em especial, em que estavam interessadas algumas instituições científicas européias". (AIRA, 1991, p. 26)

⁴⁸ "Até agora lhe demos muitas palavras e poucas ações, não? Mas sem palavras, tampouco há experiência. Mesmo que sem experiência, não existam palavras nem exista nada". (AIRA, 1991, p. 56)

⁴⁹ "em todos estes anos não tinha se aberto com ninguém a respeito deste ponto doloroso de sua memória. [...] Os adultos costumamos ter memórias tristes, e de muito peso pessoal. Por algum motivo as guardamos com cuidado. E pode resultar em uma grande dor confiar em ouvidos distraídos ou brincalhões". (AIRA, 1991, p. 109)

La liebre, desde o ponto de vista do relato de viagens, não pode ser vista apenas a partir da tradução da perspectiva estrangeira; a viagem ao espaço do selvagem introduz o ponto de vista do naturalista, porém, o espaço do selvagem é o espaço da oralidade. O relato de viagem se articula, de um modo fundamental, como uma das operações que definem os relatos etnográficos: a tradução. “En este sentido, *La liebre* – y ya no *Ema* – se singulariza muy especialmente en el ciclo pampeano de Aira: no sólo se trata allí de la perspectiva extranjera del viajero inglés sino también y fundamentalmente de la perspectiva de un narrador-traductor”. (CONTRERAS, 2002, p. 59)⁵⁰

Quem sabe por sua perspectiva darwiniana, *La liebre* cristaliza o exotismo de Aira em sua versão etnográfica, ou seja, combina melhor do que nenhuma outra novela do autor, a relação entre o relato de viagens e o relato genealógico: na tradução, a operação literária do viajante etnográfico, ou seja, a gênese do relato. O naturalista inglês que vai para o deserto para conhecer uma espécie muito particular, a lebre legibriana, se encontra, ao invés disso, com a palavra, a oralidade selvagem, com um mundo cimentado na proliferação da fábula. Se coloca a escutar, desde o início as versões orais que os índios contam sobre o mundo huilliche. Desta perspectiva o naturalista inglês se torna etnógrafo e narrador, de entrada um tradutor da oralidade em escritura: resume os “grandes discursos” dos índios e os traduz humoristicamente para nossa língua.

Los diez idiomas de la familia mapuche, en los que Clarke se había iniciado una década y media atrás, se distinguían del resto de los idiomas del mundo, entre otras cosas, por ésta tan notable: eran lenguas corteses con los extranjeros, y no por deliberación de sus hablantes sino por su misma estructura, al menos la elocutiva. Cuando alguien aprende un idioma que no es el suyo, es inevitable que cometa toda clase de errores, incluso después de un largo estudio y una práctica asidua. (AIRA, 1991, p. 161)⁵¹

Para Contreras (2002), o relato de viagens etnográficas opera uma hermenêutica do outro – através da dinâmica e da economia da tradução – a passagem da realidade e da fábula selvagem ao universo do sentido e da escritura – é a operação literária que define o relato de viagem ao espaço da oralidade. A tradução é uma das formas centrais que adota o

⁵⁰ Neste sentido, *La liebre* – e não *Ema* – se singulariza, muito especialmente, no ciclo pampeano de AIRA: não só porque trata-se ali da perspectiva estrangeira do viajante inglês, mas também, e fundamentalmente, da perspectiva de um narrador-tradutor. (CONTRERAS, p. 59)

⁵¹ Os dez idiomas de uma família mapuche, que Clarke tinha começado a aprender há uma década e meia atrás, se distinguíam do resto dos idiomas do mundo, entre outras coisas, por esta tão notável: eram línguas corteses com os estrangeiros, e não por deliberação de seus falantes, mas por sua estrutura, ao menos pelo estilo de falar.

uso da tradição na narrativa airiana: traduz aquilo que é desconhecido em termos legíveis, ou melhor, traduz o passado em termos do presente, como nos diálogos de pedagogia moderna entre Clarke e Carlos Prior.

Clarke – Pues bien, para mí hay una perfecta inversión: Buenos Aires es como Kent, la pampa es como Londres.

Carlos – Entonces usted está en la posición del protagonista del libro de Swift, que pasa del derecho al revés.

Clarke - ¿Has leído a Swift?

Carlos – En una traducción española, adaptada para niños. Me temo que las partes de sexo fueron suprimidas.

Clarke – No hay tanto de eso, no vayas a creer.

Carlos – Los libros nunca deberían adaptarse. Uno se pone a pensar en los cambios que habrán hecho, y no disfruta de la lectura.

Clarke – Totalmente de acuerdo. Es un crimen. Pero una traducción ya es una adaptación. Por eso hay que aprender idiomas [...]. (AIRA, 1991, p. 93)⁵²

O extremo da tradução seriam os índios de *La liebre*, cuja cultura reúne tanto aqueles cortes que o pitoresco atribuiu à diversidade dos índios que povoaram a imaginação europeia, como os hábitos, a língua e os modos da cultura urbano-contemporânea. A explicitação de uma poética de tradução se enuncia, em Aira, mais especificamente em *La liebre*, através de Calfulcurá (cacique de uma das tribos indígenas), em *El mensajero*. A propósito da homonímia entre "plantas e plantas dos pés" – confusão de conseqüências fatais na obra -, Calfulcurá discorre sobre as "imensas dificuldades de tradução" e diz:

Calfulcurá – Siendo las lenguas mundos de referencias distintos, para hacer funcionar los equivalentes habría que cambiarlo todo, radicalmente. Un hipotético traductor blanco de esta conversación, en Buenos Aires, tendría que buscar un equivalente de esa homonimia. [...] si quiere ser fiel, debe buscar un par de homónimos en su lengua (no importa que en huilliche no sean homónimos) y ponerlo en su lugar.

Hombre-Caballo 1 - Pero así cambia todo, el argumento mismo!

Calfulcurá – Claro que cambia todo! ¿No dije que era una operación muy radical? Cambia TODO. Cambia el tema... De hecho, la traducción es la forma extrema de cambiar de tema. (AIRA, 1991, p. 40 - 43)⁵³

Quando alguém aprende um idioma que não é o seu, é inevitável que cometa todos os tipos de erros, inclusive depois de um longo tempo de estudo e uma prática assídua. (AIRA, 1991, p. 161)

⁵² Clarke – Pois bem, para mim há uma completa inversão: Buenos Aires é como Kent e a pampa como Londres.

Carlos – Então você esta na posição de protagonista do livro de Swift, que passa do direito ao revés.

Clarke – Leu Swift?

Carlos – Em uma tradução espanhola, adaptada para as crianças. Mas temo que as partes de sexo foram cortadas.

Clarke - Não tem muito disso, não creia.

Carlos – Os livros nunca deveriam ser adaptados. A gente se põe a pensar nas mudanças que foram feitas, e não desfruta da leitura.

Clarke – Totalmente de acordo. É um crime. Mas uma tradução já é uma adaptação. Por isso é necessário aprender idiomas [...]. (AIRA, 1991, p. 93)

Para Contreras (2002), a questão da passagem e da fronteira em Aira só pode ser pensada através da tradução como experimentação de uma diferença máxima e impensável na linguagem. O cruzamento de fronteiras geográficas com culturais se dá, na literatura de Aira, como uma dissolução dos limites da nação ou das diferenças culturais no cruzamento da civilização ao espaço do deserto, como uma desconstrução dos mapas ou discursos culturais e nacionais, das fábulas de identidade originárias e iniciais. Porém, o que concebe a passagem da tradução como o germe de uma forma em que se envolve o diferencial. A operação de tradução, em Aira, remete à função operatória da dobra (conceito deleuziano) que se divide ao infinito, ou seja, de um ponto de inflexão a partir de onde se opera uma transformação, ou melhor, o nascimento da ficção, o impulso da narração.

O desdobramento em *La liebre* não acontece apenas através dos nascimentos, ou dos personagens, mas também através do sentido. Na passagem da oralidade à escritura, o desdobramento de sentido se converte em lei do relato: ali onde uma frase se desdobra em dois sentidos, onde se origina o relato. Enquanto o personagem opera sua viagem de ida (de aventura), o narrador trama a volta do relato. "O para decirlo en términos de literatura nacional: mientras las convenciones genéricas – esas que en *La liebre* sugieren un ‘estilo inglés’ – impulsan el relato hacia adelante, los procedimientos invisibles de la prevanguardia francesa van tramando las vueltas del relato nacional". (CONTRERAS, 2002, p. 67)⁵⁴

Podemos afirmar que tudo em Aira é uma questão de perspectiva e o exotismo que encontramos em *La liebre* é, neste sentido, um procedimento na construção desta perspectiva, um dispositivo ficcional. E se o *ready-made* foi a grande contribuição deixada pelas novelas inglesas, uma espécie de etnologia das tribos exóticas, que segundo Aira, são os próprios ingleses, os textos de Aira podem ser enquadrados na tradição argentina que reimagina a nação através da visão exterior, a que se instala na própria língua, como um estrangeiro.

Pensar, definir y escribir la literatura nacional desde la perspectiva exterior es ya un tópico de la crítica y de la literatura argentina. Sea que se la piense como marcada

⁵³ Cafulcurá- Sendo as línguas mundos de referências distintas, para fazer funcionar os equivalentes teríamos que mudar tudo, radicalmente. Um hipotético tradutor branco desta conversação, em Buenos Aires, teria que buscar um equivalente desta homonímia. [...] se quer ser fiel, deve buscar um par de homônimos em sua língua (não importa que em huilliche não sejam homônimos) e colocar em seu lugar.

Homem-cavalo 1 – Mas, assim muda tudo, o argumento mesmo!

Cafulcurá – Claro que muda tudo! Não disse que era uma operação muito radical!? Muda TUDO. Muda o tema .De fato, a tradução é a forma extrema de mudar o tema. (AIRA, 1991, p. 40 - 43)

⁵⁴ “Ou para dizer em termos da literatura nacional: enquanto as convenções genéricas – essas que em *La liebre* sugerem um ‘estilo inglês’ – impulsionam o relato para frente, os procedimentos invisíveis da pré-vanguarda francesa vão tramando as voltas do relato nacional”. (CONTRERAS, 2002, p. 67)

desde el comienzo por la cuestión del exilio o como atravesada desde su emergencia por una mirada exterior, hay un extendido consenso crítico según el cual la literatura argentina se constituye, desde su fundación, como una escritura “desde afuera”. (CONTRERAS, 2002, p. 68)⁵⁵

Desde o final dos anos 70 e início dos anos 80 a figura do exílio funciona, entre os escritores, intelectuais e ensaístas e segundo sentidos e valores diversos, como um paradigma de interpretação da perspectiva exterior. Porém, um exílio como o lugar do discurso em que se inscreve uma diferença de língua, um certo estranhamento a respeito da língua em que se escreve e que, às vezes, a conduz a uma ruptura. Ou melhor, uma operação de descentramento que transforma a língua materna no centro imaginário da qual se foge.

Para Contreras (2002), o exotismo é em Aira o lugar para escapar das limitações e das restrições impostas pela literatura nacional. Ele o converte na via de um estranho regresso, a afirmação da nacionalidade, e é isso que vemos em *La liebre*, um lugar em que as referências nacionais se fazem presentes através da narração de um inglês. Aira descreve os estereótipos “exoticamente” na intenção de transmutar o reconhecimento em invenção, este é o jogo em *La liebre*. A novela apela aos estereótipos de identidade cultural: o inglês – o extremo da civilização – e o índio – o extremo da barbárie. De um lado, um racionamento muito inglês, a delicadeza do estilo europeu. Do outro, a figura típica, estereotipada do índio, a lança em uma mão, as bolas em molinete na outra, o corpo desnudo coberto de graxa, os cabelos ao vento e a cara deformada em um grito feroz. Porém, as figuras ao longo da novela se transformam, seja pelos índios com seus discursos filosófico-lingüísticos ou a mais extrema cortesia. Ou por Clarke, que antes de se descobrir índio, se transforma em um deles.

Engrasado a la moda indígena, [...] con su piel mate, sus cabellos negros que habían crecido desmesuradamente durante la expedición, su contextura sólida, una vez engrasado y en cueros sobre el caballo parecía un indio más. Incluso le gustó: le daba a todo el asunto un matiz carnavalesco, de fiesta de máscaras [...]. (AIRA, 1991, p. 196 – 197)⁵⁶

Estas transformações, seja dos índios em homens civilizados ou do inglês em índio, podem ser interpretadas como uma desconstrução dos estereótipos culturais, como a

⁵⁵ Pensar, definir e escrever a literatura nacional desde a perspectiva exterior já é um tópico da crítica e da literatura argentina. Seja ela idealizada desde o início pela questão do exílio ou pela sua emergência da visão exterior, existe um consenso crítico segundo o qual a literatura argentina se constitui, desde a sua fundação, como uma escritura “desde fora”. (CONTRERAS, 2002, p. 68)

anulação das antinomias, uma desconstrução das hierarquias e diferenças supostas na dicotomia civilização-barbárie. Com isso, Aira pretende resistir à função de identificação e representação dos discursos tradicionais e hegemônicos.

La liebre pode ser lida como um manual de usos da tradição. Segundo Contreras (2002), mais que uma recriação ou uma homenagem, mais que uma modalidade da reescritura, o trabalho com os motivos centrais da tradição literária argentina opera, neste tipo de literatura, uma reciclagem automática. Trata-se da grande arte menor, da invenção suprema das vanguardas históricas, do uso da técnica surrealista da bricolagem (cortando, montando usando a sobreposição) com a qual a narrativa de Aira subtrai os motivos de seu contexto convencional para criar um novo contexto.

Un trabajo de bricolage con la tradición que niega toda noción de esencias y de jerarquías: así, no hay gauchos ni indios ni cautivas originales – “verdaderos” – sino una colección de palabras-imagen que vienen con la lengua: símbolos patrios, arcanos, como las cautivas, los indios, el Desierto, la Patagonia; o motivos, como “el gaucho ensartado por atrás”, “el niño malparido”, el criollo que prefiere morir a desnudarse, el advenimiento del monstruo peronista, que Aira pone a funcionar en *El Bautismo*. (CONTRERAS, 2002, p. 89)⁵⁷

Mais do que a precisão que define o vínculo da literatura de Aira com as técnicas vanguardistas, o valor da interpretação reside no acerto com que ele descontextualiza os motivos da tradição como um “exercício do esquecimento”. Ou seja, o esquecimento como sintaxe do relato. Para Aira, a memória é o achado do significado, o corte através do tempo. O esquecimento é o imperativo do seguir adiante. É devido à utilização do procedimento de esquecimento na tradição que a literatura de Aira ganha um sentido afirmativo, não como um procedimento que faz o relato retroceder pelo caminho do significado e da memória, mas como uma técnica compositiva que, subtraindo a negatividade da reação, funciona como um seguir adiante.

Si la narrativa de Aira vuelve a contar cuentos ya contados es en la medida en que los somete al proceso creador del olvido (“El olvido – dice Aira – es el mecanismo que nos hace imperceptiblemente otros sin dejar de ser quienes somos”), en la

⁵⁶ Engraxado a moda indígena, [...] com sua pele escura, seus cabelos negros que havia crescido muito durante a expedição, sua estrutura sólida, e com couro sobre o cavalo parecia mais um índio. Ele gostou, lhe parecia um colorido carnavalesco, de festa de máscaras [...]. (AIRA, 1991, p. 196 – 197)

⁵⁷ Um trabalho de bricolagem com a tradição que nega toda a noção de essências e de hierarquias: assim não há gaúchos, nem índios, nem cativos originais – verdadeiros – mas uma coleção de palavras-imagem que vêm com a língua: símbolos patrióticos, arcanos, como as cativas, os índios, o deserto, a Patagônia; ou motivos, como “o gaúcho espetado para trás”, “o menino mal nascido”, o crioulo que prefere morrer a ficar nu, o advento do monstruoso peronista, que Aira põe a funcionar em *El Batismo*. (CONTRERAS, 2002, p. 89)

medida en que se nutre del olvido como potencia transfiguradora y de invención. (CONTRERAS, 2002, p. 89)⁵⁸

Se o esquecimento é, para Aira, o imperativo de seguir adiante, o é na medida em que isso remeta à velocidade, transfigurando a natureza do objeto. O esquecimento é o impulso do relato, o impulso contínuo da invenção, uma vez que os estereótipos que “vêm com a tradição” saem do universo da História e começam a girar em outro espaço, no espaço do significado e da memória, onde a velocidade do relato os desprende do universo da cultura e os empurra até o ponto onde o tempo se detém e se desvanece: na imagem. Em *La liebre* é esta a função da introdução que precede a novela propriamente dita, a de contar a fábula darwinista que, antes da (H) história, se envolve na “dobra” do começo e determina a gênese do relato. O protagonista da introdução é Rosas. Sua função no relato é a de dar o caminho da lógica do contínuo que é, segundo nos mostram os distintos apartados da introdução, a lógica da transmutação de um mundo em outro; da negatividade em realidade, da oralidade em escritura, do calor em frio e do frio em calor. Apenas Rosas capta essa lógica, dando toda a volta ao darwinismo. Isto é, a novela começa com a intuição alucinada do monstro, a fábula darwinista da mutação em sua versão airiana: como fábula da velocidade e das transmutações. Para Aira, *La liebre* é uma novela sobre a felicidade. A felicidade inaudita e incrível de ser argentino.

4.3 AFIRMAÇÃO EM AIRA X NEGATIVIDADE EM NOLL – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se para Aira o exotismo e a viagem são objetos de transmutação que dão forma ao relato e possibilitam ao escritor seguir contando, em Noll, a operação acontece inversamente. Em Noll, nos deparamos com novelas fragmentadas, com personagens sem experiência, sem passado, nem futuro, que não têm “nada” para contar. Suas histórias poderiam começar e

⁵⁸ Se a narrativa de Aira volta a contar contos já contados, é na medida em que os submete ao processo criador do esquecimento (o esquecimento - diz Aira - é o mecanismo que nos faz imperceptivelmente outros sem desejar ser quem somos), na medida em que se nutre do esquecimento como potência transfiguradora e de invenção. (CONTRERAS, 2002, p. 89)

terminar em qualquer ponto, uma vez que o espaço e o tempo estão suspensos. A viagem em Noll não nos transmite conhecimento, é apenas um dispositivo utilizado pelo autor para provocar a sensação de deslocamento. Porém, um deslocamento sem “sentido”, ou seja, sem nenhuma função edificante, educadora. Não encontramos em suas novelas nenhum movimento no sentido do conhecimento, ou que nos remeta a algo significativo do passado, nem mesmo do futuro, já que os personagens apenas vagam pelo universo, não constituem família, tampouco qualquer relação duradoura.

Se a literatura de Aira se coloca contra todo o movimento de desconstrução textual, ou melhor, de não narração da história, o que podemos constatar em Noll, isso não se dá apenas porque Aira confronta o projeto literário das décadas de 70 e 80, mas porque em sua literatura encontramos a refutação da estética e da ética da negatividade. Negatividade que se converteu no valor canônico do sistema literário latino-americano contemporâneo. O paradigma da negatividade foi instituído como critério de validação e é contra isso que Aira se coloca. Não porque ele se oponha a esta negatividade, mas porque sua narrativa muda, substancialmente, o elemento do qual deriva o sentido e o valor da ficção. Segundo Contreras (2002), em Aira, a ficção é um objeto de afirmação imediata. É a afirmação imediata da potência absoluta e autônoma da invenção que dá o impulso inicial ao relato.

Como já citado no primeiro capítulo, a poética da negatividade recusa as convenções da cultura de massa e adota uma posição de negação radical, cujo relato final é o silêncio, ou seja, a negação de uma espécie de manipulação que pressupõe a indústria cultural. A poética da negatividade herda o projeto suicida moderno de levar a linguagem a seus limites mais extremos, limites que podem incluir a total impossibilidade da própria linguagem. É este silêncio e a impossibilidade de seguir contando que podemos identificar nos textos de Noll. O final em *Rastros de Verão* nos dá a idéia de falta de continuidade, ou seja, o contínuo do relato não se faz presente, não encontramos nenhuma ação rumo ao futuro, pelo contrário, é com o fragmento que nos deparamos.

Olhei o prédio para onde eu ia agora. E amanhã?, pensei. Não me ocorreu qualquer resposta. Talvez a partir daquela noite eu já não tivesse mais que me preocupar. Se o meu pai estava vivo ou não, a quem poderia verdadeiramente preocupar se não a ele próprio? E senti como que um grande amor pelo abandono de cada um. E o garoto, por que me preocupar se ele tinha embarcado para o Rio ou não? Ninguém dependia das preocupações de ninguém para que o destino continuasse sua marcha. (NOLL, 1997, p. 370)

No trecho citado podemos identificar o amor pelo abandono, abandono este do protagonista em relação ao passado e a família, uma vez que a quem poderia importar se o pai estava vivo ou não. Ou mesmo, a quem importa o destino do garoto que poderia ser seu filho. Este desapego com as coisas “reais” que fazem parte do cotidiano, com os valores instituídos pela sociedade contemporânea nos faz pensar sobre o caminho da “realidade” atual. É a fragmentação e o destino que permeiam nossas histórias. Histórias que ficam claras em *Rastros de Verão*, ou melhor, as histórias sem histórias dos personagens que são pessoas comuns, que apenas habitam este espaço e tempo.

Já em *La liebre*, o final, mesmo que extremante novelesco, uma vez que o desenrolar da história nos remete ao final de qualquer novela contemporânea, nos faz pensar sobre a importância dos laços familiares e do amor. Clarke (naturalista inglês) se descobre índio, filho do cacique Cafulcurá e Juana Pitiley e irmão gêmeo de Namuncurã. Reencontra o grande amor de sua vida, Rossanna Haussmann (linda e odiada viúva Rodeau), que acreditava estar morta depois da catástrofe do glacial. Descobre ainda que Carlos Prior, o aquarelista, seu companheiro de viagem, é seu filho. Porém, as surpresas não param por aí, o amor de Carlos Prior, Yñuy, é sua irmã gêmea que está parindo, também, gêmeos. Em poucas linhas o encontro familiar se dá. Clarke, o menino adotado e que não tinha mais capacidade para amar desde que perdeu seu grande amor (Rossanna) se descobre filho, pai, avô e companheiro.

Carlos – Clarke, creo que me voy a morir de felicidad, papá! – exclamaba Carlos - . yo lo sabía, todo el tiempo, *tenías* que ser mi padre...

Clarke – No olvides que ella es tu madre.

Carlos – Es cierto. Yo también estuve en el glacial!

Clarke – No me refería a eso. ¿No era que si vos encontrabas a tu madre, te ibas a echar en sus brazos, y todo lo demás?

Carlos había evitado con timidez la mirada de Rossanna, que le sonreía.

Carlos – Ahora que sé que soy tu hijo, cierta discreción británica...

Clarke – En realidad sos más inglés que yo, por la sangre del pobre Profesor Haussmann. – Clarke vio llegado el momento de declarar algo que le daría gusto al muchacho, y además era cierto: - Debo decir que si me hubieran preguntado cómo quería que fuera mi hijo, te habría señalado a vos. [...]. (AIRA, 1991, p. 251)⁵⁹

⁵⁹ Carlos – Clarke, creio que vou morrer de felicidade, papai! – exclamava Carlos -. Eu sabia o tempo todo, *tinha* que ser meu pai...

Clarke – Não te esqueça que ela é tua mãe.

Carlos – Está certo. Eu também estive no glacial!

Clarke – Não me referia a isso. Não era que se encontrasse tua mãe, tu ias se jogar em seus braços, e tudo o mais?

Carlos havia evitado com timidez o olhar de Rossanna, que sorria para ele.

Carlos – Agora que sei que sou teu filho, certa discricão britânica...

Clarke – Em realidade tu és mais inglês que eu, pelo sangue do pobre professor Haussmann. – Clarke viu chegado o momento de declarar algo que o garoto gostaria, e ademais era certo: - Devo dizer que se me perguntassem como queria que fosse meu filho, teria dito você. [...]. (AIRA, 1991, p. 251)

Em *La liebre* os reencontros acontecem. Já em *Rastros de Verão*, não. O garoto poderia ou não ser filho do personagem principal com a mulher de quem ele aluga um quarto, mas isso já não importa. Vale ressaltar que a relação “passada” do protagonista com a mulher, que poderia ser a mãe do garoto, acontece através de sonho. E que não se efetiva na realidade. O personagem principal não encontra o pai moribundo, não estabelece nenhuma relação de “amor” com a protagonista de seus sonhos, tudo se resume a sexo. Tampouco se descobre pai.

Sonhei que eu estava no Rio, recém-chegado de Porto Alegre, e que eu entrava no meu primeiro dia de trabalho numa fábrica. Era um dia muito quente de março, a fábrica ficava em Olaria e tinha fileiras infindáveis de operários e operárias mexendo em máquinas oleosas e escuras. O teto da fábrica me parecia muito baixo, aumentava a opressão do calor.

Mas o sonho começa eu marcando o ponto de entrada, e quando me viro vejo uma mulher entrando com um lenço na cabeça amarrado na nuca. Nos olhamos... A mulher estava na fila do relógio ponto e continuamos nos olhando.

Ela é a dona da cama onde sonho.

Somos bem mais jovens. Me pergunto se ali poderia desconfiar que anos mais tarde, em Porto Alegre, estaríamos juntos numa terça-feira Gorda. O interessante é que tudo se passa na Zona Norte do Rio, debaixo de um calor africano, mas a imagem da mulher é como se fosse cinema italiano – talvez o lenço amarrado na nuca lhe dê os ares de uma operária em Turim, talvez um pouco Cláudia Cardinale no início da carreira, o certo é que a cena é assim, de um colorido pesado e dramático.

Eu me aproximo dela e combinamos que hoje em vez de almoçar daremos um passeio pelas redondezas.

Estou encostado no muro da estação e o trem da Central passa do outro lado do muro e trepida o nosso braço. Ela como eu está no Rio faz pouco, também chegada de Porto Alegre, e me conta que anda triste porque há dias teve um aborto de um filho desejado. Pergunto se não é possível que esse filho seja meu. Ela baixa as pálpebras, responde: digamos que foi o vento...

Então ouvimos a sirene da fábrica. E voltamos. (NOLL, 1997, p. 349)

O encontro amoroso do personagem principal de *Rastro de Verão* se dá num lugar quente, com colorido pesado e dramático, em uma fábrica escura e cheia de máquinas, com cheiro de óleo. O contínuo do relato é quebrado pela sirene da fábrica. Ao contrário de *La liebre*, em que o cenário é o glaciar chileno repleto de imagens lindas, lagos espelhados, animais selvagens e ao mesmo tempo dóceis. O próprio desenrolar das narrativas nos remetem as diferenças de espaço, tempo e beleza, o que interfere diretamente no final de cada história. Podemos afirmar que a memória e a experiência também são abordadas de forma distinta em ambos os textos. Enquanto para Aira elas são fundamentais para a construção do conhecimento, em Noll, tanto memória como experiência não nos transmitem nenhum saber, pelo contrário, apenas servem para esvaziar a perspectiva do cotidiano. "Si algo me ha enseñado la experiencia, es que cuanto menos se sabe, con más eficacia se actúa", (AIRA,

1991, p. 77) ⁶⁰. A experiência em Aira é algo que se transmite de geração em geração. Para Clarke existe o desejo de conhecer terras desconhecidas e aprender com suas viagens, adquirir sabedoria.

Cuando yo era joven... Cuando tenía tu edad, mi sueño principal era venir a conocer esta parte de América, de la que mi padre me había hablado siempre con nostalgia y con un deo fabuloso que me había impresionado de un modo indeleble. [...] Sus años de andanzas americanas, realizadas por el punto misterioso de su decisión de volver llenaron mis ensoñaciones de adolescente. (AIRA, 1991, p. 110) ⁶¹

Para Aira, o silêncio é algo edificante e o destino é algo mais amplo que o vagar sem emoções. "Cuando pasó el pico de la emoción, Clarke mismo entendió este silencio: hablar del amor, de la locura, de la muerte, era innecesario. Sólo quedaba el destino. Pero el destino era algo demasiado amplio, tenía cierto parentesco con el continuo", (AIRA, 1991, p. 226) ⁶². O relato, ou melhor, a construção do relato é algo esgotante e demanda um esforço contínuo. "El esfuerzo del relato lo había dejado agotado, trémulo. El agotamiento constituía en este caso toda una estética, habida cuenta de que era el estado permanente en que se había movido su personaje, o sea él mismo, en la narración". (AIRA, 1991, p. 225) ⁶³

Já para Noll, a experiência se dá de forma esvaziada, o silêncio é lacunar e o amor não encontra espaço na narrativa. "Havia um profundo silêncio. Eu não via pedestres nem carros. Aproveitei a primeira rua lateral para mijar", (NOLL, 1997, p. 327). Em outro trecho da novela nos deparamos também com o esvaziamento do silêncio, não como algo que nos remeta a algo edificante, como um momento de reflexão. "Suspirei silencioso e disse uma coisa que parecia estar entalada na minha garganta havia muito tempo: tirar o dinheiro do meu bolso e pagar um chope para este menino, eis o que precisava ser feito". (NOLL, 1997, p. 328)

⁶⁰ "Se algo me ensinou a experiência, é que quanto menos se sabe, com mais eficiência se atua". (AIRA, 1991, p. 77).

⁶¹ Quando eu era jovem... Quando tinha a tua idade, meu maior sonho era conhecer esta parte da América, da qual meu pai me falava sempre com nostalgia e com um desejo fabuloso que me havia impressionado. [...] Seus anos de andanças americanas, realizadas pelo ponto misterioso de sua decisão de voltar, preenchiam meus sonhos de adolescente. (AIRA, 1991, p. 110)

⁶² "Quando passou o pico de emoção, Clarke entendeu este silêncio: falar de amor, da loucura, da morte não era necessário. Só restava o destino. Mas o destino era algo demasiado amplo, tinha certo parentesco com o contínuo." (AIRA, 1991, p. 226)

⁶³ "O esforço do relato o havia deixado esgotado. O esgotamento constituía, neste caso, toda uma estética, tinha consciência que era o estado permanente em que seu personagem, ou seja, ele mesmo havia se movido na narração." (AIRA, 1991, p. 225)

Enquanto Clarke "entra" no silêncio e descobre este espaço de tempo como algo reflexivo, uma vez que estava cansado, pois havia falado de amor, o personagem principal de *Rastros de Verão* se encontra no silêncio pelas coisas mais banais, como tentar mijar ou mesmo pagar um chope.

Isso me dava agora um profundo mal-estar, o que me obrigou a fechar os olhos e apoiar a mão na cama. Desejava que quando eu abrisse os olhos o mundo já não comportasse engodos como aquele que eu tinha havia pouco pronunciado. Estranho é que nesses intervalos, quando eu não sabia como prosseguir, o garoto ficava em completo silêncio. (NOLL, 1997, p. 346)

O silêncio marca grande parte de *Rastros de Verão*, mas sempre pontuando engodos, falta de conhecimento transmissível, momentos de desespero, nunca como algo construtivo. O passado e a experiência, ou melhor, o fim dela, também se fazem presente ao longo da narrativa. "Quando olhei o ponto onde ele parecia estar olhando tive a impressão de ouvir dentro de mim um grito inacessível, como se submerso numa camada imemorial". (NOLL, 1997, p. 329) Já para Clarke, a memória também é deixada de lado, mas por uma razão, pela dor que ela causa em relação há um amor perdido. "En todos estos años no se había abierto a nadie respecto de ese punto doloroso de su memoria. Quizás había llegado la hora de hacerlo. El chico tenía la misma edad que su silencio. Había una cierta justicia poética en todo". (AIRA, 1991, p. 109)⁶⁴

Ambas as narrativas possuem pontos bastante similares, uma vez que os dois personagens principais viajam, encontram garotos que poderiam ser seus filhos, se deparam com o silêncio e com a memória, ou seja, com seu passado. Clarke faz de sua viagem algo do saber, existe uma proposta demarcada para o seu deslocamento e esta se dá através da pesquisa de um animal raro. O personagem principal de *Rastros de Verão* se encontra em um deslocamento, também com a proposta de rever seu pai moribundo. Mesmo que ambos não consigam "chegar" a seu destino, uma vez que tanto Clarke não encontra a lebre legibreriana, como o personagem principal de *Rastros de Verão* não encontra o pai, o caminho percorrido se dá de forma distinta. Clarke nos conta as belezas dos pampas argentinos, a cultura dos índios mapuches e as possíveis definições, ou melhor, os contos da lebre. Enquanto o

⁶⁴ "Em todos estes anos não havia se aberto com ninguém a respeito deste ponto doloroso de sua memória. Quem sabe havia chegado a hora de fazê-lo. O garoto tinha a mesma idade de seu silêncio. Havia uma certa justiça poética em tudo". (AIRA, 1991, p. 109)

personagem principal de *Rastros de Verão* apenas vaga pela cidade de Porto Alegre, como numa ação desesperada de fazer algo, porém algo que nunca se define, algo que não acontece.

No final de *La liebre*, Clarke descobre realmente ter dois filhos, enquanto o personagem principal de *Rastros de Verão*, apenas sonha com esta possibilidade. Mesmo sendo uma possibilidade, não existe nenhuma ação do personagem principal em estabelecer uma relação mais intensa com o garoto, mesmo porque este está partindo. *Rastros de Verão* nos faz pensar sobre as idas e vindas, sobre a dificuldade de relacionamento, seja no âmbito familiar, amoroso ou de amizade. Enquanto em *La liebre*, tudo se conecta no final, em *Rastros de Verão* tudo permanece como está. O passado e o futuro do personagem principal parecem não ter sofrido alteração, tudo continua igual.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

AIRA, César. **Moreira**. Buenos Aires: Achával Solo, 1975.

_____. **La liebre**. Buenos Aires: Emecé editores, 1991.

_____. **La Prueba**. Buenos Aires: GEL, 1992.

_____. **Ars narrativa**. Criterion, nº. 8. Caracas: Enero 1994.

_____. **Un episodio en la vida del pintor viajero**. Rosario: Ed. Beatriz Viterbo, 2000.

_____. **La nueva escritura**. La Jornada Semanal, 12 de abril 1988. Também em Boletín / 8 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Rosario, octubre 2000.

AJZENBERG, Bernardo. A céu aberto ilumina a escuridão de João Gilberto Noll. **Folha de São Paulo**. Disponível em: <http://joaogilbertonoll.br/estudos.html>. Acesso em: 21 de setembro 2007.

ANTELO, Raúl. A catástrofe do turista e o rosto lacerado do modernismo. In: ANTELO, Raúl; CAMARGO, Maria Lúcia (Org). **Pós-crítica**. Florianópolis: Letras contemporâneas, 2007. p. 27-42.

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

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988.

BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os Modernos**. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1975.

_____. **Experiência e Pobreza**. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas, volume I. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 114 – 119.

_____. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura (primeira versão). Obras Escolhidas, volume I. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 165 – 196.

_____. **O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas, volume I. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 197 – 221.

BRESSANE, Ronald. Em Busca da obra em aberto (2000). **Revista A**. Disponível em: <http://www.joaogilbertonoll.com.br/estudos.html>. Acesso em: 21 de setembro 2007.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestésica: O ensaio sobre a obra de arte de Walter Benjamin reconsiderado. **Travessia**, Ilha de Santa Catarina, 1980. n°1, p. 11-41.

BÜRGER, Peter. **Teoría de la vanguardia**. Barcelona: Ediciones Península, 1987.

CONTRERAS, Sandra. **Las vueltas de César Aira**. Rosario: Ed. Beatriz Viterbo, 2002.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a Filosofia**. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1987.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

ECO, Humberto. **Apostillas a El nombre de la rosa**. Barcelona: Lumen, 1984.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Fenomenologia do espírito**. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1989. (Os pensadores)

HEIDEGGER, Martin. **Conferências e escritos filosóficos**. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Os pensadores)

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/70**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Os pensadores)

KOHAN, Martín. **Dos veces junio**. Buenos Aires: Sudamericana, 2002.

LUCY, Niall. **A Derrida Dictionary**. Oxford (UK) / Carlton (Austrália) / Malden (USA): Ed. Blackwell, 2004.

MARX, Karl. **El capital: crítica de la economía política: libro tercero**. 2. ed. México: Siglo Veintiuno, 1978.

MORICONI, Ítalo. Tentando captar o homem ilha. **Matraga**, Rio de Janeiro, 1987. vol.1, n° 2/3, p.21-29, maio/dez.

NOLL, João Gilberto. **A fúria do corpo**. In: Romances e Contos reunidos. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 25 – 205.

_____. **Bandoleiros**. In: Romances e Contos reunidos. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 211 - 320.

_____. **Rastros de Verão**. In: Romances e Contos reunidos. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 325 - 370.

_____. **Hotel Atlântico**. In: Romances e Contos reunidos. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 375 - 442.

_____. **O quieto animal da esquina.** In: Romances e Contos reunidos. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 445 - 494.

_____. **Harmada.** In: Romances e Contos reunidos. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 497 - 576.

_____. **A céu aberto.** In: Romances e Contos reunidos. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 583 - 673.

_____. **O cego e a dançarina.** In: Romances e Contos reunidos. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 683 - 772.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política.** São Paulo: EXO experimental org. ed. 34, 2005.

RELLA, Franco. **Pensare per Figure.** Roma: Fazi Editore, 2004.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra: ensaios.** Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SARLO, Beatriz. **Sujetos y tecnologías: La novela después de la historia.** Punto de Vista 36. Buenos Aires, dezembro, 2006.

SILVA, Daniel Barretto da. **Reinvenções da precariedade: O sujeito e o corpo na obra de João Gilberto Noll / Daniel Barretto da Silva; orientador: Karl Erik Schollhammer.** 2006. 122 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontífica Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

VIDAL, Paloma. **Efeitos de Abjetos em João Gilberto Noll e Osvaldo Lamborghini.** Março de 2002.

_____, Paloma. **Comunidades inadecuadas: la narrativa reciente de J.G.Noll.** Grumo. Literatura e Imagem. RJ/ Buenos Aires, 2006. n° 5, p. 18-21.

WEIS, José. João Gilberto Noll. **O tempo da cigarra.** Entrevistador: José Weis, 1997. Disponível em: <http://www.joaogilbertonoll.com.br/estudos.html>. Acesso em: 21 de setembro 2007.