



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

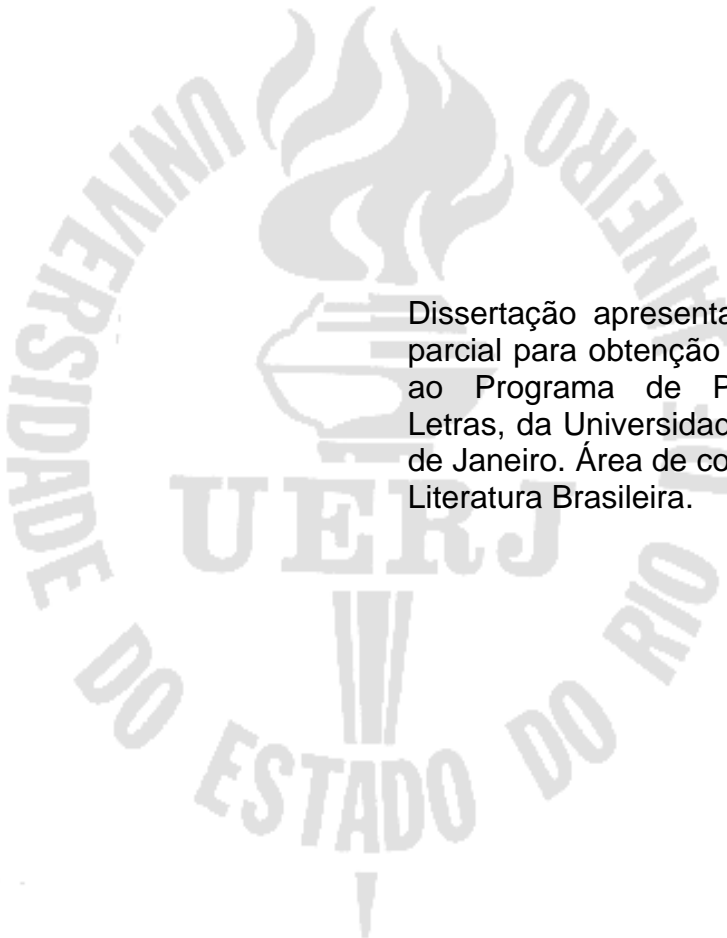
Fabiana Bazilio Farias

**A nervura luminosa do instante:
o instante como performance literária na obra de João
Gilberto Noll**

Rio de Janeiro
2011

Fabiana Bazilio Farias

**A nervura luminosa do instante:
o instante como performance literária na obra de João Gilberto Noll**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Orientadora: Prof. Dra. Ana Cristina de Rezende Chiara

Rio de Janeiro

2011

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

N793	Farias, Fabiana Bazilio A nervura luminosa do instante: o instante como performance literária na obra de João Gilberto Noll / Fabiana Bazilio Farias. - 2011. 95 f.: il. Orientadora: Ana Cristina de Rezende Chiara. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras. 1. Noll, João Gilberto, 1946- - Crítica e interpretação - Teses. 2. Noll, João Gilberto, 1946-. Mínimos, múltimos e comuns - Teses. 3. Escrita na literatura - Teses. 4. Tempo na literatura - Teses. I. Chiara, Ana Cristina de Rezende. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título. CDU 869.0(81)-95
------	--

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Fabiana Bazilio Farias

**A nervura luminosa do instante:
o instante como performance literária na obra de João Gilberto Noll**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Aprovada em 21 de março de 2011.

Banca Examinadora

Prof^a. Dra. Ana Cristina de Rezende Chiara (Orientadora)
Instituto de Letras da UERJ

Prof^a. Dra. Marília Rothier Cardoso
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Prof^a. Dra. Fátima Maria de Oliveira
CEFET-RJ

Rio de Janeiro

2011

AGRADECIMENTOS

A Deus e à Nossa Senhora que nunca me faltaram.

À minha família, os amigos mais fiéis: minha mãe por todo amor na hora mais difícil, meu pai, meu Roger que me apoiou de tantas maneiras e sempre com o mais sincero amor, minha cúmplice Natalia, meus sobrinhos que suavizaram as dificuldades, minha irmã Ana, meus cunhados (Val e Wanderson) e meus sogros.

Aos meus amigos queridos: Jonathan, Luciana, Roger, Luís Cláudio e Márcia pelos tempos inesquecíveis de estudo e amizade.

Aos companheiros do GP Corpo & experiência: Leonardo Davino, Calina Miwa, André Masseno, Sergio Barcellos e em especial Marcelo dos Santos.

Aos funcionários da Biblioteca do CEH-B e da secretária de pós-graduação em Letras da UERJ pela generosidade e paciência.

À Elisa Beatriz di Pietro pela carinhosa pesquisa em São Paulo.

À UERJ que é parte da minha história.

Ao João Gilberto Noll pela obra inesgotável.

E, em especial, à minha orientadora, a Dra. Ana Cristina de Rezende Chiara, que é um daqueles anjos que Deus coloca no nosso caminho e nos ilumina.

Obrigada.

Fica com as imagens palpáveis, menos em tom de crítica, por isso mais críticas.

Gosta da solução dos fragmentos. Livro construído em tijolos.

Kiki Peixoto (Ana Chiara)

Chamo a literatura de “minha madrasta”. Ela exigiu muito de mim...

João Gilberto Noll

RESUMO

FARIAS, Fabiana Bazilio. *A nervura luminosa do instante: o instante como performance literária na obra de João Gilberto Noll*. 95f. 2011. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira.) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

A partir da leitura do livro *Mínimos, Múltiplos e Comuns* de João Gilberto Noll, este trabalho busca empreender um estudo sobre as relações entre a escrita do artista e tempo na figura dos “instantes ficcionais”, observando a questão do microrrelato e da exigência fragmentária (cf.P. Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy), na perspectiva do inacabado/unidade, o que projeta uma hipótese de conjunto constelar para a escrita de João Gilberto Noll. Inicialmente realiza-se uma reflexão de alguns temas importantes na fortuna crítica sobre o escritor, com a intenção de saber como estes reverberam na sua escrita para, em seguida, tratar do fragmento e suas perspectivas estéticas de inacabamento e de totalidade, com relação ao tempo e como dessas questões surge a metáfora crítica do instante ficcional. As leituras críticas usadas como operadores nortearam-se a partir das noções de fragmento (romântico), e de Acontecimento, relacionadas ao par conceitual Cronos/Aiôn deleuziano.

Palavras-chave: João Gilberto Noll. Literatura Brasileira .Fragmento. Instante. Tempo.

ABSTRACT

Based on the reading of *Mínimos, múltiplos e comuns*, by João Gilberto Noll, this work seeks to undertake a study on the relationship between the artist writing and the time in the figure of "fictional instants", noting the issue of the micro-relate and the fragmentary requirement (cf. P. Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy), in the view of the unfinished / unit, which casts a whole constellate hypothesis on the writing of João Gilberto Noll. Initially, a reflection on some important topics that are recurrent in the critical fortune of the writer is carried out with the intention of finding out how they reverberate in his writings; then, the fragment and its aesthetics perspectives of incompleteness and wholeness are treated with respect to time; finally, it is observed how, from these issues, the critical metaphor of the fictional instant takes place. The critical readings used as operators have been guided by the notions of the fragment (romantic), and Event which is related to the conceptual pair Cronos / Aeon Deleuzian.

Keywords: João Gilberto Noll. Brazilian literature. Fragment. Instant. Time.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1 ALGUMA COISA URGENTEMENTE.....	13
1.1 O meu nome Não.....	15
2 A ESCRITA DO MÍNIMO.....	28
2.1 A (des)construção de um sistema.....	35
2.2 Reflexões sobre o tempo na escrita fragmentária.....	41
3 O BERÇÁRIO DAS ESTRELAS.....	47
4 A PERFORMANCE DO INSTANTE.....	58
4.1 A nervura luminosa do instante.....	60
4.2 O instante coagulado.....	79
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	85
REFERÊNCIAS.....	88

INTRODUÇÃO

Pode-se respirar também na contravida

João Gilberto Noll

Durante o período de agosto de 1998 a dezembro de 2001, o escritor João Gilberto Noll iniciou um exercício de escrita no jornal *A Folha de S. Paulo*, sob o título de *Relâmpagos* e que, em 2003, resulta no livro *Mínimos, Múltiplos, Comuns*¹. Ele nos entregava um enigma. O enigma é compreender esse livro que escapa às definições usuais e adentra no campo de um experimentalismo a que a Literatura vem assistindo há tempos e que burla os limites impostos pelas categorias do romance e do conto, da prosa e da poesia. Toda essa singularidade não significa um afastamento do que o escritor já realizava ao longo de sua produção literária. Apesar de inovador no campo da forma, o livro ainda se situa dentro do projeto literário de João Gilberto Noll. É possível reconhecer nestes *instantes ficcionais*² a mesma força que há em sua escrita, em gêneros como o romance e o conto, mas, neste caso, sob o limite do número de palavras. Pensar esta obra é inevitavelmente pô-la em diálogo com o restante de sua produção e discutir sobre o seu processo de escrita e como essa nova formatação ficcional reverbera em/ou evoca suas outras obras.

MMC de João Gilberto Noll é enredado numa estranha fragmentação que permeia não só o universo ficcional dos personagens, mas a estrutura narrativa do livro que explode em 338 "instantes ficcionais". Esta explosão surge como reflexo do denso significado que está ligado à matéria narrada, inalcançável e que a linguagem já não suporta. Os narradores de MMC estão nestes instantes ficcionais e precisam alcançar um sentido para as suas experiências fragmentadas ao organizá-las em palavras.

MMC possui certa intensidade bíblica. E talvez isso se insinue principalmente por sua apresentação: pela capa negra, pela divisão dos capítulos que falam de Gênese, das Criaturas, do Nada, do Verbo e do Mundo. Ou até pela maneira como

¹ A partir de agora MMC

² Optou-se por chamá-los de instantes ficcionais, alinhando-se ao próprio prefácio do livro, à anuência de J. G. Noll e à própria convicção que esta nomenclatura é a mais apta em apreender os sentidos inerentes a esta obra.

às vezes nos convida a ler: salteando as páginas, fechando e voltando como quem encontra, em meio aos dispersos, um sentido que agita o peito. E essa vibração misteriosa que a leitura provoca ressoa solitária em meio à apatia do cotidiano. É a bíblia dos desenraizados. Dos protagonistas que formam um só rosto. Experimentalismo que burla os limites impostos pelas categorias do romance, do conto, da prosa e da poesia.

O livro ordenado, capa escolhida, dividido em temas, capítulos... abriga uma escrita que, pela própria natureza, é difícil de apreender, classificar, ordenar. Sempre quando abordados, esses *instantes ficcionais* são nomeados ora pendendo para uma classificação formal (microconto³, hipotexto⁴, ensaio ficcional, narrativa poética⁵, conto...), ora utilizando classificações que imitam uma performance poética (romances mínimos⁶, instantes ficcionais, estilhaços de romances⁷, etc.⁸). Toda essa pluralidade de nomes só comprova que, ao lidar com os limites na escrita e da escrita, J. G. Noll criou mais do que um livro, mas um ambiente que permite discutir e repensar categorias importantes na Literatura. Sobre a nomenclatura dos seus instantes, Noll diz:

Gosto muito do que o Wagner Carelli escreveu no prefácio desse livro (*Mínimos, múltiplos, comuns*). Ele disse que esses microcontos têm, cada um, a função de um romance inteiro. Não são microcontos que tentam pegar uma fatia, um fiapo do cotidiano. São romances, microcontos às vezes até épicos. Vão do nascimento à morte de seus personagens. Gosto muito desse livro. Gostei muito de me dedicar a essa forma, aos instantâneos. No início, eu me fechei num quarto e escrevi o máximo que eu podia, uns dez microcontos. Para poder fazer os seguintes com mais tempo. Então, eu sempre tinha dois, três, quatro textos já guardados na redação. Textos que tratavam das coisas com um tom mais artístico. Porque a maneira como algo é dito talvez seja mais importante do que aquilo que é dito. É uma questão. Acho que são microcontos, sim, mas também têm um pouco de romance. O Carelli tinha razão nisso. E foi ele quem fez a organização. (NOLL, Paiol literário, 2009)

Essas discussões sobre a forma foram bastante massificadas quando do lançamento do livro. Era algo novo naquele momento, principalmente quando comparados aos outros títulos do autor. Ainda nessa perspectiva de novidade ocorreu o meu primeiro contato com o livro um ano após o lançamento e esse se

³ Ricardo da Silva Sobreira usa esta nomenclatura no artigo *O caráter provisório do sujeito na ficção de João Gilberto Noll*.

⁴ Termo usado por Claudia Regina Sarraceni Raffa em sua dissertação intitulada: *Os fios e a teia: mínimos, múltiplos, comuns, de João Gilberto Noll*.

⁵ Miguel Heitor Braga Vieira em seu artigo *A Síntese Poética De João Gilberto Noll* cita estas duas nomenclaturas: ensaio ficcional, narrativa poética

⁶ Marcelo Spalding em sua dissertação *Os cem menores contos brasileiros do século e a reinvenção do miniconto na literatura brasileira contemporânea*.

⁷ Cimara Valim de Melo em *João Gilberto Noll em perspectiva*.

⁸ Elenquei o aparecimento destes termos nestas leituras. Contudo, possivelmente nem sempre sejam criações dos citados autores.

tornou matéria, ainda na graduação, de um trabalho de final de curso intitulado “*Flashes do mínimo eu em 338 instantes ficcionais*”. Naquele período, optei por focar nas questões relativas à fragmentação da categoria do *Eu* alinhando-me principalmente às reflexões propostas por Christopher Lasher em “*Mínimo eu*”. Contudo, a riqueza da obra não se restringia a um diálogo com as questões da crise da identidade no pós-moderno, mas à peculiaridade de suspender o instante no narrado, transformando o ordinário em matéria extraordinária. O desafio seria: como ler essa obra?

A possibilidade de aprofundar essa questão gerou a presente dissertação, fruto de dois anos de pesquisa e investigação que busca empreender tal jornada, tatear possibilidades, acreditando que é na matéria do inacabado que reside a singularidade dessa visão. Logo, o que desejo é alcançar uma possível leitura desta obra singular destacando principalmente o corpo da escrita e as performances inéditas que esta realiza nesse ambiente predeterminado de limitação espacial, mas de profunda liberdade criativa.

Em um primeiro momento, empreendo um mergulho na fortuna crítica acerca de João Gilberto Noll, realizando um levantamento dos temas recorrentes com o intuito de saber como estes reverberam na produção dos “instantes ficcionais”. A importância desse capítulo está na já conhecida recorrência temática na obra do escritor. Os destaques servirão para abordar os instantes ficcionais também por esta perspectiva da unidade com um todo. O todo é o projeto literário do autor. Não se confunda, no entanto, o todo com a totalidade, voltarei a esse ponto.

Rever parte dessa fortuna crítica também é uma maneira de abraçar alguns conceitos, rejeitar certas interpretações, empreender novas possibilidades de compreensão e ao mesmo tempo também alinhar-me ao que já se escreveu acerca do autor como forma de embasamento para as leituras.

Busquei também viabilizar uma discussão que incida sobre as relações entre a literatura de Noll e a categoria do instante. Neste primeiro momento, procuro ambientar a obra em seu cenário literário e, principalmente, no projeto literário do autor. As seleções dos textos, os autores, visam justamente a configurar tal panorama do que se tem dito e escrito acerca de sua obra.

Como abertura ao estudo propriamente do livro, encaro-o sob a ótica de sua densidade significativa, analisando o livro MMC e os instantes ficcionais, destacando suas origens e pensando nas possibilidades de diálogos (ou de afastamento) com

outras formas de literatura marcada pela brevidade do escrito. Pensar no que já foi realizado anteriormente em feitos semelhantes e no que abastece atualmente tal tendência de frescor novo.

O segundo capítulo “A escrita do mínimo”, traz do Romantismo alemão o conceito e uso da forma do fragmento na literatura e suas implicações estéticas e filosóficas e das possibilidades significativas da linguagem dentro da concepção de inacabamento que está intrinsecamente ligada ao conceito de fragmento. Esta será uma das principais bases teóricas dessa dissertação. À luz desta teoria, de fragmentação, é permitido olhar as marcas das ausências como repletas de significados. Tal qual coloca Wolfgang Iser a respeito de como se captura um texto ficcional:

Com efeito, captamos um texto ficcional quando entendemos o que as representações por eles estimuladas querem dizer. Os lugares vazios suspendem a *good continuation* e acionam a colisão das representações, o que significa que a vivacidade de nossa representação aumenta a proporcionalidade ao número de lugares vazios. (ISER, 1999, p. 136)

A rota seguida compreenderá esse possível diálogo entre a investigação realizada sobre o instante ficcional e o movimento romântico da Alemanha da segunda metade do século XIX. Cenários tão aparentemente distintos, mas que permitiram ressaltar os indícios dessa conexão que possibilita perceber a existência de uma ordenação daquilo que é aparentemente caótico.

Aliado a isso, tomo algumas reflexões acerca do tempo para pensar a categoria do instante. Passando pelas considerações de Blanchot e culminando na dicotomia proposta por Deleuze entre *Aion/Cronos*, abro caminho para pensar o fragmento como possibilidade de um tempo que difere da ordem cronológica normal.

Sendo os textos datados de 1998 a 2001, eles precedem o verdadeiro *boom* que os microrrelatos atingiriam principalmente no ambiente virtual. Literatura que atualmente pode ser feita em 140 caracteres⁹ vem dessa leva que preza a arte e a inventividade do breve. Coletâneas de aforismos/poemas, microblogs, minicontos, velocidade, instantaneidade, tudo isso é incorporado pela literatura. Se as transformações midiáticas hoje podem ser vistas como desdobramentos desse cenário, é possível também observar o mesmo efeito ocorrendo no cenário literário.

⁹ Vide os microcontos publicados pelo escritor Marcelino Freire em seu twitter (@marcelinofreire).

O próximo capítulo “O berçário das estrelas” abordará a questão da recepção da obra em seus dois diferentes meios de publicação: o jornal e o livro. Expandindo as discussões acerca desta força que une os textos por meio de uma noção de Unidade que se ausenta. Nesta perspectiva, o último capítulo “A performance do instante” destaca o aspecto do estranhamento que este texto de “respiração poética”¹⁰ provoca no leitor. Utilizo as sugestões de metáfora/crítica encontradas nestes instantes ficcionais para fazer sua leitura. Acreditando que assim como os românticos alemães “(...) a arte já deve encerrar em si seu próprio movimento crítico, enquanto a crítica, por sua vez, só pode alcançar a verdade da arte se puder partilhar, sem reservas da mesma linguagem que a engendra.” (SCHELL, 2010, p.2). Assim, utilizo algumas imagens criadas ou citadas por João Gilberto Noll presentes em depoimentos e no seu próprio texto literário. Reflexão crítica e arte servindo de suporte mútuo na jornada pretendida aqui. Neste raciocínio, abre-se o caminho em que procuro eleger algumas performances do instante, privilegiando aqueles que corroborem as reflexões que desenvolvo evidenciando seu diálogo com alguns dos conceitos propostos pela Psicanálise freudiana como a pulsão e os planos do consciente/inconsciente. Destaco algumas metáforas críticas que coadunam alguns instantes ficcionais como a “nervura luminosa do instante” e “coágulo do instante”.

Noll, disse em palestra realizada na Caixa Cultural do Rio de Janeiro no ano de 2010 sobre a relação do cinema com sua literatura que é preciso “celebrar o instante”. Aqui, busca-se além de observar este culto ao instante na construção de seus instantes ficcionais pensar a potencialidade desse escrito. Apropriando-me da expressão de Peter Pál Pelbart: *celebrar a inocência dos embriões*.¹¹ Puros, pulsantes e que em todo seu inacabamento, guardam a complexidade vital do humano. Celebremos, portanto.

¹⁰ NOLL, João Gilberto. “João Gilberto Noll detalha as forma de criação”. Especial para o Estado.

¹¹ Peter Pál Pelbart usa essa expressão no capítulo intitulado “O inacabamento essencial”. (2000, p. 65)

1 ALGUMA COISA URGENTEMENTE

Estava eu sendo procurado. Talvez tudo passasse de um engano. Se eles não fossem o que eu pensava? Ou se eu não fosse a figura que deveriam seguir?

João Gilberto Noll

João, o anônimo, mas inconfundível.¹² Impossível seria iniciar o estudo de um livro de J. G. Noll sem olhar em retrospecto seus outros textos literários. Repletas de recorrências temáticas, as obras de J. G. Noll chamam atenção por esta possibilidade de aproximação entre elas. Sutura que se interliga em incontáveis pontos e é necessário distanciamento para apreciar. Um ou dois passos para trás como quem abandona a contemplação da pincelada e pode capturar o conjunto da pintura.

Assim, empreendo primeiramente, de forma breve, uma leitura que busca dar relevo a alguns desses pontos, principalmente àqueles que contribuem para esta possibilidade de ver um quadro geral na obra de Noll. As marcas de uma literatura que apontam principalmente para uma ideia de apagamento e que convergirão para as discussões posteriores dos instantes ficcionais selecionados de MMC. Cada tema é por si só provocador de investigações próprias e extensas, devido a isso nossa passagem por estes lugares e suas escolhas serão guiadas por este fio norteador que aponta para o esvaziamento, o apagamento, a casualidade, o caos e, finalmente, a intensidade significativa da linguagem. Isso será esclarecido ao longo do presente capítulo.

Nascido em 1946, Noll estreou na literatura oficialmente com seu primeiro livro de contos, publicado em 1981, *O cego e a dançarina*. Assumiu para si a atividade de escritor *full-time* e, como consequência, participou de diversos programas de bolsas para escritores, cujo início foi na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Coordenou oficinas para jovens escritores, foi artista visitante em universidades e lecionou nelas sobre sua literatura e a Literatura brasileira. Talvez

¹² "Anônimo e inconfundível, é esse o personagem sobre o qual se sustentam as narrativas de Noll (...)" Flavio Carneiro em "Pátria da Palavra" (2005, p.105)

por essa experiência e necessidade de constante reflexão acerca da sua obra, Noll possibilite leituras que ressaltem esta conexão entre seus textos.

Escritor consciente de seu projeto literário, no alcançado e nos livros por vir. E isto se evidencia não só pela leitura de suas obras como por seus depoimentos e entrevistas acerca de seu processo de escrita e projeto literário. Noll realoca esse personagem, esse João, criatura sem-nome, homem comum; fala da língua, da perda da língua, do esvaziamento, do sem-pátria, do sem-história que narra, da (des)memória. Desse lugar de origem, suas obras reverberam, multiplicam-se e ao contrário de se desgastar, o vigor da escrita se aprimora.

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. A literatura de Noll carece, portanto, de toda pulsão restitutiva. A negação de uma realidade insuportável não tem lugar em nome de algo que possa transcendê-la, mas se resigna a ser imanente àquilo que nega. Enquanto o flâneur “mantém sempre a posse total de sua individualidade”, os personagens cinzentos e anônimos de Noll se dissolveram na faticidade indiferenciada da experiência. Por oposição à memória involuntária em Proust, as reminiscências em Noll 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, no final das contas, um quebra-cabeças que reconstruir, já que não importa muito o que ocorreu antes ou depois. Na progressão indiferenciada da esquizo-narrativa, o tempo não é baralhado, e sim suspenso ou rasurado. Parte da confusão temporal própria às cubo-narrativas modernas permanece, mas seu potencial redentor (modernamente associado à sua relação desautomatizadora com a linearidade do tempo) dá mostras de declínio definitivo. (AVELAR, 2003, p. 221)

A narrativa guiada pelas leis do acaso, do próprio desconhecimento acerca da jornada da personagem é exemplarmente vista no romance *Lorde* (2004) em que assistimos a ida do protagonista à Londres numa viagem em que os motivos se perdem antes mesmo do início da jornada e a sua própria mutação num outro é reflexo dessa identidade que se desfaz ao longo da narrativa. Tais características reforçam a instabilidade no narrado, revelando a precariedade das coisas nas quais esse sujeito (não) pode se sustentar, esforço por alguma chance de significado de mundo.

Todo esse universo de inconstância em que os personagens de J. G. Noll transitam pode ser visto na narrativa pelo desenraizamento, pela falta, pela ausência de referenciais de passado nos personagens e por esta força desprovida de consciência que impulsiona a narrativa e a encaminha numa avalanche de episódios

promovidos pelo acaso e que só arranham a superfície desta personagem na busca pela real experiência.

Senti e percebi que tinha perdido o meu próprio fio de história, como se acordasse, num repente, fora de cápsula eu me sustentara por anos; pensei na minha idade, vi que isso já não me dizia nada, nem o nome que me deram na pia batismal lembrava, se é que algum dia me deram um nome, um corpo definido, uma imersão no tempo, se é que o tempo ainda não corre para esse ninguém que acabei sendo (...) (NOLL, 1997, p.52)

O leitor é guiado pela força da palavra. A linguagem guiando a jornada de leitura. E esta literatura que acumula semelhanças une de uma ponta a outra este personagem/protagonista permite, assim, ligar o personagem menino do conto *Alguma coisa urgentemente* com o personagem homem em *Lorde*. Esta conexão revela a natureza melódica do escritor: Noll é o escritor de uma só corda. Instrumento monocórdio. Mas a cada nova pressão, tensão, postura, uma nova melodia, um novo som surge:

Meu primeiro encantamento artístico deu-se com a música. E não com a palavra. Talvez tenha vindo daí o fato de eu me considerar um escritor de linguagem e não propriamente de tramas e assuntos. O que me leva ao enredo de uma novela é a fenda que a linguagem vai abrindo no decorrer do ato da escrita. Assim, a escrita se constitui no atrito com o instante. Na luta às vezes árdua para povoar o vazio. (NOLL, especial para o Estadão)

João Gilberto Noll apresenta uma trajetória literária que promove, ao longo do tempo, estudos críticos destacando, dentre outras, posturas que reafirmam essa conexão entre seus livros. Algumas delas evidenciam aspectos que interessarão ao presente estudo como, por exemplo: o aspecto autoficcional e a semelhança entre os narradores. Tais tensões e semelhanças nos ajudarão na tarefa de refletir acerca da questão da fragilidade da identidade dos personagens, e apontarão para este caminho de fragmentação, do mínimo, do múltiplo e do comum que nortearão esta leitura.

1.1 O meu nome Não

Com pedaços de mim eu monto um ser atônito

Manoel Barros

Perseguir a figura do escritor. Este tem sido o trabalho do leitor acadêmico durante muito tempo em relação a certos textos literários. Exercício inevitável de perder/encontrar a marca do autor no texto. O que num dado momento é pista, no outro é apenas fumaça cênica do escritor-mágico. Performance, acaso e intencionalidade oscilam, tremem e partem para várias direções. Qual figura seguir?

A retomada desta investigação na literatura ressurgiu como consequência de um cenário histórico muito específico que passou a valorizar a experiência e oferecer a esse tipo de literatura *status* de legitimidade pela diferenciação por meio da vivência do narrado. Como expõe Ana Chiara em resenha sobre o livro de Leonor Arfuch, acerca do espaço biográfico:

Esta crescente devoção à memória, ao registro, ao biográfico desenvolveu-se, na América Latina, sobretudo, desde a década de 80, por conta da quebra de regimes totalitários. As formas canônicas do discurso biográfico – as biografias, as autobiografias, os retratos, autorretratos, a confissão, a apologia – convivem contemporaneamente com a proliferação de múltiplas formas de relatos ampliando de forma considerável o que Leonor Arfuch denomina “o espaço biográfico” (CHIARA, 2007, p. 165).

O termo “espaço biográfico” formulado por Leonor Arfuch remete não somente a uma listagem de categorias que tem o biográfico como foco principal, mas a um cenário em que vários relatos de um mesmo autor (englobando os textos literários, as entrevistas, depoimentos, os blogs - atualmente- e outros) se comunicam e funcionam como ponto de reunião desses percursos literários e/ou midiáticos. Em algumas leituras é possível se posicionar neste ponto de confluência e observar dali a produção literária selecionada. É inegavelmente uma leitura rica e que permite ao leitor acadêmico dialogar literatura e exposição midiática no discurso do escritor. Diálogo que coloca o biográfico como ponto de tensão. Por que tensão? Pela perspectiva do rompimento.

Considero que essa confluência na escrita de alguns escritores, quando não é declarada, atua como uma tensão biográfica (ou tensão autobiográfica). Tensão reconhecida pelo leitor por meio dos elementos presentes no texto literário que fazem referência à biografia do autor no cotejamento de informações com o “espaço biográfico” deste. Se esse diálogo provoca tensão é sempre cabível a possibilidade de seu rompimento como já foi exposto. Mas como poderia ocorrer esse rompimento?

Entende-se que a convivência harmoniosa desses elementos promovendo uma estratégia literária subentenderia a impossibilidade de cercear o texto literário numa única definição. Os elementos evidentemente permitiriam leituras diversas, mas acima de tudo provocariam a leitura neste lugar: entre o biográfico e o ficcional. Diana Klinger em seu texto *A escrita de si – o retorno do autor*, retoma a nomenclatura de Serge Doubrovsky e define esse lugar como a autoficção:

Segundo a hipótese que desenvolveremos, a autoficção se inscreve no coração do paradoxo deste final de século XX: entre o desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma “verdade” na escrita. Consideramos enriquecedor pensar o conceito de autoficção junto com o de performance, que como veremos, também implica uma desnaturalização do sujeito (KLINGER, 2007, p.26).

Autoficção seria, portanto o termo mais apropriado para tratar este tipo de literatura que implica “um questionamento das noções de verdade e de sujeito.” (KLINGER, 2007, p. 47). Em alguns textos, esse elemento autoficcional não é parte da ação narrativa, mas liga-se a aspectos factuais da biografia de Noll: o mesmo nome, a passagem pelo mesmo território geográfico. A ideia de semelhança com a ação é só suposta, não comprovada. Neste sentido o diálogo entre essas categorias do texto literário fica no universo dessa tensão do biográfico na escrita. Trata-se evidentemente de uma proposta de leitura que não nega as teorias e nem as classificações existentes, mas propõe um olhar que reconheça a obra como estratégia-limite dessa confluência provocada pelo espaço biográfico, criando esse tipo de literatura em que as inquietações do personagem se sobrepõem à ação na narrativa.

No que tange essa dualidade (inquietação *versus* ação), uma possibilidade é que exista uma consequência direta na leitura do texto. A incapacidade de associar a experiência narrada à figura do autor. Este poderia emprestar o corpo (nome, sexo), a referência espacial (passagem pelos mesmos lugares) ao personagem, mas o desdobrar de suas inquietações coloca-se num plano inalcançável a esse tipo de diálogo, porque a exposição do íntimo é muitas vezes negaceada, mesmo que na investigação do espaço biográfico seja possível vislumbrar superfícies de contato como será visto em exemplo posterior.

O rompimento desta tensão citada, em princípio, não poderia ocorrer nesse tipo de texto, primeiro porque o interesse nesse tipo de leitura seria a tensão que esta provoca entre o ficcional e o biográfico e não o interesse em posicionar o texto

literário em uma dessas vertentes e por consequência excluir a outra. Por este exemplo, entende-se que o rompimento ocorre quando a definição limitadora é substituída pela riqueza do diálogo¹³.

O papel do leitor nessa literatura que dialoga com o biográfico é de extrema importância. É o olhar deste outro que desfaz as fronteiras do ficcional por meio do que ele busca fora do livro, no espaço biográfico, e que torna possível traçar no perfil do personagem traços do perfil do autor imprimindo uma certa “presença” não biográfica, mas talvez poética do autor. Esta questão é vista em Lejeune quando ele revisita seus conceitos em *O pacto autobiográfico (bis)* e acrescenta uma nova ideia de autobiografia explicitada por Vapereau, que é a que interessa aqui:

(...) autobiografia pode designar também qualquer texto em que o autor parece expressar sua vida ou seus sentimentos, quaisquer que sejam a forma do texto e o contrato proposto por ele. [...] Quem decidirá qual é a intenção do autor, se ela for secreta? Claro que o leitor. Esse segundo sentido da palavra reflete, pois, tanto um novo tipo de escrita quanto a emergência de um novo modo de leitura. (LEJEUNE, 2008, p.53)

Tentar decodificar as sutilezas de um escritor habilidoso, como é J. G. Noll, em causar nos leitores a certeza de uma realidade incapaz de ser capturada em si é empreitada arriscada, mas não por isso menos interessante. Christopher Lasher, em *O mínimo eu*, afirma que o sujeito está “sob condições que tornaram cada vez mais difícil transcrever qualquer experiência compartilhada ou expressão comum do mundo” (1986, p.118) na pós-modernidade. Diante disso, é possível compreender que não só a personagem está neste cenário de difícil compartilhamento de uma experiência comum, mas também o leitor na sua relação com este tipo de texto literário. A biografia é colocada de maneira fragmentada, reflexo da fragilidade do sujeito contemporâneo de se pôr em exposição.

As coincidências existentes entre a biografia do escritor e os caminhos percorridos pelos personagens dos seus romances são facilmente reconhecíveis: alguns escritores, homens, artistas-visitantes em universidades onde o próprio J.G. Noll esteve nas mesmas condições, etc. Contudo, mais do que confundir estes limites entre o ficcional e os dados biográficos comprováveis, Noll apura essa questão do anonimato, não há mais o *eu*, nem o *outro*. Sua personagem é também

¹³ A utilização do termo “limitadora” não pretende julgar os textos unicamente autobiográficos ou ficcionais existentes como limitados, mas acredita-se que este tipo de definição nesta categoria de texto literário da qual falo pode sim assumir um caráter limitador.

este outro que há em cada um de nós que lemos seu texto e que se aproxima desses traços de desenraizamento e apagamento que ela carrega.

Os traços biográficos longe de tornarem o relato autobiográfico, ressaltam, no ponto de vista desse estudo, a condição anônima da personagem. Esse estrangeiro que surge como protagonista representa o sentimento, considerado aqui, universal, de marginalidade da sociedade, de incapacidade de partilhar suas experiências vagas com o mundo.

Mas o principal elo entre os três romances é a transformação do protagonista em seu próprio simulacro. Uma das mais significativas passagens para que possamos compreender o texto do autor gaúcho como uma reflexão a respeito da identidade pós-moderna está em *Hotel Atlântico*, quando o protagonista recebe de alguém sua carteira de identidade, que havia perdido, e comenta: “nem me lembrava mais dela” (OLIVEIRA, s/d)

Ele pode ser qualquer João, até mesmo aquele que escreve, mas ao mesmo tempo não é nenhum deles, porque este sujeito, de fato, nasce dessa tensão entre o individual e o social, entre as marcas da singularidade e do comum. Tensão que torna universal sua figura, aquela que divide com os de seu tempo as mesmas angústias. Assim, a tensão biográfica mencionada busca não estabelecer conexão entre o sujeito-personagem e o sujeito-autor, mas, ao contrário, apagar as marcas desse caminho que poderia uni-los.

Assim, a personagem reafirma sua identidade anônima a cada livro, como Flavio Carneiro afirma:

De um romance ao outro, Noll vai retocando sua criatura, esse homem anônimo que vaga pela cidade grande movido menos por suas próprias pernas que por algum instinto de sobrevivência, feito um animal quieto, cujo desejo talvez seja apenas o de permanecer em paz no seu canto. Obrigado a sobreviver, o homem maduro e inadaptado, sempre um estrangeiro, carrega a si mesmo através dos dias como um fardo que torna-se um pouco menos pesado somente quando, vez ou outra depara-se com alguém da sua espécie, um outro animal qualquer também perdido, errante. Anônimo e inconfundível, é esse o personagem sobre o qual se sustentam as narrativas de Noll, sempre impregnadas de certa poesia, carregada, esta de um lirismo cru, escatológico às vezes retirando beleza das vísceras (CARNEIRO, 2005, p.105)

Anônimo e inconfundível, impossível seria confundi-lo, certo de que este já se fundiu a um João-ninguém que habita cada sujeito. Aquele que está depois do processo de despojamento, do abandono do nome, dos referenciais. Circula neste território “obrigado a sobreviver”, “inadaptado” e tal quadro aponta para este estágio

primário, para essa condição de “outro animal” como um fardo cuja única beleza é a linguagem na qual se sustenta.

A partir das palavras de Flavio Carneiro (“De um romance ao outro, Noll vai retocando sua criatura”) destaco outra característica nas narrativas de Noll: a semelhança existente entre seus narradores. Interessa pensar nessa voz que talvez em outras roupagens, outras situações permaneça a mesma e ecoa os dramas desta personagem estrangeira. Essa identidade é assim referida por Noll:

Não reconhecera, por exemplo, a fisionomia de um personagem meu, sobretudo do protagonista (que é sempre o mesmo, graças a Deus!) se o visse na rua. Gosto das manchas, mais do que dos contornos qualificados, esses que dão significados inequívocos. Literatura não é sensatez, pedagogia. É um conhecimento às avessas, como se você precisasse transfigurar o mundo para poder extrair algum substrato do seu mistério - pois esse, sim, deve ser reconstituído a partir da tal Diáspora que os mitos literários recontam sem cessar. Trabalho muito o texto depois de lê-lo, é claro. E como se a gente limpasse as gosmas do nascituro (NOLL, 2002)

Se são nas manchas e não no definido que Noll pensa ao se referir aos personagens, reafirma-se essa ideia de intensificação da figura do anonimato, dos *múltiplos*, dos *comuns*. Intensificação que aponta para este território em que está localizada a matéria narrada em especial de MMC. O que ligaria esta noção de subjetividade que perpassa essas categorias (biográfico, ficcional, personagens, narradores) é justamente o aspecto do informe, da mancha, do acaso. Essa ligação com a mancha é perceptível em alguns de seus textos, destaco aqui o instante ficcional *A sessão* em que a imagem da mancha adquire este caráter de apagamento:

O homem cheirando a pastel pergunta o horário da sessão. Olha os cartazes. Um filme sem pessoas. Manchas fazem os personagens. Alguns borrões parecem se beijar. Outras, lutar. Pergunta de novo o horário. Sua memória hoje apropria-se sozinha e sovina dos registros. Ele vê que a moça da bilheteria já não passa também de mancha informe. Aliás, tudo. As mãos dele lembram cortinas se desfazendo em teias. A nota de dinheiro, verdadeira enguia. No cinema, ele percebe. Participa pela primeira vez do enredo de um filme. Seu braço esverdeado funde-se a outro, violeta. (NOLL, 2003, p. 70)

O ambiente descrito é invadido pela mancha que salta da tela, da imagem, para o sujeito que assiste o filme. Desfazendo limites entre corpos (*Seu braço esverdeado funde-se a outro violeta.*) e entre sentimentos que habitam o mesmo espaço e talvez os mesmos corpos (beijam e lutam) apagando fronteiras. No dicionário Houaiss, o verbete mancha surge com essa definição: *senal que uma substância faz em um corpo ('porção limitada de matéria'), sujando-o; mácula,*

*nódoa*¹⁴. Tal conceituação neste instante ficcional destacado se estende, avança além da “porção limitada de matéria”, toma o mundo do sujeito, funde elementos, apaga-os para formar essa mancha, espécie de quadro abstrato.

Essa imagem da mancha, retorna em outro instante ficcional de Noll, chamado, *O sono flagelado*:

Ele dizia sempre para eu ficar bem quieto, ouvindo as orações matutinas e vespertinas, que depois voltaria para me arrumar, para aí sim ouvirmos só nós dois as orações noturnas, as mais intensas, porque nelas a gente podia alisar a pele do Verbo; mas quando ele vinha à noite eu invariavelmente já adormecera e sonhava com uns parasitas em mentes flageladas. Eu amanhecia chorando, e ao meu lado ele dizendo que ficasse bem quieto, que voltaria para a despedida. Que veio: noto que não choro ao contemplar sua mancha sucinta, longe partindo para sua morna mansidão. (NOLL, 2003, p. 478)

Chama atenção a figura desse outro nesta narrativa: destituído de uma imagem definida, só é possível observar sua voz como um consolo ao narrador. A Atmosfera com referências ao universo dos sonhos revela outra imagem interessante para se pensar nesta relação da escrita: *alisar a pele do verbo*. Colocou-se anteriormente que a literatura de Noll era caracterizada por um tatear no escuro e tal imagem se aprimora com essa frase vinda de um de seus instantes ficcionais. Tatear a pele do verbo é uma das metáforas críticas que o próprio Noll traz para caracterização de seu processo de escrita.

Dentro dessa afirmação de Noll, de buscar formar seu texto a partir desta imagem de uma relação tátil com as palavras, penso que a sua literatura, neste caso, é fruto de um encontro às escuras neste universo da linguagem. Alisar a pele do verbo é reconhecer na sua forma aquilo que atende à sua vontade de expressão. Arredia às formatações de início, meio e fim, a escrita toma forma por meio dessa experiência do caminhante que só toma conhecimento do caminho, à medida que seus pés sentem o chão pela primeira vez. Este território desconhecido que a linguagem abarca é o lugar onde acontece a literatura de Noll.

Mas volto à mancha. A mancha que é o outro que se apaga quando se distancia, no outro texto é também o outro que perde sua individualidade e a impossível proximidade. A narrativa confere uma áurea de quase delírio ao primeiro e de aspecto onírico ao outro. Ao contrário do anterior, a mancha no último texto não se funde ao eu de quem narra, mas ao exterior e isso se dá pela ideia de afastamento que neste conto fica explícita.

¹⁴ Dicionário eletrônico Houaiss.

É relevante observar que o apagamento dessa identidade ao sujeito na narrativa (desde a narrativa longa de um romance até a brevidade do instante ficcional) e a oferta de uma fragmentada, ausente ou borrada, confere, no âmbito do estudo da obra do autor, a possibilidade de pensar a perspectiva desta forte marca de uma incompletude, carência de precisão que converge para este ambiente vago. É nesta área que atuam as forças da narrativa de J. G. Noll: no espaço da perda das individualidades, no espaço da experiência mínima, de corpos sem nomes, das manchas, dos resquícios. A respeito disso o próprio autor diz:

A primeira frase do livro *A fúria do corpo* é: "O meu nome não". Não queira saber meu nome, não queira saber da minha cidadania. Quero algo além da cidadania. Eu disse: "O meu nome não". Aqui (*mostra o Lorde*) também tem isso. Meus personagens jamais têm nome. Às vezes, faço algumas brincadeiras com João, João Evangelista, por exemplo. É para não ficar muito psicologista: o cara foi ofendido na infância, chega à idade adulta, faz isso e faz aquilo. Isso realmente dá ao personagem uma cidadania exagerada, que eu não quero. Eu quero falar de todo mundo e ninguém através desse meu protagonista que é sempre o mesmo homem. Só descobri isso há pouco tempo. Ele é sempre o mesmo homem. Ele vai continuar comigo. Tenho plena certeza disso. Ele habita em mim. E, se ele se for, eu vou junto. Então, realmente, quero que ele fique vivinho e com saúde dentro de mim. (NOLL, Paol Literário, 2009)

O que poderia ser mais intrigante do que essa experiência de vivenciar o nome *Não*? Trata-se do homem sem rosto, sem identidade que habita não só o sujeito que escreve como o sujeito que lê e que pode assumir outra identidade (como no episódio do romance *Lorde* em que a personagem encontra uma identidade na rua e assume como sua) porque este não possui ligações fortes com aquilo que o identificaria no mundo, ele está perdido da família da origem, está apenas transitando no caminho que os acontecimentos o levam.

Observo que para Bauman:

(...) 'identidade' só nos é revelada como algo a ser inventado, e não descoberto; como alvo de um esforço, 'um objetivo'; como uma coisa que ainda se precisa construir a partir do zero ou escolher entre alternativas e então lutar por ela e protegê-la lutando ainda mais – mesmo que, para que essa luta seja vitoriosa, a verdade sobre a condição precária e eternamente inconclusa da identidade deva ser, e tenda a ser, suprimida e laboriosamente oculta. (BAUMAN, 2005, p.22)

O que vemos nos personagens/narradores de J. G. Noll é o oposto dessa busca, dessa luta. O esforço é apenas de sobreviver, esgotam-se as chances de encontrar no passado relações de causa-efeito que o expliquem para si ou para o mundo. Somente transitam, se encaminham para o zero, estão diante das

alternativas e não possuem força vital que os animem a escolher uma entre elas. Forçados a continuar por uma energia misteriosa que os impulsiona.

Mais do que características desta personagem de Noll, estes traços representam uma perspectiva na arte que se consolidou no período do pós-modernismo por um abandono por parte dos escritores dos grandes fenômenos sociais e a passagem para uma literatura centrada no eu. Estes aspectos, tratados por Christopher Lasher em *O mínimo Eu*, são reflexos dos chamados tempos de crise que se instauram no social e na criação artística. Nesse contexto de crise na representação, o texto literário traz as marcas do silêncio, do acaso, da fragmentação:

(...) o fato mais espantoso sobre o pós-modernismo: sua total aceitação do efêmero, do fragmentário, do descontínuo e do caótico que formavam uma metade do conceito baudelairiano de modernidade. Mas o pós-modernismo responde a isso de uma maneira bem particular, ele não tenta transcendê-lo, opor-se a ele e sequer definir os elementos 'eternos e imutáveis' que poderiam estar contidos nele. O pós-modernismo nada, e até se esponja, nas fragmentárias correntes da mudança, como se isso fosse tudo que existisse (...) portanto na medida em que não tenta se legitimar pela referência ao passado, o pós-modernismo tipicamente remonta à ala de pensamento, a Nietzsche em particular, que enfatiza o profundo caos da vida moderna e a impossibilidade de lidar com ele com o pensamento racional. (Harvey, 1992, p.49)

Interesso-me justamente por esses apontamentos que abordam o acaso e a fragmentação na concepção do pós-moderno. Jacques Derrida (apud HARVEY, 1992) concebe como a modalidade primária do discurso pós-moderno a colagem e montagem de textos. Processo de desconstrução que está ligado à forma do fragmento e que revela no texto o não-dito suprimido pelo dito. E tal recepção diante da sobreposição de texto sobre texto abrir-se-á sempre diferentes interpretações.

Tal fragmentação não se limita ao corpo do texto, mas também ao sujeito. Diferente da concepção de sujeito do Iluminismo que estava baseado numa ideia de unidade, racionalidade e consciência de que seu núcleo interior se mantém inalterado ao longo da vida, ou do sujeito sociológico cuja identidade se forma a partir da sua interação com a sociedade, o sujeito pós-moderno apresenta-se destituído de uma identidade fixa, como se observa em alguns exemplos nos romances de Noll: a personagem que se dá conta do esquecimento diante da identidade perdida em *Bandoleiros* ou a que encontra a identidade de outro e a assume para si em *Lorde*.

A imaginação subjugada pelo irrepresentável do horror, do extermínio visto em imagens como as do Holocausto, cria uma estratégia de sobrevivência que aparece na arte, segundo Lasher, como um “discurso solipsista”¹⁵. Doutrina que só afirma a existência do eu e suas sensações, relegando ao outro e ao universo que o circunda os papéis de meros participantes das impressões de sua mente, destituídos, portanto, de existência própria. Nas artes visuais, a relevância conferida ao individualismo se faz perceber principalmente no expressionismo abstrato, primeiro movimento artístico originado na América do Norte a receber reconhecimento da comunidade internacional. Este individualismo é notado na relação da obra com a expressão do artista, ou seja, mais do que manifestação de sentimentos ou emoções, o registro artístico se revelava na captura do próprio processo de fazer, ação de expressar. A subjetividade do autor é incorporada à subjetividade presente na obra, busca-se capturar o instante da ação, a permanência de um estado que além das noções do tempo comum se cristaliza no objeto artístico.

O que observarei no decorrer desta leitura de MMC, se coaduna a este universo de representação do irrepresentável que a arte mostrou neste período, curiosamente no texto de apresentação ao livro de J. G. Noll, Wagner Carelli compara os instantes ficcionais à obra de um artista deste período: Mark Rothko.

(...) Como em Rothko, a obra de Noll refuta toda interpretação que isola elementos formais entre si (cor e espaço por exemplo) e entre estes e o conceito. Como em Rothko, a arte de Noll “convida a uma demorada contemplação” e prova-se difícil de descrever”, nos termos exatos que o crítico americano de arte Jeffrey Weiss usa para compor o mais elucidativo ensaio sobre a arte de Rothko, *O espaço desconhecido*. A epígrafe de Weiss para o ensaio, pinçada em Jean-Paul Sartre, serviria perfeitamente para epigrafar o que se diga sobre a obra de Noll: *Plenitude é o vazio a que se dá uma direção*. (CARELLI, 2003, p. 20-21)

Artista que acreditava que para compreender sua obra, o observador deveria não ser perturbado, “Querida comunicar com o observador e compartilhar seu arrebatamento no processo de criação. Querida provocar uma espécie de extensão da sua própria experiência.”¹⁶. O momento da experiência da criação se faz momento presente na obra. Como dito anteriormente, a subjetividade do artista e da obra se mesclam nesse instante de criação. Ao comparar Rothko com Noll, Carelli buscava aproximar o instante ficcional isolado da observação de um quadro também

¹⁵ LASHER. 1980, p. 118.

¹⁶ Rejane Borges em “A Arte meditativa de Mark Rothko” (2010)

isolado de Rothko: exige-se, para a completa apreensão do conceito, a conexão com o Todo do qual fazem parte estes fragmentos. Mesmo que no caso de Rothko a questão da espacialidade se destaque já que seus painéis possuem grandes dimensões. Mais a frente abordarei a questão da recepção do instante ficcional no jornal e no livro.

Estes diálogos que faço com a arte visual são com o intuito de traçar pontos de aproximação com as categorias artísticas do período, visando a localizar a literatura de Noll em um plano mais amplo em que seus textos, os instantes ficcionais, se ordenem numa figuração de um conjunto. Além disso, as imagens presentes, como mostradas nos instantes ficcionais citados neste capítulo, revelam esta tendência de muitos artistas do século XX de encaminhar-se para o abstrato como forma de captar as necessidades de representação deste sujeito em crise.

Retornando aos apontamentos sobre o cenário artístico da segunda metade do século XX e o pensamento de Lasher em *O mínimo Eu*, nota-se que a postura defensiva, de dar refúgio ao *eu* em seu próprio interior, protegendo-o da ameaça exterior do mundo em crise, abre caminho para os conceitos desenvolvidos pelo autor, Lasher, de “arte mínima” e “estética minimalista”, assim como, para as questões relativas ao processo de personalização e narcisismo subsequentes. Tal minimalismo na arte, a afasta dos referenciais de vida social e estabelece um novo parâmetro: a centralização no indivíduo.

A arte mínima surge no mesmo cenário de efervescência cultural de Nova York, mas opondo-se em certos aspectos ao expressionismo abstrato e formula que é por meio desta perspectiva estética que a expressão artística pode se realizar neste ambiente de crise em que a realidade ameaça superar a imaginação. Afasta-se dos modelos de profusão romântica próprias do expressionismo abstrato, Lasher assim, esclarece:

Aparentemente, a única arte adequada a tal época, a julgar pela história recente da experimentação artística, é a antiarte ou a arte mínima, onde o minimalismo diz respeito não tanto a um estilo particular numa indistinta sucessão de estilos, mas a uma convicção generalizada de que a arte somente pode sobreviver através de uma drástica restrição de seu campo de visão: a radical ‘restrição de perspectivas’ recomendada pelas autoridades no tema como uma estratégia de sobrevivência *par excellence*. Até mesmo o tipo de auto-afirmação bem guarnecida, que Roth encarava como uma típica defesa artística contra um ‘meio circundante onde predomina a irrealidade’, mostrou-se impossível de sustentar (...) Um diagnóstico ainda mais precoce, bastante semelhante ao de Roth em sua intuição das dificuldades que se colocavam à imaginação criativa, mas muito diverso em suas conclusões sugere por que a arte mínima, e não a arte expressiva, impôs-se àqueles que tinham perdido a esperança de expressar o inexprimível. (LASHER, 1980, p. 118-119)

As considerações desta tendência artística encaminham para o panorama que se formou nos anos seguintes em que ocorre uma imersão no comum assim entendido como esta posição em que as preocupações relativas ao estado de satisfação plena, as exigências do corpo/espírito de segurança, conforto e as preocupações com o psíquico do sujeito tornam-se mais relevantes que as preocupações com os problemas da sociedade e do mundo.

As características deste contexto cultural que brevemente delineei, os movimentos de fechamento do sujeito ao exterior e a crise na expressão artística se refletem nesta personagem destituída de referencial, que é a aglutinadora das tensões existentes nos livros de Noll. O apelo às expressões “fragilidade”, “fragmentado”, “destituído de identidade” reforçam esta ideia no texto literário. Diluído na matéria narrada, encaminhado ora para uma encruzilhada, ora para um esvaziamento, a personagem de Noll agrega essas características para formar um quadro desse sujeito pós-moderno que descrevemos aqui.

Se isso se consolida em seus textos longos, o romance, o conto e/ou a novela, percebo que esta marca assume uma performance distinta no instante ficcional em MMC. Este sujeito narrado ou narrador apodera-se do instante como uma forma de existência luminosa, embora fugidia. Um instante anti-heróico de narrativa que só é possível pensar assim pela brevidade do narrado. Coloco como anti-heróico alinhando-me ao sentido ligado ao seu aparecimento na literatura de desmistificação e humanização do herói clássico que reúne os traços humanos e divino e faz uso destes na superação de obstáculos grandiosos.

Segundo Massaud Moisés:

O anti-herói não se define como a personagem que carrega defeitos ou taras, ou comete delitos e crimes, mas que possui debilidade ou indiferenciação de caráter, a ponto de assemelhar-se a toda gente. E que apenas ostenta relevo porque selecionada pelo escritor da massa humana onde se inscreve. (MOISÉS, 2010, p.29)

Essas existências fugidias que se revelam no instante ficcional mostram não a face heróica de uma personagem que transcende o humano num ideal inalcançável que só se aproxima dos deuses, mas a condição humana *comum* pinçada de uma realidade *múltipla* e que marca sua existência no instante *mínimo*.

Se a vida do homem comum aparentemente é desmerecedora de qualquer narrativa se comparada à existência de um herói clássico o instante ficcional é proporcional à narrativa desta minúscula epopéia, de fato anti-epopéia, mínima, que passa despercebida mesmo quando esta personagem se encontra cercada de possíveis testemunhas. Ele a vive através da linguagem, única aliada em transformar em beleza a miséria de seu cotidiano.

Condensada nesta narrativa mínima, as características que elenquei ao longo deste capítulo assumem este caráter poético em que guiadas pela força da linguagem revelam a face fugaz e brilhante de uma existência incapaz de se delimitar, mas que existe e persiste nesta temporalidade narrativa no texto escrito.

Alinhando-me a essa visão de brilho fugidio e me afastando um pouco desta perspectiva de falta de entusiasmo que acompanha explícita ou implicitamente a fortuna crítica da personagem de Noll encaminho-me para entender o fragmento em MMC como uma celebração do instante.

2 A ESCRITA DO MÍNIMO

kiki fareja o limite, instante absoluto: relâmpago, clarão, ostra pelo avesso.

Kiki Peixoto (Ana chiara)

A escrita contemporânea há muito vem demonstrando inclinação para o microrrelato como forma de criar uma similaridade com a velocidade da informação nos dias atuais. Isso remete também à revolução estética e ideológica promovida no início do século XX, cujo movimento modernista de 22, no Brasil, é um exemplo emblemático. Atualmente esta inclinação se aproxima das novas formas de interação promovidas pela Internet, necessidade de captar a fugacidade do instante no tão conhecido fluxo intenso e quase inapreensível de informações dos nossos dias. Junto a estes fatores estão também: a inventividade da literatura em experimentar formas diversas de registros e as conseqüentes implicações artísticas do fenômeno da pós-modernidade.

Ingressar no caminho das discussões de gênero literário desde sempre é matéria complexa, assim, investigar esse relato-mínimo, micro-conto, microrrelato, essas formas diversas dessa expressão literária caracterizada pela brevidade do escrito é plural. Vai desde a investigação de suas ligações com os movimentos artísticos do século passado até suas relações com a mídia ao longo do tempo e o seu papel como gênero dentro da literatura.

O que interessa, contudo, neste momento, é a indagação de como essa forma de texto possibilita tensões na escrita, na sua capacidade em aliar brevidade e intensidade na experiência de espaços mínimos. É desafio do autor, mas também é do leitor e da crítica de potencializar os sentidos que a marca da ausência traz ao texto. Ler as marcas, as nervuras que o corpo retesado da escrita expõe.

As características que destacarei não têm como finalidade estabelecer para os textos de Noll uma nomenclatura, agrada e atende às necessidades semânticas o próprio nome de batismo na publicação em livro: Instante ficcional. É exatamente esta a nomenclatura que utilizarei. Com efeito, não é dispensável observar sua localização dentro dessa esfera mais organizacional da literatura, mas sob a perspectiva de ver como esses limites estruturais revelam mais de seu efeito estético

e de leitura. Acentuando sua capacidade, em contrapartida, de transpor esses limites.

Neste caminho, busco primeiramente reunir alguns traços de origem dessas formas de escrita breve, fragmentária, que exponham, principalmente, a potência destes textos. Esta modalidade, em princípio, tem em algumas visões o conto como provável lugar de origem, o qual promove esta característica de condensar possibilidades ficcionais em uma narrativa mais curta. A própria definição de conto prova esta aproximação como pode ser visto na abertura de *O conto brasileiro contemporâneo* de Alfredo Bosi:

Na verdade, se comparada à novela e ao romance, a narrativa curta condensa e potencia no seu espaço todas as possibilidades de ficção. E mais, o mesmo modo breve de ser compele o escritor a uma luta mais intensa com as técnicas de invenção, de sintaxe compositiva, de elocução: daí ficarem transpostas depressa as fronteiras que no conto separam o narrativo do lírico, o narrativo do dramático. Proteiforme, o conto não só consegue abraçar a temática toda do romance, como põe em jogo os princípios de composição que regem a escrita moderna em busca do texto sintético e do convívio de tons, gêneros e significados. (BOSI, 2006, p.7)

Potência de escrita. Potência na escrita. Esta definição de conto leva a pensar naquilo que ele pode provocar como tensão entre as categorias do espaço e da linguagem. Estabelecer limites ou adentrar no campo dos estudos teóricos narrativos não são caminhos principais aqui. Mas a tentativa de identificar alguns trajetos para a origem das formas literárias breves ressaltam algumas dessas características expostas, por Alfredo Bosi, na sua conceituação de conto como: atenção à linguagem (sintaxe e escolhas lexicais) para a criação de um texto que aproxime narrativo e lírico, mas que abrigue na sua estrutura mínima a essência do romance, aqui faço referência especificamente ao instante ficcional.

Início assim pela concepção do conto como precursor desta diminuição dos espaços no texto literário e que abriga alguns pressupostos patentes desta forma de escrita: a transposição de fronteiras entre gêneros e a existência no texto sintético de uma pluraridade de significados. Isso fica mais evidente no trecho seguinte quando Bosi diz:

(...) na análise do texto, o desfoque pode corrigir-se se o leitor é capaz de surpreender no ponto de vista *o coração do momento inventivo*. Em face da História, rio sem fim que vai arrastando tudo e todos no seu curso o contista é um pescador de **momentos singulares** cheios de significação. Inventar, de novo: descobrir o que os outros não souberam ver com tanta clareza, não souberam sentir com tanta força. Literariamente: o contista explora no discurso ficcional uma hora intensa e aguda de percepção. Esta, acicatada pelo demônio da visão, não cessa de perscrutar situações narráveis na massa aparentemente amorfa do real. (grifo nosso) (BOSI, 2006, p. 9)

Bosi destaca a questão do olhar (“*demônio da visão*”) da arte, do recorte do cotidiano, ressalta o aspecto da singularidade na criação literária neste gênero. Pinçar o momento singular ou coagular o instante¹⁷. Este seria um dos atributos fundamentais do conto tendo em vista sua delimitação de espaço e de possibilidades de desenvolvimento que, por exemplo, o romance possui em vantagem. Nesta mesma perspectiva, Afrânio Coutinho escreve: “O conto (...) oferece uma amostra, através de um episódio, um flagrante ou um instantâneo, um momento singular e representativo”¹⁸. A seleção de um momento singular não está só associada a um certo aspecto excepcional, mas também à capacidade do autor de atribuir uma possibilidade de significados num evento aparentemente corriqueiro através do narrado e desta escolha autoral surge a singularidade do instante.

Moscovich (2005), em seu ensaio *De Poe a Piglia: em busca das teorias sobre o conto e o encontro de uma gramática do silêncio*, aborda a questão da origem desta forma narrativa e indica, em comum dentre diversas discussões teóricas, a eleição de Edgar Allan Poe como criador do conto moderno. Para este, o conto serviria como uma possibilidade de conectar a prosa à brevidade dos poemas, estabelecendo profunda conexão com o leitor. Nas palavras da autora:

(...) pode-se dizer que o apego de Poe, dentro da prosa, pelo conto é paralelo à profunda admiração que demonstrava pelos poemas breves, e por razões idênticas: a brevidade, como sinônimo de concisão, e a característica de totalidade, à qual só se teria acesso mediante leitura que não ultrapassasse determinado período de tempo, fixado, segundo misteriosos cálculos, em duas horas, e durante o qual "a alma do leitor permanece sobre o controle do escritor". As bases egotistas (ou egoístas) de sua poética, centradas na intenção de submeter o leitor no plano imaginativo e espiritual, também incluíam a escolha minuciosa de incidentes que melhor conviessem à finalidade desejada, instituindo a primazia do autor sobre o leitor desde a primeira frase. (MOSCOVICH, 2005)

Observando estas motivações para a inclinação de Poe à brevidade do conto, nota-se que a relação existente entre texto/leitor é fundamental, tendo em vista que

¹⁷ A expressão *coagular o instante* (ou momento) é utilizada por João Gilberto Noll em diversas entrevistas e palestras como forma de caracterizar sua escrita e sua ligação com o instante, seja nos romances e contos que escreve, seja na produção em MMC. Um exemplo disso pode ser visto no seguinte trecho: “*Quem olha muito está atrás do êxtase e o êxtase coagula o momento (...)*” (Noll, *apud* Lima, Érico Braga Barbosa. De João a João: cinematografias da crônica aberta).

¹⁸ COUTINHO. 2003, p.69

Poe estabelece um determinado tempo para que a leitura seja efetuada¹⁹ e que durante este período a postura do leitor para com o texto deve ser de completo arrebatamento, breve, há de se dizer, porém intenso. Aliado a isso, Poe fala desta escolha de um momento singular que, como observei, está nas características fundamentais do conto. A autora continua:

No conto vai acontecer algo e este algo será intenso porque cada palavra, dentro do sistema que se está a constituir, trabalha em prol deste acontecimento. Todo o rodeio, por outra parte, passa a ser desnecessário e contraproducente. (MOSCOVICH, 2005)

Por esta ótica, a economia de palavras envolveria uma lapidação, próxima do que Poe via nos poemas. O evento narrado, aquilo em que as palavras cooperam, atua como este centro de tensão que repleto de significado aponta para esta realidade ficcional em que o desnecessário se ausenta. Seguindo em sua leitura dessas origens do conto, Moscovich expõe a opinião de outro escritor, Cortázar, que, mesmo discordando de Poe sobre algumas de suas regras, não lhe nega a influência e ressalta que é preciso ter, o que Moscovitch chama de *“um teor algo transcendente”*:

Para Cortázar, um conto é significativo quando rompe com seus próprios limites, "com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e miserável história que conta". O tema explorado pouco ou nada tem a ver com esta carga de significação; importa o tratamento literário deste tema, a técnica empregada para desenvolvê-lo: mais do que a "boa ideia", importa a arte do escritor, afinal. Um "bom tema" no sentido de possuir maior ou menor interesse para o leitor, não existe; existem, sim, temas que chama de "excepcionais", ou seja, aqueles que são capazes de atrair para si todo um sistema de relações conexas, que "coagula no autor" e, mais tarde, naquele que lê, funcionando como um sol em torno do qual orbitam outros astros. (MOSCOVICH, 2005)

Destaco o aspecto secundário que o enredo assume no conto como expõe Cortázar. Sem ser uma regra, o conto dá mais valor à maneira como se narra determinado tema e isto alcançará formas radicais nas realizações dessa escrita breve que tensiona ainda mais o espaço da escrita, assim como os do sentido, assumindo uma experiência inversa a de potencialidade. Experimentação, jogo verbal, escritura mínima.... A experiência do mínimo em casos mais radicais também irá revelar outra faceta significativa e estrutural da linguagem: aproximar dessas

¹⁹ Edgar Allan Poe no ensaio "A Filosofia da Composição" coloca a respeito do tempo de leitura: *Se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão, pois, se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com totalidade é imediatamente destruída.* (POE, 1999)

formas de escrita ao aforismo e à inventividade dos jogos de palavras do que do conto.

No Brasil, temos mais recentemente a publicação de Carlos Herculano Lopes, *Coração aos Pulos*, em que mescla contos de formatação regular com microcontos. Outro exemplo dessa tendência é o livro *Eles eram muitos cavalos* de Luiz Rufatto que traz à tona todo este universo de fragmentação, velocidade, relato em flashes de sua experiência na cidade de São Paulo. Como toda tendência literária, essa também reflete uma necessidade própria da literatura de romper com padrões canonizados, burlar os limites dos gêneros e ser uma das maneiras de radicalizar no escrito. Assim:

É possível indicar certos momentos na literatura brasileira em que a escrita fragmentária aparece como elemento fundamental na procura por novas experiências literárias, seja dentro das narrativas complexas e híbridas, transgredindo a forma narrativa do romance tradicional, ou na forma de mini-relatos, mini-contos, prosas curtas e outras formas breves. (SCHOLLHAMMER, 2004, p. 153)

Outro exemplo destes extremos na iniciativa surge de Marcelino Freire, escritor, instigador, blogueiro, tuiteiro que realizou uma antologia dos *Cem Menores Contos Brasileiros do Século* (2004). Admirador do guatemalteco Augusto Monterroso, famoso por ser um dos pioneiros nessa modalidade do miniconto e considerado gênio do silêncio, inspirou-se nele para reunir os menores contos de escritores brasileiros na coletânea *Os Cem Menores Contos Brasileiros do Século* em referência à publicação de Italo Moriconi, *Os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século* (2000). Contou com a presença de escritores de gerações e projetos literários diversos como, por exemplo, Antônio Torres, Cíntia Moscovich, Dalton Trevisan, Fabrício Carpinejar, Flávio Carneiro, Joca Reiners Terron, Luiz Rufatto, Marcelo Mirisola, Moacyr Scliar, Xico Sá e o próprio João Gilberto Noll.

Em vez de pensar seu valor literário, esta experiência serve para revelar como essa escrita mínima pode provocar a adesão de vários escritores que testam sua capacidade inventiva e de composição. Marcelino em texto sobre sua coletânea dos menores contos expressa sua opinião acerca da receptividade do leitor e dessa mudança cultural que remete ao processo de globalização e que atualmente é visto com mais força na, cada dia maior, popularização da internet:

Quanto menor melhor. Oh! Esse é o prazer da leitura. Principalmente em nosso país, onde todo mundo diz: "Não tenho tempo para ler". Sei que é de foder, mas Drummond já defendia: "Escrever é cortar palavras". "Enxugar até a morte", sentenciava João Cabral. Hemingway: "Corte todo o resto e fique no essencial". (FREIRE, Marcelino. s/d)

Irônica, mas consciente de seu legado literário, a afirmação de Marcelino aponta para a radicalização neste processo de redução de espaços por que o texto literário passa. Em algumas teorias esta tendência ao mínimo é vista como uma necessidade da linguagem, forma adequada para uma matéria que aponta para o inacabamento, para a velocidade do contemporâneo e para a obra aberta às significações.

Em seu texto *Seis propostas para o próximo milênio*, Ítalo Calvino analisa, como um dos valores a serem valorizados pela literatura ²⁰, a rapidez. Certo de que ao abordá-la tratava de várias facetas que o termo apresenta, Calvino, no texto, discorre sobre o tema e foca o conto como gênero representativo deste valor.

O aspecto refere-se à rapidez como recurso na narrativa que se mostra na seleção de fatos relevantes e no descarte de supérfluos. Calvino usa como exemplo a narração de fábulas em que as explicações pormenorizadas são suprimidas em prol de uma relação causa-efeito que traz economia à narrativa e, assim, atende a seu objetivo de transmitir a história com agilidade e eficiência. Um segundo direcionamento trata da anedota do homem que, para entreter uma jovem durante determinado trajeto, se propõe a contar a mais bela história (que de fato era), mas sua falta de jeito, suas voltas ao início, esquecimentos acabam por levar a jovem a desistir de ouvi-lo, alegando que o trote do cavalo era duro e que ela preferia caminhar sozinha. Calvino destaca, por meio dessa história, a faceta da habilidade em utilizar a brevidade em proveito da narrativa. É necessário ritmo, representado na fábula pelo trote do cavalo, e um estilo apropriado que valorize a história e seja adequado aos personagens.

Outro aspecto acerca da rapidez, e que considero interessante nessa perspectiva da observação do conto e conseqüentemente das diversas formas breves que aparecem na literatura, é a questão do tempo. Nas palavras de Calvino:

(...) o tempo narrativo pode ser também retardador ou cíclico, ou imóvel. Em todo caso, o conto opera sobre a duração, é sortilégio que age sobre o passar do tempo, contraindo-o ou dilatando-o. Na Sicília, os contadores de histórias usam uma

²⁰ Os outros valores são: leveza, consistência, exatidão, visibilidade e multiplicidade.

fórmula: “lu cuntu num metti tempu” [o conto não perde tempo], quando quer saltar passagens inteiras ou indicar um intervalo de meses ou de anos. (1990, p. 48-49)

O tempo na narrativa é outro, diferente do tempo real. Se a forma do conto, no caso, assume uma faceta de rapidez que está diretamente ligada ao seu espaço de escrita, ela não necessariamente acelera o tempo da narrativa. Em alguns exemplos, ele pode se estender numa medida inapreensível, alonga-se, coagula, performatiza a rapidez do pensamento. Calvino fala desta capacidade de alcançar uma escrita onde cada palavra pertence a uma funcionalidade inalienável. Um edifício erguido pela habilidade do escritor em ordenar as palavras numa escrita em que a frase revele sua densidade:

O êxito do escritor, tanto em prosa quanto em verso, está na felicidade da expressão verbal, que em alguns casos pode realizar-se por meio de uma fulguração repentina, mas que em regra geral implica uma paciente procura do *mot juste*, da frase em que todos os elementos são insubstituíveis, do encontro de sons e conceitos que sejam os mais eficazes e densos de significado. Estou convencido de que escrever prosa em nada difere do escrever poesia; ambos os casos, trata-se da busca da expressão necessária, única, densa, concisa, memorável. (CALVINO, 1990, p.61)

Como instante que se alonga numa forma diminuta ou narrativa que abdica do supérfluo em prol de um ritmo que assegure o prazer da leitura, a qualidade da rapidez na realização da literatura destas formas breves é fundamental. Mais a frente, discorro mais demoradamente sobre a questão deste tempo e como este se transforma a questão do instante em performances da escrita em J. G. Noll.

As limitações do espaço do jornal influenciam a escrita do escritor e surge uma forma singular de tratar a questão da linguagem que intensifica algumas dos traços de sua obra. Como se auto-intitula escritora da linguagem, J. G. Noll realiza nestes textos de MMC um despojamento de todo supérfluo, enxuga até o limite de um núcleo de tensão na escrita.

Assim, observo, a partir de agora a questão da relação entre fragmento e totalidade na escrita.

2.1 A (des)construção de um sistema

Um fragmento tem de ser igual a uma pequena obra de arte, totalmente separada do mundo circundante e perfeito em si mesmo como um porco espinho.
(Friederich Schlegel)

Pensar textos tão singulares requer determinar de antemão qual caminho há de se percorrer para realizar sua leitura. Até aqui, empreendi a observação de alguns traços recorrentes na obra de J. G. Noll, orientando essa leitura para a compreensão de que tais características apontam para uma noção de apagamento que convergem para um possível lugar de indeterminação e inacabamento onde a linguagem pulsa como força viva.

Assim, para ler o livro *Mínimos, Múltiplos, Comuns*, opto por perfazer uma direção que vá além de uma investigação apenas pela forma breve utilizada por Noll, o instante ficcional, e pensar que este projeta em si “*a maravilha do engenho que ergue sua construção minúscula com a complexidade estrutural intrínseca das catedrais*” (CARELLI, 2003, p. 20). Fragmento que aponta para uma unidade ausente, não pelo formato evidente no texto, mas pelo caminho que percorri a respeito da questão da literatura de Noll e seu direcionamento para esse contexto pós-moderno. É certo que não só a personagem, mas o próprio ambiente é de fragmentação. Compreensível é que o próprio texto assuma esse caráter a fim de transparecer sua natureza fragmentária. O texto mínimo remonta a uma herança que escolhe na brevidade e no instantâneo da narrativa um elemento que coadune esferas maiores.

Para desvendar essa complexidade intrínseca dos instantes ficcionais, busco a reflexão da noção de fragmento num período específico da literatura: o romantismo alemão²¹. As reflexões acerca da obra, da crítica da arte, da noção de força significativa da linguagem demonstram como suas características como obra remetem a este sentido de unidade que percorre a noção do fragmento e de sua linguagem detentora de intensidade significativa.

²¹ Também conhecido com Círculo Literário de Jena.

Tanto Novalis como Schlegel buscavam a promoção do pensamento dotado de força imaginativa e criadora, aliavam crítica e produção de arte e observavam na linguagem uma capacidade além da comunicação, uma natureza ligada a um estado primário da língua, rica e capaz de infinitas significações. Portanto, para os românticos desse período a arte dá abertura ao universo do inefável, do irrepresentável em que a linguagem recobre-se de extraordinário valor simbólico. Novalis em um de seus fragmentos afirma: *“a designação através de sons e traços é uma abstração admirável. Quatro letras me designam Deus- Alguns traços um milhão de coisas”*²².

O sentido que abriga o fragmento faz alusão a essa noção do inacabado, fluxo de significados, contínuo movimento. Na verdade, Novalis usa a palavra alemã *Bruchstück* cuja tradução pode ser “fragmento”, “pedaço” e que faz referência ao rompimento. Portanto, o que interessa ao retomar o conceito de fragmento e as reflexões em torno no Romantismo Alemão é dialogar este pensamento com as possibilidades múltiplas do instante ficcional. Evidentemente, os desdobramentos deste período são complexos e lidar com todos eles envolveria um aprofundamento nas questões, mas que me afastaria da proposta. Destaco desse período apenas três de inúmeros aspectos: o fragmento, a capacidade significativa da linguagem e a arte como lugar de reflexão sobre si mesma. Pontuo tais elementos que servirão como base conceitual nas reflexões posteriores dessa forma, o instante ficcional, sob a égide do fragmento. O Romantismo alemão, entre outros estilos, apresentou ao público uma renovação nas formas do discurso literário, principalmente, de sua capacidade autorreflexiva:

(...) nos conceitos de linguagem, de obra, de pensamento e reflexão, afirmando a precedência da teoria e da crítica no processo criador e abrindo caminho para que a obra se convertesse, ao mesmo tempo, em um veículo de representação do mundo, dos seres das coisas, e num instrumento de reflexão crítico-teórica que se pensa a si mesma, que flagra seus movimentos interiores, que revela sua materialidade como produto do pensamento e da linguagem criadora (SCHELL, 2010, p.1)

Este pensamento do primeiro Romantismo Alemão influenciou decisivamente os conceitos atuais de teoria literária. Tal pensamento buscava realizar na obra o próprio lugar de reflexão, levando a linguagem a explorar seus labirintos internos, inclinando-se, ocultando-se e ao mesmo tempo permitindo novas significações, num

²² NOVALIS. In: SCHELL, 2010

duplo antagônico de abertura e fechamento. O fragmento literário, portanto, tentava unir em um mesmo lugar a crítica e a criação sob o sentido de *poiésis* (criação).

A revista *Athenäum*, publicada em 1798, na Alemanha e editada por Friederich e August Wilhelm Schlegel trouxe uma variedade de experimentos, alinhando-se a um princípio fundamental: a liberdade formal e idearia. Tal característica influenciará principalmente a relação da literatura com a linguagem no que tange à sua capacidade representativa. Isso dará origem a uma coletânea chamada Pólen de mais de trezentos fragmentos Novalis. Nela, diferentes assuntos são tratados (literatura, poesia e filosofia) estendendo à crítica a agitação intelectual desse primeiro período do romantismo na Alemanha.

As coletâneas de Novalis e de Schlegel trazem a questão da convergência do discurso teórico e da “palavra poética, criadora” (SCHELL, 2010). Novalis defende a obra da arte como detentora de seu próprio processo crítico e, para tal, esta deveria fazer uso da linguagem de uma maneira profunda entendendo que é nesta linguagem partilhada com a obra de arte que a crítica deve ser realizada. Só assim, segundo Novalis, a crítica poderia alcançar a “verdade da arte”. Schlegel via na coletânea de fragmentos de Novalis uma unidade de sentido, que a atravessaria e a validaria como obra. Como unir, por meio de um sentido, estas unidades? Como reconhecer neles a unidade de uma obra?

Novalis e Schlegel promovem no fragmento o cerne do processo reflexivo. Utilizam a linguagem como forma crítica e literária em processo. Cujo propósito será refletir aquilo que seria oculto no pensamento. E tal feito é possibilitado pela linguagem aberta a um nível além da simples representação dos objetos. Palavra-limite, linguagem como criadora de um universo de possibilidades, assim, o fragmento, neste contexto:

(...) nos permite pensar que o que interessa aos Românticos, com relação à linguagem, não é seu caráter representacional simplesmente, o modo como ela se refere ao que quer que seja fora de si mesma, mas sim seu valor simbólico, seu poder de abstração que associado às escolhas e combinações feitas pelo poeta, se abre a um leque impensável de sentidos, possibilitando, inclusive, que o sujeito criador “maneje o universo”, isto é, dê forma ao mundo a partir do conjunto de idéias e pensamentos que circulam livremente no “mundo do espírito”. (SCHELL, 2010, p.5)

Já é possível observar que a maneira como a linguagem será encarada pelos Românticos alemães, particularmente no fragmento, norteia toda a noção literária nesse momento. É no fragmento que essa ruptura é representada com maior vigor,

os românticos pensam a linguagem como dotada de grande capacidade de expressão além da mera representatividade aproximando-a de um sentido místico que abriga mais do que o objeto que representa, cercar o inominável, aquilo que só anuncia, ponto do iceberg dos sentidos. E caberia à poesia ordenar tais signos com riqueza de sentidos:

O interesse dos românticos pelas questões filosóficas concernentes à natureza e às possibilidades do conhecimento associado ao fato de que eram, antes de tudo, poetas ou artistas, faz com que pensem a linguagem como um veículo altamente expressivo, livre, tão rico e singular quanto os pensamentos suscitados no reino do espírito e, por isso mesmo, sujeita apenas às leis da abstração poética, com suas construções simbólicas, alegóricas, hieroglíficas, capazes de dizer, a um só tempo, o impensável, o inimaginável, o que está além da lógica racional, do que pode ser apreendido e comunicado na representação do pensamento. (SCHELL, 2010, p.6)

Novalis intitula uma de suas obras de Fragmentos ou Tarefa do Pensamento, dirige-se a essa necessidade incessante de refletir. Puro processo, caminho. O fragmento apresenta-se em diversas formas: anotações, aforismos, assumindo assim esse caráter de “em construção”, que nada mais é que a forma inacabada e conseqüentemente aberta do escrito, a poesia.

Pensar no “em construção” é também considerar o movimento contrário: a desconstrução. Todos os dois permitem vislumbrar a possibilidade do fragmento e do inacabado. Jacques Derrida, filósofo francês, coloca o termo em voga como uma estratégia de leitura de dissidência, subversiva. Acredita que “desfazendo” o texto, revelar-se-ão significados ocultos, ambigüidades, recusa a interpretação única e acredita que por meio dessa desconstrução não destrói discursos, mas os anima a revelar suas possibilidades de sentidos. Associado ao pós-estruturalismo e ao pós-modernismo, Derrida com a desconstrução influenciou fortemente o pensamento crítico ocidental.

Como mostrei no exemplo alemão, a ideia do fragmento aponta diretamente para a pluralidade de sentido de que fala Derrida. Naquele caso, esta concentração expressiva dizia respeito ao aspecto do inacabado do fragmento, desta potência na palavra deslocada das associações corriqueiras. Derrida, por outro lado, enxerga esta potência em qualquer texto, inclusive nos que nascem com a pretensa marca da clareza. Em seu texto *Che cos`é la poesia?*, Derrida trata do poema e o compara ao ouriço, *hérisson*. Poema-ouriço, animal na estrada, que para proteger-se de toda espécie de acaso e acidente a que está submetido se enrola em si mesmo, mas é

nesse movimento que se expõe mais, conectando-se, pelos espinhos, à dureza da vida.

Afastando-me das delimitações de gênero (poesia, conto, microconto...) e pensando na leitura de um fragmento, este suspiro poético, observo esta realidade inalcançável que embora aluda a uma densidade significativa está sempre velada pela moldura do signo, da linguagem. Libertadora e aprisionante. Compreensível é, portanto, a visão dos românticos alemães de acreditarem na associação inusitada das palavras para buscar um novo impacto de sentidos.

Volto ao ouriço. Pelo fascínio que esta imagem diminuta lança à leitura de um texto poético. *“Ele se cega. Enrolado em bola, eriçado de espinhos, vulnerável e perigoso, calculista e inadaptado (pondo-se em bola, sentindo o perigo na estrada, ele expõe-se ao acidente).”* (DERRIDA, 2001, p.115). Por englobar esses dois lados, o de dentro e de fora, o ouriço trata dessa matéria inalcançável: o texto poético. Se ele é uma mínima esfera de vulnerabilidade, também é o perigo dos espinhos, se enrodilha em medo e agressividade e volta para dentro esta matéria frágil, o corpo desprotegido. Quando o vemos nessa estrada, só vemos sua exterioridade, privados do que ele abriga em seu interior.

Indo um pouco além, penso nesta posição do ouriço em constante travessia, sempre nesta estrada onde Derrida o coloca. Atravessando-a e sendo atravessado pelo perigo que nela habita e que ele também representa. Fechado em si e ao mesmo tempo em travessia, essa é a imagem que a poesia apresenta: está sempre neste momento de ir ao encontro desta matéria inalcançável de que trata, mas sempre atravessada pelos sentidos implícitos da linguagem da qual faz uso. Aproximo esta ideia do instante ficcional de Noll, que é este texto em acontecimento e não finalizado. Que alia a fragilidade à coragem da exposição nessa pequena existência, texto vulnerável, que nasce da exposição deslocada no jornal e que se reposiciona em livro numa ordem que alude a um *painel minimalista da Criação* (CARELLI, 2003, p. 19).

Retorno ao fragmento romântico para pensar nessas formas diminutas como integrantes de uma totalidade: *“longe de encenar a dispersão ou o despedaçamento da obra, inscreve sua pluralidade como exórdio da obra total, infinita”* (LABARTHE e NANCY, 1978, p.79). Mesmo com essa referência a um conjunto maior, o fragmento romântico também é em sua forma uma “pequena obra” ou “miniatura da Obra”. No *Athenäum* há o aparecimento da noção de caos na constituição do fragmento como

sistema, é tarefa romântica fazer obra desta matéria desorganizada. O caos é uma potência. E ali a criação pode acontecer desta desorganização. O fragmento vem de uma tradição, desde Diderot, que alia ao seu sentido à noção de ruína dentro de uma acepção filológica. Esta postulava que o fragmento era:

O fragmento designa a exposição que não pretende à exaustividade, e corresponde à idéia, sem dúvida propriamente moderna, de que o inacabado pode, ou mesmo deve, ser publicado (ou ainda à idéia de que o publicado não é nunca acabado). Desta maneira, o fragmento se delimita por uma dupla diferença: se, de uma parte, ele não é puro trecho, de outra, ele não é tampouco nenhum destes termos-gêneros de que se serviram os especialistas: pensamento, máxima, sentença, opinião, anedota, observação. Estes têm mais ou menos em comum a pretensão a um inacabamento da própria cunhagem do “trecho”. O fragmento, ao contrário, compreende um inacabamento essencial. (LABARTHE e NANCY, 1978, p 73)

As acepções a que o fragmento faz referência produzem na reflexão sobre o tema algumas possibilidades para se pensar este tipo de produção. Como ruína, o fragmento alude a um espaço vazio, frações de uma totalidade ausente e na outra perspectiva o fragmento projetaria no seu inacabamento o vislumbre de uma obra maior que também não está presente. Falo disto para trazer para esta leitura a questão dialética que o fragmento produz com esta ideia de Sistema.

Ainda dentro das reflexões propostas pelo Romantismo Alemão o fragmento obedeceria a uma lógica do pensamento não sistemático que ainda se encontra em construção. Este conjunto de fragmentos se revela pela sua exposição à impossibilidade de se alcançar o Sistema do qual faz parte. É papel da crítica exponenciar suas possibilidades, criando conexões que sugerem através de características secundárias ou metafóricas esta totalidade ausente. Logo não é a ordenação que se cria uma obra a partir dos fragmentos, mas:

(...) fragmentação constitui a visada propriamente romântica do Sistema, se por “Sistema” (que por esta razão munimos de uma maiúscula) entendermos não a ordenação dita sistemática do conjunto, mas aquilo pelo qual um conjunto se mantém junto, e se erige por si mesmo na autonomia do ajuntamento consigo mesmo que faz a sua *sýstasis*, para retomar as palavras de Heidegger. (...) É por esta razão, porque o próprio Sistema deve ser absolutamente apreendido, que o fragmento como individualidade orgânica implica a obra, o organon. A *sýstasis* tem necessariamente lugar como organização de um organon, que este seja um vivente natural (o porco-espinho), sociedade, ou obra de arte. Ou melhor, que ele seja tudo isso ao mesmo tempo – como o indica a ausência de objeto especificado para a totalidade dos *fragmentos*. (LABARTHE e NANCY, 1978, p.77)

Parece ressoar, nas estruturas em que se erigem uma obra composta de fragmentos, essa força que une textos aparentemente desconectados. Quando

penso em seu conjunto, não é a ordenação exterior que os aproxima, mas uma força interna que os aglutina em torno dessa ideia inalcançável de uma totalidade.

No século XX encontramos as marcas da escrita fragmentária em nomes como Artraud, Paul Valéry e Maurice Blanchot. O fragmento como se observou até agora está distante de ser definido como um simples gênero literário, sua atuação está mais próxima da concepção de uma forma de pensamento e de criação. O fragmento não se equipara à ruína somente pela a evocação do desconstruído, mas é também o começo de algo que se adivinha. O fragmento é um acontecimento²³.

2.2 Reflexões sobre o tempo na escrita fragmentária

Em “A parte do fogo”, Blanchot analisa a questão do fragmento na obra de Kafka apontando que suas principais narrativas são fragmentos assim como o próprio conjunto da obra. A questão da falta na obra de Kafka é colocada como uma incorporação desta característica. Este valor de inacabado da obra não agrega um aspecto negativo, pelo contrário, ela nasce com essa natureza e seu valor está justamente neste aspecto fragmentário. Com a noção de fragmento, Blanchot traz à cena a relação desta escrita com o tempo:

En L'espace littéraire, escribía Blanchot: “Escribir es entregarse a la fascinación de la ausencia de tiempo.” Si, por una parte, los relatos —en particular *Au moment voulu*, *Le Dernier homme* y *L'Attente l'oubli*— revolucionan nuestra percepción de la temporalidad narrativa y vuelven a poner en cuestión el principio mismo de todo acontecimiento, por otro lado la escritura fragmentaria piensa, pero también pone en escena, esta experiencia del Tiempo como “ausencia de tiempo”. Esta “ausencia de tiempo” no está reservada exclusivamente a la escritura de ficción: en efecto, las obras fragmentarias de Blanchot nos llevan a pensar el Tiempo de otro modo, y así trastornan nuestra relación con el mundo (HOPENNOT, 2001, p.1)

Esta ausência de tempo não está, como disse, relacionada a um caráter negativo, mas de suspensão em que nada começa. Dentro da perspectiva da existência do individual esta situação aparece na situação paradoxal presente em

²³ Aqui cabe uma explicação sobre a utilização das grafias *acontecimento* e *Acontecimento*: uso com inicial maiúscula quando me refiro ao termo dentro das teorias propostas por Deleuze, referindo-me à sua relação com o conceito Aion de temporalidade paradoxal, acentuado sua relação com o tempo na perspectiva do instante como um evento que ocorra nos desvios do tempo: “*O que acontece, o que é (d) o Acontecimento é da dimensão do excesso, do deslumbramento, da revelação; a sua captação, o dizer predicativo, a re-presentação, dá-se como uma falta, por uma impossibilidade de dizer tudo do Acontecimento*” (SILVA, 2010, p.6). Ao contrário, acontecimento com inicial minúscula diz respeito a um termo de ordem genérica, fato, evento, ocorrido em si.

Kafka de não saber se estamos presos numa existência cotidiana ou excluídos dela (PELBART. 2000, p. 53). Pensando nesta possibilidade, de um tempo que atenda às exigências desta escrita do fragmento, trago a relação tempo/instante em Deleuze que na obra *A lógica do Sentido* trata da diferença entre dois tipos de leitura de tempo: *Cronos* e *Aion*.

Cronos, ou *Khronos* é para a mitologia grega o tempo personificado como divindade. O Universo como entendemos surge dentro dessa perspectiva mitológica da união entre *Cronos* (o Tempo) com Anaké (a Inevitabilidade). Para os gregos existia duas espécies de tempo: o *Cronos* que representava o tempo cronológico e *kairos* que trata de um tempo indeterminado cujo sentido está ligado ao ocorrido de algo importante. Deleuze afirma que *Cronos* designa o tempo cronológico ou sucessivo onde só o presente existe como dimensão; passado e futuro surgem como dimensões relativas desta temporalidade, se ordenando (antes e depois) sempre em relação ao presente onde tudo acontece.

Já no tempo *Aion* há uma perspectiva paradoxal no tempo do Acontecimento: este depende da linguagem para existir ao mesmo tempo em que se configura um não-tempo. Passado e futuro dividem o instante presente, a relação do tempo com estas dimensões é de um *continuum* em que está sempre passado ou sempre em devir. Nas palavras de Deleuze:

Segundo *Aion*, apenas o passado e o futuro insistem ou subsistem no tempo. Em lugar de um presente que reabsorve o passado e o futuro, um futuro e um passado que dividem a cada instante o presente, que o subdividem ao infinito em passado e futuro, em ambos os sentidos ao mesmo tempo. Ou melhor, é o instante sem espessura e sem extensão que subdivide cada presente em passado e futuro, em lugar de presentes vastos e espessos que compreendem, uns em relação aos outros, o futuro e o passado. (DELEUZE, 1974, p.169)

É o tempo liberto da tirania do presente (PELBART. 2000, p. 177). Deleuze estabelece uma diferença entre *Aion* e *Cronos* no que diz respeito a esta corporalidade em relação ao tempo. O presente em *Cronos* age como medida da ação dos corpos. Passado e futuro são restos da paixão em um corpo (DELEUZE, 1974, p. 167), o presente neste caso não é ilimitado, mas delimitado pelo presente, mesmo que este possa ser infinito já que sempre pode continuar em movimento circular se conectando a todo o presente. *Cronos* exprime assim a ação dos corpos que o preenchem enquanto *Aion* é o lugar dos acontecimentos incorporais, efeitos que não o preenchem:

Temos assim duas leituras do tempo em que os corpos e incorpóreos se relacionam na teoria dos Estóicos; a do *Cronos* e a do *Aion*. O *Cronos* é o tempo presente das incorporações que tem por finalidade delimitar a ação dos corpos dentro daquilo que é mensurável (paradas, suspensões, escansões, ritmos que se expressam na linguagem de maneira formal pelos sinais de pontuação). O *Aion* em oposição é o tempo onde somente passado e futuro insistem e subsistem nos dois sentidos simultaneamente. Enquanto *Cronos* é o tempo das espessuras profundas, *Aion* é o instante da superfície sem espessura e sem extensão, pervertendo o presente em passado e futuro insistente. Se de um lado *Cronos* exprime a ação dos corpos e suas qualidades, do outro *Aion* é o tempo absoluto dos acontecimentos incorporais e dos atributos distintos de qualificações. A finitude de *Aion* se restringe ao instante, ou seja, a busca do que acontece enquanto acontece. É nisso que consiste a moral Estóica. (Palácio, 2009)

Assim, observo estas distinções deleuzianas para explorar esta possibilidade de um tempo próprio do instante. Como mostrei, esta parte das considerações deleuzianas acerca do tempo *Aion* em que o presente é esta coexistência de passado e futuro que o divide infinitamente, na finitude do instante. O tempo de *Aion* é o tempo do Acontecimento. Bruno Schulz (*Apud* PELBART, 2000, p. 177) fala que o tempo só se mantém em disciplina por causa de uma constante “domesticação”, em outra dimensão, ele é desordenado e tende a uma realização caótica distante de qualquer controle. Nesta situação, Schulz afirma que o tempo possui uma carga extra que foge à linha cronológica habitual, neste lugar surge o Acontecimento que suspende o tempo e abole a relação antes/depois do evento. Esta dualidade *Cronos/Aion* trata, portanto, deste tempo que, no primeiro caso, designa o cronológico o antes/depois ordenado. Já em *Aion* observa-se este entre-tempo em que o Acontecimento não está relacionado a uma diferença entre estados, mas a diferença que afeta o sujeito, uma paradoxal temporalidade em que o Acontecimento nunca finda.

Schulz lembra que carregamos uma carga extranumerária que não cabe no trem dos eventos e no tempo de dois trilhos que o suporta. Para esse contrabando precioso chamado por ele de Acontecimento, existem as tais faixas laterais do tempo, desvios cegos, onde ficam “suspensos no ar, errantes, sem lar”, num entremeado multilinear, sem antes “nem “depois”, nem “simultaneamente”, nem “por conseguinte, o mais remoto murmúrio e o mais longínquo futuro comunicando num início virginal. Assim, no tempo contínuo dos presentes encadeados (*Cronos*) insinua-se constantemente o tempo do Acontecimento (*Aion*), na sua lógica não dialética, impessoal, impassível, incorpórea: à pura *reserva*”, virtualidade pura que não pára de sobrevir. (*idem*)

Assim, esta carga extra citada por Schulz é o Acontecimento. E seu lugar no tempo ocorre nas fissuras, desvios possíveis da sua trajetória linear. *Cronos* é, portanto, o deus, “o presente divino é o círculo inteiro, enquanto que o passado e o futuro são dimensões relativas a tal ou tal segmento que deixa o resto fora deles”

(DELEUZE, 1974 p. 153) e o tempo *Aion* é o tempo instantâneo do “*pleno presente, presente que se espalha e que compreende o futuro e o passado, eis que surge um passado-futuro ilimitado que se refletem um presente vazio*” (*idem*). Para entender tal afirmação é preciso pensar um pouco mais neste conceito de Acontecimento em Deleuze neste evento na temporalidade:

Em todo acontecimento, há de fato o momento presente da efetuação, aquele em que o acontecimento se encarna em um estado de coisas, um indivíduo, uma pessoa, aquele que é designado quando se diz: pronto, chegou a hora; e o futuro e o passado do acontecimento só são julgados em função desse presente definitivo, do ponto de vista daquele que o encarna. Mas há, por outro lado, o futuro e o passado do acontecimento tomado em si mesmo, que esquiva todo presente porque está livre das limitações de um estado de coisas, sendo impessoal e pré-individual, neutro, nem geral nem particular, *eventum tantum...*; ou antes que não tem outro presente senão o do instante móvel que o representa, sempre desdobrado em passado-futuro, formando o que convém chamar de contra-efetuação. Em um dos casos, é minha vida que me parece frágil demais para mim, que escapa num ponto tornado presente numa relação determinável comigo. No outro caso, sou eu que sou fraco demais para a vida, a vida é grande demais para mim, lançando por toda a parte suas singularidades, sem relação comigo nem com um momento determinável como presente, salvo com o instante impessoal que se desdobra em ainda-futuro e já-passado. (DELEUZE, 1974, p.154)

O Acontecimento, portanto, possui essa íntima ligação com o instante, que salta à temporalidade revelando este lugar singular, um extra-tempo. Esta relação entre a efetuação e a contra-efetuação do Acontecimento é vista em Maurice Blanchot como a relação entre a ferida e a morte em que cada um é similar à morte, duplo e impessoal:

Ela (a morte) é o abismo do presente, o tempo sem presente com o qual eu não tenho relação, aquilo em direção ao qual não posso me lançar pois nela *eu* não morro, sou destituído do poder de morrer, nela a *gente* morre, não se cessa e não se acaba mais de morrer” (BLANCHOT, Maurice. *L’espèce littéraire*. Gallimard, 1955. p. 160 apud DELEUZE, 1974)

Quando tratei do fragmento, fiz uma associação de caráter genérico: o fragmento é um acontecimento. Agora, à luz destas reflexões acerca do tempo e do Acontecimento reafirmo isto tendo em vista sua relação singular com o instante que desordena o tempo. Deleuze ainda acrescenta a essa reflexão seu comentário sobre o trecho acima de Maurice Blanchot. Ele diz que este “gente” afirma o caráter singular, diferente da “banalidade cotidiana”, é o início de uma impessoalidade, pré-individual em que o Acontecimento nunca seria só privado ou só coletivo, ele seria unicamente singular e, dessa forma, coletivo e privado: “*só o homem livre pode então compreender todas as violências em uma só violência, todos os acontecimentos mortais em um só Acontecimento*” (DELEUZE, 1974, p. 155) .

Uso outro conceito explorado por Deleuze para observar a questão do tempo: a cesura. Hölderlin trouxe o conceito quando tratava das tragédias de Sófocles, Édipo-rei e Antígona, afirmou que na construção da tragédia o que importa é menos a sucessão de acontecimentos e mais o seu equilíbrio. Aí surge a cesura que atua como uma interrupção que confere o equilíbrio fundamental à tragédia. A partir destas reflexões, Deleuze afirma que a cesura fala de um acontecimento único que se revelaria como: *“tirar o tempo dos eixos, despedaçar o sol, precipitar-se no vulcão, matar Deus ou o pai”* (DELEUZE, apud CASTRO, 2007, p. 156):

A cesura apresenta o tempo em sua grandeza selvagem: ela instaura uma diferença radical, a diferença absoluta. Na visão de Deleuze, a cesura constitui a imagem-emblema da experiência moderna do tempo, completamente distinta da concepção clássica, do tempo circular da antiguidade. E esse novo tempo opera uma rachadura no Eu, fissurando-o. É o tempo do Acontecimento, *eventum tantum*, que racha a vida ao meio fazendo suas duas metades não se reconciliarem mais. Sob esta nova ordem do tempo, o antes e o depois não são mais pensados empiricamente, nos termos da lei da sucessão, demasiadamente simples, submetida à causalidade, e garantidora de uma direção necessária dentro da continuidade homogênea. Agora, uma descontinuidade se introduz na linha do tempo e o antes e o depois só podem ser pensados em função da cesura. Em que consiste esta nova estrutura formal antes/cesura/ depois? É claro que ela não se refere a nenhum acontecimento empírico; aqui o tempo abjurou seu conteúdo empírico. A cesura não é simplesmente algo que acontece, ela é um acontecimento sem localização temporal determinada. Pensar a cesura como a priori o tempo significa que estamos sempre a viver a cesura, sempre a viver o dia que se segue à uma derrocada, mesmo que o acontecimento que a simbolize não nos diga respeito de forma pessoal. Como Fitzgerald sabiamente escreveu, “claro está que a vida é, toda ela, um ato de demolição”. (*idem*)

Esta cesura divide o tempo nestas duas partes não-reconciliáveis. A partir dela toda a noção de temporalidade se constrói. Passado e futuro remetem a esta cisão como ponto de início e de fim. O acontecimento que não avança na linha temporal uma vez que sua existência aluda a este instante. E é desta descontinuidade que o tempo se projeta, *“o acontecimento dando-se no estranho local de um ainda-aqui-e-já-passado, ainda-porvir-e-já-presente”* (ZOURABICHVILI, 2004, p.8). Desse modo, o Acontecimento como o vimos não possui um lugar no tempo, pois ele altera a cronologia uma vez que confere uma mudança na ordem do sentido, ele é esta cesura.

Deste lugar de cesura na ordem cronológica (evidentemente de uma perspectiva mais ordinária que a tragédia), penso esta nervura que salta ao instante. Tão fugidia, mas que influencia de sobremaneira a relação do tempo na narrativa do instante, do fragmento em Noll. Ampliando as questões de apagamento e desenraizamento da personagem pós-moderna suavizando este caráter tão

revisitado da fragmentação do sujeito e lançando para esta perspectiva temporal. Percebe-se que no instante ficcional há esse eterno Acontecimento que não revela uma relação de causa-efeito, mas evidencia o *instante-já* (“*Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais.*” (LISPECTOR. 1998, p. 9) desse acontecimento narrado.

A questão do Tempo em Deleuze se torna mais densa à medida que ele acrescenta novas reflexões em seus estudos, destaco estes desdobramentos presentes em *A lógica do sentido* para pensar no instante ficcional como um Acontecimento que estaria nesse território de que fala Deleuze: singular e ao mesmo tempo privado e coletivo, que remete até mesmo ao título do livro: *Mínimos, Múltiplos, Comuns*. Assim essa questão da singularidade presente no instante revela no recorte um acontecimento que trata de uma experiência individual, mas pelo apagamento das fronteiras da subjetividade remonta a um traço típico da literatura de Noll, direcionam para o *comum*, para a experiência coletiva que transforma as 338 vozes numa única. O tempo nessa escrita fragmentária alia esta fratura temporal em que essa dimensão absoluta do instante se sobrepõe ao tempo passado e ao tempo futuro um não-tempo em que tudo sempre será o perdido ou aquilo que está por vir. Eterno acontecimento.

O recorte nas amplas reflexões sobre o tempo de Deleuze serve para inferir esta relação do tempo com o fragmento no texto literário, anunciando as discussões acerca do instante ficcional de J. G. Noll em MMC. O instante pode assumir performances distintas na pluralidade de seu conjunto. Ora assumindo um caráter de coagulação, nas palavras de Noll, (como uma inclinação ao descritivo como forma de alongar esta temporalidade), ora estabelecendo um limite de não-tempo entre duas dimensões (consciente/inconsciente).

3 O BERÇÁRIO DAS ESTRELAS

“Como? Quando se colocam fragmentos em sequência, nenhuma organização é possível? Sim: o fragmento é como a idéia musical de um ciclo [...] cada peça se basta, e no entanto ele nunca é mais do que o interstício de suas vizinhas: a obra é feita somente de páginas avulsas”

Roland Barthes

Em 2010, os Astrônomos captaram através do famoso telescópio Hubble uma enorme região de formação estelar que “*libera energia infravermelha equivalente às emissões de uma galáxia inteira*”. Esta formação há 13 mil anos-luz da terra, conhecida como berçário das estrelas é resultado da colisão de duas galáxias e produz 100 estrelas novas todo ano.

Figura 1



[Imagem: NASA/ESA/Orsola De Marco] Fonte:

<<http://www.inovacaotecnologica.com.br/noticias/noticia.php?artigo=hubble-bercario-estrelas&id=020130100714>>

Observar a imagem do berçário é compreender à luz de outra ciência, a astronomia, uma possibilidade de funcionamento dessas pequenas unidades que compõem MMC de J. G. Noll.

Flagrantes do cotidiano, mínimos, luminosidade, vida e morte; todas essas palavras orbitam no universo da escrita destes instantes ficcionais. Se Wagner Carelli, no prefácio ao livro coloca que tais instantes erguem “*o romance mínimo, (e) logram compor integralmente a estrutura que o gênero pressupõe, e ganham sua dimensão*” tomo a licença de colocar que a potência vista nesses instantes é a potência de estrelas, 338, que nascem e guardam em si, no seu espaço mínimo, toda a potência máxima de sentidos que se mesclam impalpáveis como a fumaça densa que envolve as estrelas em seu miraculoso berçário. O que é micro visto de certa distância abriga a possibilidade de um universo. Sob uma visão semelhante Wagner Carelli, no mesmo prefácio, compara os IF a uma ideia de cosmo, na qual a sua ordenação se assemelharia a um agrupamento de constelações:

Os relatos foram dispostos em primeiras constelações que se agruparam em um segundo e terceiros sistemas, conjuntos por sua vez dirigidos a uma fusão em plenitude cósmica. O termo “cósmico” não se usa aqui em translação semântica – é o adequado: conectados uns aos outros de acordo com sua lógica essencial, cada relato acendeu-se num “bang” em si mesmo, o conjunto resultou num “big bang”, e fez-se luz sobre a dimensão monumental da obra que João Gilberto Noll compôs ao longo daqueles três anos e pouco de dedicada concentração no ofício da arquitetura arquetípica: uma história intuída do Universo, contada em suas mínimas letras. (CARELLI, 2003, p. 21-22)

O termo cósmico e as observações de Carelli sobre os instantes ficcionais só corroboram a metáfora utilizada na abertura deste capítulo: a de perceber na literatura essa potência simbolizada pela imagem do berçário das estrelas. Como visto anteriormente, à luz das idéias sobre fragmento propostas pelo Romantismo alemão, os instantes ficcionais de Noll atuam como pequenas obras de arte dentro de um conjunto ausente, mas pressentido. Essa totalização que cada instante evoca se revela nos contornos desta escrita fragmentária. Como conjunto, esses instantes apontam para a configuração de uma escrita onde cada um existe e coexiste como uma pequena obra.

Estes textos não se colocam como pequenos resíduos ficcionais, sua fragmentação traz à cena um senso de unidade, que os percorre. Unidade ausente e inapreensível, mas que confere a cada um dos textos essa força centrípeta, talvez

nostálgica de completude, mas ainda assim aberta ao devir do instante-acontecimento.

Se cada fragmento encerra-se em si mesmo, dobra-se em si mesmo, ao mesmo tempo em que sugere uma profunda abertura significativa, uma relação perdida com o todo, uma nostalgia da completude, do sistema, da ordem, de fechamento, ele simboliza a própria contradição que cerca a consciência subjetiva romântica: a percepção do sujeito como alguém em permanente devir, sempre incompleto, que se projeta e assinala no interior da obra que, feito ele mesmo, se deixa marcar por sua absoluta indefinição. (SCHELL, 2010, p.12)

Assim, a relação entre fragmento e totalidade irá nortear a leitura deste livro com o intuito de perceber nele mais do que uma coletânea de textos publicados no jornal, mas pensá-los como parte integrante desta proposta literária de Noll, cuja conexão com o instante é com o intuito de celebrá-lo.

Quando se escolhe ler MMC, inevitavelmente opta-se por um mergulho vertiginoso na literatura de J. G. Noll. Seus livros fazem parte de um cosmo, e se interligam através de uma força promovida por esta escrita, em alguns casos, marcadamente guiada por um apelo do inconsciente. Deste cosmo, fazem parte romances e contos representativos do estilo do escritor, todos abrindo caminho para o desenvolvimento das principais marcas da literatura de Noll como foi colocado no primeiro capítulo. Desde *A fúria do Corpo*, quando abre frente para as discussões sobre o anonimato e a figura desse humano-corpo, visceral, instintivo, passando pela ode ao inacabado do fragmento em MMC e posteriormente com o livro *Lorde* em que as marcas da autoficção se mesclam com esse desejo de apagamento entre as categorias do eu e o outro (esses podendo ser tanto aquele que escreve, quanto aquele que lê ou aquele que vive o narrado), Noll vem aprimorando a sua literatura para essas idéias que vem sendo discutidas ao longo dessa dissertação.

Vários aspectos diferenciam MMC dos outros trabalhos de Noll ao mesmo tempo que remetem a eles. Em 2003, enquanto publica os textos de sua coluna no jornal *Estado de São Paulo*, Noll reúne embriões do seu fazer literário. Repletos de potência e completude, mesmo na forma inacabada do relato do instante. A proposta, se não é de todo sem precedente, apresenta uma feitura original principalmente quando pensada no âmbito do projeto literário do escritor e das relações com as categorias do instante e hibridização de gêneros.

Pensando no aspecto estrutural do romance ou do conto nota-se que, grosso modo, é necessário um fio condutor que estabeleça um início e um fim, salvo as

sempre bem-vindas exceções à regra. Tomando como base as próprias colocações de J. G. Noll, em muitos dos seus depoimentos, destaca-se sua declarada dificuldade de colocar fim aos seus livros, aproxima seu processo de escrita de um tatear no escuro e compreende-o como fruto de um movimento contínuo que já está em andamento antes da primeira frase da narrativa ser escrita.

Geralmente os inícios de minhas escritas são meros aquecimentos, um tatear no escuro. Quando chego ao término volto à introdução para removê-la dali e refazê-la de uma forma mais congruente com o restante da narrativa. O início deixa de ser exercício à procura de uma atmosfera mais ou menos relutante, para se tornar efetivamente a abertura da trama. (NOLL, *Especial para o Estadão*. 2010)

A ideia de tatear este corpo da escrita até distinguir sua forma é fundamental na compreensão desta literatura. Para o escritor há uma profunda noção de inconsciente no seu fazer literário. A escrita como um impulso ligado a este universo necessita, portanto, depois de desencadeada, de atingir uma forma. O escritor deve orientá-la, reordená-la em processo posterior. Cria-se um início ou (por que não?) uma forma, aqui fazendo uso da imagem existente na definição retirada do dicionário: *“objeto que apresenta uma cavidade na qual se introduz ou se despeja uma substância fluida que, ao endurecer, será modelada de acordo com a forma desta cavidade”* (HOUAISS, 2001). A escrita de Noll é esse corpo fluido, depositada no molde, mas mantém a natureza de sua essência, relutante aos limites que refletem essa noção de estrutura reconhecível, seja como romance, conto ou novela. Noll retorna em busca de algo que ordene essa linguagem que pulsa e dá a ela estrutura, organização.

Talvez não saber os limites, não estipulá-los, seja caminho. O que ordena muitas vezes limita, mas seria possível tamanha liberdade? Se Noll se afasta das formas mais conhecidas como o conto e romance em MMC ele também se apóia em uma nova forma, se apóia no espaço da coluna e utiliza essa “limitação” para experimentar o ilimitado, de criar abdicando de alguns procedimentos da narrativa longa. Assume, em todo caso, outro compromisso com a forma para sua escrita: a forma estabelecida pelo jornal, o formato da coluna. Esta é também uma limitação à sua escrita corpo-fluido. Mas percebo que existe nesse abandono das dimensões do romance ou do conto em que uma exigência temporal ainda orienta a narrativa, um caráter libertário em que o acontecimento, o instante prevalece frente às relações causa/efeito que ele chama de psicologizantes: *“É para não ficar muito psicologista:*

o cara foi ofendido na infância, chega à idade adulta, faz isso e faz aquilo. Isso realmente dá ao personagem uma cidadania exagerada, que eu não quero.” (NOLL, Paiol literário, 2009). Assim, coloca a narrativa sob a égide do instante que performatiza essa relação através da forma breve.

Mesmo reconhecendo a efervescência criativa que se alia ao relato do instante ficcional é preciso observar o cenário que circunda a publicação deste texto primeiramente. O ambiente é outro, assim, pensar na força do texto nas suas diferentes apresentações é pensar na maneira como este chega ao leitor, seja através da publicação em jornal ou em livro..

O livro MMC, como já foi mencionado é fruto da coluna de J.G. Noll no jornal *A folha de São Paulo*. Deslocados do ambiente canonizado do livro como eles foram lidos? Como aconteceu a recepção destes textos surgindo como coluna aos olhos dos leitores de um periódico de uma grande cidade? Não é só o texto que atua neste processo de leitura, o atrito com as margens, a vizinhança com diferentes de textos trazem à tona questões referente ao papel da literatura no jornal. Tudo compõe o cenário de leitura neste caso.

As mudanças ocorridas no século suscitaram na imprensa novas formas de se publicar a literatura. No Brasil, desde a chegada da imprensa em 1808, junto com a família real, observam-se as discussões referentes à relação entre literatura e jornal. Aqui, o aparecimento do folhetim e da crônica no jornal estreita os laços dessa relação e revela um novo lugar para o fazer literário. Desse período, surgem figuras emblemáticas no nosso cenário como Machado de Assis, Olavo Bilac e José de Alencar. Esta relação entre jornal e literatura não tinha esse valor positivo, era encarado por alguns como um forma menor de publicação comparada ao livro uma vez que remetia ao aspecto descartável da leitura do jornal. Literatura publicada nos rodapés dos grandes jornais.

Do ponto de vista da recepção, Jauss (1994) estabelece entre leitor e literatura uma relação que envolve duas posturas: estética e histórica. Da perspectiva estética, o valor está na comparação com outras leituras enquanto o histórico está na recepção a partir da publicação da obra e da recepção do público ao longo do tempo. Jauss fala acerca do saber prévio, um horizonte de expectativas, que o leitor detém sobre o gênero, a forma e a temática:

Assim como em toda experiência real, também na experiência literária que dá conhecer pela primeira vez uma obra até então desconhecida há um saber prévio (...) a obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas, por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida. Ela desperta a lembrança do já lido, enseja logo de início expectativas quanto a "meio e fim", conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão vinculado, ao qual se pode, então – e não antes disso -, colocar a questão acerca da de subjetividade da interpretação e do gosto dos diversos leitores ou camadas de leitores (JAUSS, 1994, p.28).

Vista por esse ponto, a recepção do texto literário no jornal expõe algumas questões: qual o conhecimento prévio que este leitor tem da literatura deste autor? Como sua disposição na folha do jornal anuncia ou não a peculiaridade deste texto? E, por fim, qual a expectativa do leitor desta coluna?

Considerando o aspecto novo que o texto fragmentado tem na literatura de João Gilberto Noll, esta produção na coluna gera expectativas sobre esta singularidade. Por outro lado o aspecto de leitura breve que o jornal suscita também encaminha o leitor, em alguns casos, para o que Jauss chamou de “compreensão gradual ou tardia”:

O horizonte de expectativa de uma obra, que assim se pode reconstruir, torna possível determinar seu caráter artístico a partir do modo e do grau segundo o qual ela produz seu efeito sobre um suposto público. Denominando-se distância estética aquela que medeia entre o horizonte da expectativa preexistente e a aparição de uma obra nova – cuja acolhida, dando-se por intermédio da negação de experiências conhecidas ou da conscientização de outras, jamais expressas, pode ter por consequência uma m “mudança de horizonte”, - tal distância estética deixa-se objetivar historicamente no espectro das reações do público e do juízo da crítica (sucesso espontâneo, rejeição ou choque, casos isolados de aprovação, compreensão gradual ou tardia (*ibidem*, p.38).

Diferente da publicação da crônica ou da matéria jornalística o instante ficcional no jornal é circundado por signos de superficialidade (o horóscopo, como veremos) e oferece outro contexto de leitura para esta ficção que demonstra, como já observei, uma forte densidade significativa. A recepção poderá ocorrer valorizando o caráter singular do escrito, baseando-se na obra prévia do autor, ou destacando o texto em relação aos outros que o cercam. Jauss quando trata da relação existente entre horizonte de expectativa e obra literária pontua a necessidade do leitor de uma nova visão para acolher esta produção, uma mudança no olhar. Da perspectiva da estética da recepção, a diminuição dessa distância estabelece o caráter artístico da obra:

À medida que essa distância se reduz, que não se demanda da consciência receptora nenhuma guinada rumo ao horizonte da experiência ainda desconhecida, a obra se aproxima da esfera da arte “culinária” ou ligeira. Esta última deixa-se caracterizar, segundo a estética da recepção, pelo fato de não exigir nenhuma mudança de horizonte, mas sim de simplesmente atender a expectativas que delineiam uma tendência dominante do gosto, na medida em que satisfaz a demanda pela reprodução do belo usual, confirma sentimentos familiares, sanciona as fantasias do desejo, torna palatáveis – na condição de “sensação” – as experiências não corriqueiras ou mesmo lança problemas morais, mas apenas para “solucioná-los” no sentido edificante, qual questões já previamente decididas. (*ibidem*, p. 31-32)

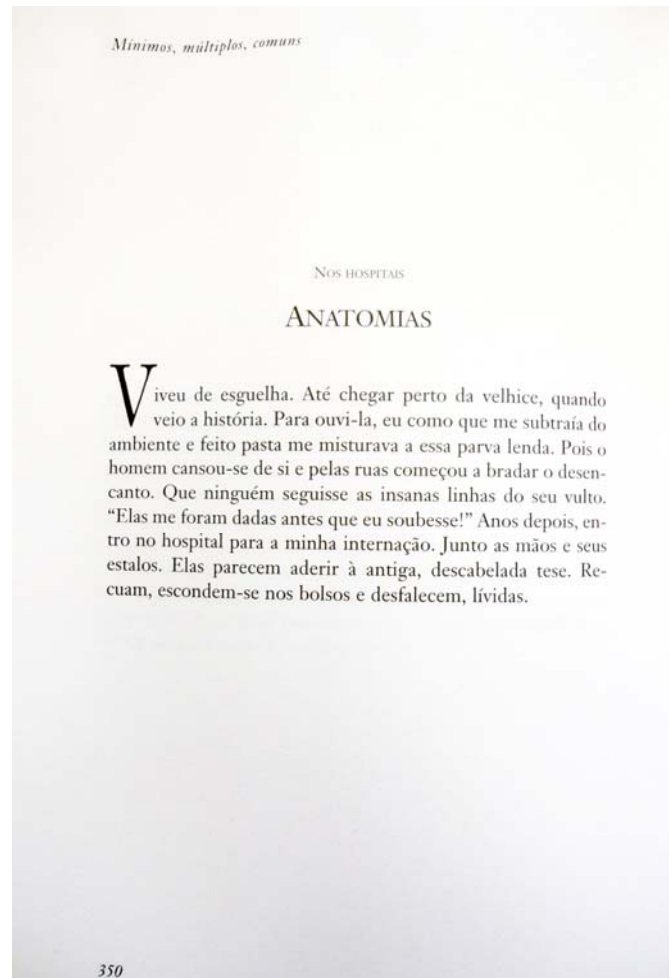
Desta perspectiva, posso dizer que o instante ficcional publicado no jornal exige esse novo olhar, que é duplo: a novidade do texto em relação a um conhecimento prévio da obra do autor e a novidade de um texto de natureza fragmentária na disposição de uma coluna de jornal. Para ilustrar essa diferença coloco a imagem do mesmo instante ficcional, no jornal, como coluna e no livro publicado:

FIGURA 2



Fotografia: Elisa Beatriz di Pietro

FIGURA 3



A imagem ilustra esta relação do texto com o espaço do jornal. Publicados no caderno *Ilustrada*, os textos partilhavam do mesmo espaço que o horóscopo do dia, no canto inferior, à esquerda da página. A irregularidade da publicação e a brevidade do periódico imprimem ao instante ficcional uma diferença em seu sentido de unidade que tem na publicação em livro. A segunda imagem que mostra o mesmo texto *Anatomias* na publicação em livro destaca a diferença existente entre essas duas publicações: o formato é outro, a disposição é totalmente distinta da do jornal. O instante ficcional ocupa o centro da página, é o único texto ali presente. Ao lado dele, cada um ocupando o seu lugar central na própria página, os 337 outros, divididos por temas e precedidos por duas notas introdutórias redigidas por Wagner Carelli que explicam a ordenação feita e uma leitura sobre a natureza do texto ali escrito.

O aparato de leitura do público é diferente. No jornal o texto encontra-se precedido pelo título da coluna, *Relâmpagos*, faz alusão imediata a esta ideia de clarão muito intenso e rápido que no texto se verifica por esta leitura que se inclinaria para um instantâneo, um flash de uma existência, exposta ali na mesma relação semântica que a claridade do relâmpago na superfície do céu. Fugidio e impossível de se demorar na observação, finalizado com a assinatura de J. G. Noll, sem fazer qualquer menção ao seu lugar como escritor na Literatura Brasileira. No ambiente do jornal há esta possibilidade de esquecimento, típica da relação com o gênero de leitura e a praticidade do cotidiano. Não há profunda reflexão literária para se ler o horóscopo e a cada novo dia um novo jornal é publicado com novas previsões, notícias e amenidades típicas da relação do sujeito com o cotidiano, assim é compreensível que exista esta condenação ao esquecimento do conteúdo ali publicado. Vários autores abordam esse movimento de deslocamento do jornal para o livro ou da literatura que surge no jornal. Clarice Lispector reflete sobre estas relações de leitura, no caso da crônica no jornal, e ressalta que o texto ali deve se moldar ao objetivo da publicação:

Outra coisa notei: basta eu saber que estou escrevendo para jornal, isto é, para algo aberto facilmente por todo o mundo, e não para um livro, que só é aberto por quem realmente quer, para que, sem mesmo sentir, o modo de escrever se transforme. Não é que me desagrade mudar, pelo contrário. Mas queria que fossem mudanças mais profundas e interiores que então viessem a se refletir no escrever. Mas mudar só porque isto é uma coluna ou uma crônica? Ser mais leve só porque o leitor assim o quer? Divertir? fazer passar uns minutos de leitura? E outra coisa: nos meus livros quero profundamente a comunicação profunda comigo e com o leitor. Aqui no jornal apenas falo com o leitor e agrada-me que ele fique agradado (LISPECTOR, 1984, p.156)

Obviamente o instante ficcional não visa atender uma possível facilidade de compreensão por parte do leitor. Não é só a diferença de suporte que irá conferir a este texto esta densidade significativa: esta característica já se percebe no jornal. O que pontua é que a recepção difere da publicação em livro. Quando Clarice Lispector diz que as mudanças exigidas pelo jornal tratam de uma inclinação à leveza, um texto que entretenha e que atenda a seu objetivo nos poucos minutos que lhe são dispensados de leitura, ela contrapõe à sua relação com o leitor do seu livro. Uma relação que se aprofunda a cada leitura e que se remete à expectativa de leitura que a autora gera, na perspectiva da estética da recepção.

Saindo do espaço do jornal os instantes ficcionais assumem uma nova aparência e conseqüentemente geram uma nova recepção. Fazem parte de um

todo, um conjunto de fragmentos que anunciam esta presença de uma ausência, uma unidade em potência. Esta exerce uma força de junção que aproxima textos aparentemente desconexos, caóticos. A idéia de unidade desses pequenos instantes revela que não são recortes de um cotidiano, pedaços, mas se realizam com a intensidade de uma obra completa, mínima.

Wagner Carelli, prefaciador do livro, é repórter, editor de revistas e livros, tradutor e possui atualmente uma forte ligação com a literatura vide as publicações sobre o tema e os prefácios que já redigiu. Não é de se espantar que tenha sido ele a pessoa escolhida para transpor do universo do jornal para a publicação em livro a coluna de João Gilberto Noll. O livro foi dividido, como explica nota introdutória de Carelli, de maneira que evocasse a estrutura da Criação (assim mesmo, em maiúsculo). Os capítulos principais são divididos desta forma: GÊNESE, OS ELEMENTOS, AS CRIATURAS, O MUNDO, e O RETORNO. O prefaciador nomeia sua divisão de “um painel minimalista da criação”.

Carelli organizou os Instantes ficcionais “pela liga dessas virtudes íntimas” que ele reconhece em cada texto. Reconhece em cada fragmento a existência de tensões internas que se aproximariam e ordenariam cada grupo de fragmentos sobre um eixo temático. Seguindo na sua apresentação ao livro, Carelli fala que cada relato aspira à Unidade, o que nos leva a retomar o diálogo com a teoria do fragmento no romantismo alemão. O instante ficcional, sendo encarado como análogo ao fragmento nesta teoria, permite observar o seu alinhamento a essa unidade que, junto com os outros fragmentos, compõe esta potencial totalidade ao mesmo tempo só pode ser percebida através do fragmento, do inacabado, lembrando, de certo modo, a sensibilidade

Cada fragmento vale por si mesmo em sua individualidade acabada. Da mesma forma é a totalidade plural dos fragmentos que não compõem um todo (de um modo, digamos, matemático), mas que replica o todo, o próprio fragmentário, em cada fragmento. Que a totalidade esteja presente como tal em cada parte, e que o todo seja não a soma, mas a co-presença das partes enquanto co-presença, finalmente, do todo a si mesmo (já que o todo é também separação e acabamento da parte), tal é a necessidade da essência que se desdobra a partir da individualidade do fragmento: o todo-separado é o indivíduo, e “para cada indivíduo há infinitas definições reais” (LABARTHE e NANCY, 1978, p 74-75)

A ideia desta unidade que encontra suas afinidades por eixos temáticos, em muitos momentos se mostra superficial. Alguns instantes ficcionais se aproximam pela presença de uma determinada palavra e fica claro que a ordenação, apesar

dessa afinidade por virtudes íntimas argumentada, se mostra mais um trabalho laborioso de por recorrência de termos ou mesmo de uma aproximação de temas tratados. A reunião destes textos e a tarefa de organizá-los em livro iniciam-se ainda nesse confronto com a sua pluralidade e o conteúdo diverso que cada um manifesta. Wagner Carelli indicou no prefácio esta natureza de limitação e de sentido escasso que o jornal na sua publicação cotidiano provocaria nos textos de J. G. Noll:

Dissociados entre si no espaço e no tempo, como à época de sua publicação individual pela Folha de São Paulo (...), na ordem cronológica em foram escritos – uma ordem neste caso caótica e carente de lógica interna, quase linear que os une – estes relatos têm seus limites comprometidos à estreiteza do espaço e induzem a um entendimento reducionista, que pode tomá-los como abstrações de sentido escasso e circunscrito à forma. Algo como uma tela “abstrata de Mark Rothko vista nas dimensões diminutas e apartadas de um catálogo (CARELLI, 2003, p.20)

Com essa divisão, externa ao processo de criação de J.G. Noll, observa-se uma tentativa de comportar em sentidos aquilo que pela sua própria natureza flerta com o acaso. Não há ordem no seu nascimento. Como lidar, portanto com essa imposição aos *instantes ficcionais* visando não só um agrupamento temático, mas uma trajetória de significado?

Evidentemente a divisão do livro também visa atender a uma necessidade de publicação, não seria possível empreender uma divisão que pudesse realizar esta possível totalidade a que alude o fragmento. Seara inefável que está além das verdadeiras práticas da publicação. Wagner Carelli utiliza dessa imagem do painel minimalista da criação para conectar os textos e fazer uma formatação análoga ao Antigo testamento. Fala da criação, deste cosmo próprio onde orbitam estes instantes ficcionais. Essa aproximação da gênese bíblica remete ao processo de criação literária tão semelhante ao que está escrito na primeira frase da Bíblia: “*No princípio criou Deus os céus e a terra. E a terra era sem forma e vazia; e havia trevas sobre a face do abismo; e o Espírito de Deus se movia sobre a face das águas. E disse Deus: Haja luz; e houve luz.*”²⁴.

²⁴ Gênesis: 1: 1-3

4 AS PERFORMANCES DO INSTANTE

O instante é de um escuro total.

Clarice Lispector

“Quando pousamos os olhos num relato ficcional de respiração poética sentimos a força do estranhamento.”²⁵, nos diz João Gilberto Noll em texto lido na Universidade de Madison quando foi escritor visitante. Texto que organiza sua visão singular acerca do seu processo de escrita. Discursa sobre o que será emblemático em MMC: a prosa que flerta com as possibilidades da poesia, a relevância do aspecto do instante na criação da narrativa e no inconsciente atuando como força no fluxo da escrita.

Em a *A arte com o procedimento*, Chklovski fala do estranhamento (*ostranenie*) um dos conceitos principais do estruturalismo tcheco do Círculo Linguístico de Praga. O estranhamento pressupõe que a arte deve causar esse efeito de distanciamento na concepção de mundo. Um estranhamento à visão habitual das coisas, uma desautomatização da recepção do texto. Desse modo:

A finalidade da arte é dar uma sensação do objecto como visão e não como reconhecimento; o processo da arte é o processo de singularização *ostranenie* - (estranhamento) dos objectos e o processo que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O acto de percepção em arte é um fim em si e deve ser prolongado; a arte é um meio de sentir o devir do objecto, aquilo que já se ‘tornou’ não interessa à arte. (Chklovski, 1973, p. 45)

Para o formalismo, o estranhamento não se configura o principal objetivo, mas próprio do procedimento artístico, destacando esta inclinação da arte em recusar as formas canonizadas, tradicionais. Assim, o processo de recepção torna-se mais relevante uma vez que cabe ao artista transpor o plano do comum, do corriqueiro e criar uma atmosfera rara em que o objeto, deslocado de seu lugar habitual, possibilite novas significações.

Noll cria, neste instante ficcional, uma escrita que flerta com a poesia, já que abraça o estranhamento como forma de recusar os clichês e provocar no leitor de sua literatura o impacto das associações inusitadas das palavras. Como exemplo

²⁵ NOLL, João Gilberto. “João Gilberto Noll detalha as forma de criação”. Especial para o Estado.

desta desautomatização da língua nestes textos, cito alguns fragmentos em que este estranhamento se adivinha em MMC: “(...) *permaneceríamos prisioneiros para sempre colhendo ovos da lua (...)*” (NOLL, 2003, p.180); “(...) *ideias desidratadas no meio daquela umidade preta.*” (*ibidem*, p.65); “*caroço do ermo*” (*ibidem*, p. 110). A criação por meio da linguagem de quadros incomuns não visa à apreensão de um significado reconhecível, mas de fazer do estranhamento o elemento central deste fazer artístico que atuará na recepção do leitor quando se depara com o inusitado destas imagens, associações.

A questão do instante percorre a obra de Noll e está presente nos seus discursos e em entrevistas. O que ele chama de "consagrações de instantes", citando Octavio Paz²⁶, atinge o seu apogeu em MMC. Realoca essa visão microscópica no tempo da narrativa numa perspectiva que alcança não só o narrado, mas a forma de se narrar. Surge não só como ponto de tensão na narrativa, mas configura-se como uma espécie desta. MMC representa, segundo o próprio Noll, esta sua nova tendência literária que acontece no espaço-limite entre algumas categorias: prosa/poesia, tempo/não-tempo, causas/acaso... O livro agrega as marcas desta literatura de inclinação pós-moderna desta escrita por fragmentos, numa ode ao instante:

Formalmente, não se trata de um romance, como *Berkeley em Bellagio*, mas de milimétricos surtos ficcionais. A amnésia corre solta como no romance. Seres que se esquecem da ordem de seus afazeres no cotidiano ou da razão de suas ações. Acho que se trata de uma crise da cápsula que encerra o eu de cada um. Eles se vêem temerosos e ao mesmo tempo atraídos pela diluição das margens entre o eu e o mundo, e isso quase os transforma em pobres heróis épicos, sem eira nem beira. E a chispa de esperança de cada situação não está fora das narrativas, mas no próprio tom lírico que embala cada clímax das histórias. Ou seja, a minha nova tendência, se existe, está inteira aí: num franco hibridismo entre a prosa e a poesia. Uma utopia da própria linguagem. No próprio 'querer' a literatura além dos gêneros. (NOLL, entrevista para O Estado de São Paulo 27 de julho de 2003)

O instante narrado configuraria, portanto, uma narrativa completa? Seria MMC, como coloca Wagner Carelli, constituído de romances mínimos? O que torna esses textos suficientemente relevantes em aspectos de narrativa para serem considerados romances apesar da limitação imposta pela publicação inicial de poucas palavras?

²⁶ PAZ, Octavio. “A consagração do instante”. In: O arco e a lira. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

O caminho mais óbvio é que mesmo em romances longos do autor esta questão é central, pois reflete o aspecto desenraizado dos personagens, da ausência, ou melhor, da posição secundária da existência de uma casualidade na narrativa. O próprio Noll a respeito disso argumenta:

Pode haver nelas (...) eixos narrativos diluidores da relação de causalidade - aliás, como na própria vida onde o acaso joga um papel amiúde decisivo, instaurando algumas vezes uma dramaturgia laica, independente de qualquer criação estética. Mesmo assim não poderíamos chamá-los de romances ou contos de anti-ação. Pois não são necessariamente narrativas de estados d'alma, instantes psicologizantes, alheios às sequencialidades tão comumente insensatas da vida. Não, o nervo dessas ficções pode estar justamente nesse continuum alienante. Nesse tropel de acidentes que costumam nos levar para fora das reais necessidades humanas. (NOLL, *Especial para o Estado*. 2010)

Desloca-se a noção de romance e de poesia para um híbrido, “tropel de acidentes”. Em alguns desses instantes ficcionais Noll irá revelar mais do que o encurtamento da narrativa, ele irá estabelecer nela a captura do instante em diferentes visões. Assim, para empreender uma leitura destes textos sem ter a pretensão de abarcar toda sua pluralidade, observo algumas possibilidades de performances desta escrita do instante. A escolha será guiada pela aproximação com as questões já trabalhadas até aqui.

4.1 A nervura luminosa do instante

Em *No território das pulsões*, a psicóloga Yudith Rosenbaum (2004) observa, a respeito da obra de Clarice Lispector, a existência de um mundo pulsional que atuaria como ponto em comum entre três obras selecionadas pela autora. Dessas três obras, *A Paixão segundo G.H.* e o conto *A quinta história* colocam-se como exemplos de duas posturas distintas das respectivas personagens/narradoras em relação a esse território das pulsões.

Falar do termo pulsão é inevitavelmente falar da localização do termo na teoria freudiana. O conceito de pulsão (*trieb*) aparece na literatura de Freud em “*Os três ensaios sobre a teoria da sexualidade*” (1905) e percorre um caminho cheio de possibilidades interpretativas e suas divergências remontam até a própria tradução do termo *Trieb* que divide os estudiosos entre os que acreditam que o termo *instinto* é mais apropriado e outros que tomam partido do uso do termo *pulsão*, o qual utilizo.

Freud em nota de rodapé diz que “A teoria das pulsões é a parte mais importante da teoria psicanalítica embora, ao mesmo tempo, a menos completa.”²⁷ e isto é cada vez mais complexificado. Contudo para dialogar com as questões deste universo pulsional proposto por Rosenbaum e observar estes movimentos do sujeito nos textos de Clarice em relação a este território, uso a diferenciação explicitada por aquela para situar o sentido de pulsão no texto:

Diferentemente de instinto (*instinkt*) que determina e fixa um comportamento hereditário para todos da mesma espécie, a pulsão teria sua origem nas fontes somáticas, mas escolheria objetos e alvos variáveis construindo pessoas únicas a partir de histórias singulares. Freud sempre foi dualista na sua teoria das pulsões. Inicialmente concebeu as pulsões sexuais em contraposição às pulsões do ego (ou de autoconservação), sendo essas últimas responsáveis pelas funções de sobrevivência do indivíduo. Desde o início, a noção de conflito é básica, pois as pulsões do ego teriam o encargo de se defender da sexualidade. Em 1920, no ensaio “Além do prazer”, o dualismo se modifica e Freud contrapõe as pulsões de vida (Eros) às pulsões de morte (Tânatos) incluindo as sexuais e de autoconservação na de Eros. O conflito psíquico, portanto se mantém de um lado forças pulsionais de atração e de outro os de repulsa e rejeição. Mas o ponto fundamenta da pulsão de morte é que ela representa a tendência fundamental de todo ser vivo “retornar ao estado anorgânico” desintegrando as ligações existentes e levando cada indivíduo a reencontrar uma estabilidade anterior. Se cada pulsão, segundo Freud veria nela o sinal “demoníaco” devido à sua independência do princípio do prazer e ao seu aspecto autodestrutivo. (ROSEMBAUM, 2004, p.278)

No ensaio de Rosenbaum, a diferença de postura das personagens em relação a esse mundo se revela, em G.H, no desejo por parte da protagonista de avançar para essa existência caótica, ligada ao impulso primordial de encontro com essa matéria original o que nos faz compreender o diálogo com o conceito psicanalítico. Enquanto no conto *A quinta história* observa-se uma postura de defesa contra essa invasão do incontrolável, de afastar-se dessa coisa viva que a ameaça. Há assim a dualidade de dois mundos distintos que estão ligados a uma dicotomia comum à psicanálise: consciente/inconsciente.

Acompanhando a reflexão de Rosenbaum percebo que o caminho que leva um mundo ao outro é este processo vivido pela personagem de GH, de anulação despojamento e regressão. A queda é vertiginosa e o que se encontra nesse ambiente vivo é inefável.

Talvez uma hipótese possível, pensando agora no conjunto da obra de Clarice Lispector, seja a de uma alusão ao mundo pulsional, entendido aqui como sendo mais propriamente as pulsões de morte (“pulsões por excelência”, como diz Freud) na sua condição de avessas à representação, indelimitáveis, não capturáveis pela linguagem e, portanto, realmente viva em seu silêncio. O caos que caracteriza as pulsões de morte em sua desagregação, em sua potência destrutiva de quaisquer ligações

²⁷ Freud *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, p. 171.

estabelecidas, não permite nenhuma forma de domesticação. Disso são testemunhas G. H. e a protagonista de “A quinta história” (ainda que esta acredite ter dedetizado o mal pra sempre). (*ibidem*, p. 273)

Não é meu objetivo aqui estender-me pela análise da obra de Clarice Lispector que aponta para outros caminhos, mas observar esses aspectos citados por Yudith Rosenbaum para, retornando aos instantes ficcionais de J.G. Noll, fazer um raciocínio similar ao de Rosenbaum para pensá-los.

Os instantes ficcionais que analisaremos a seguir abordam de maneira particular a questão desses dois mundos como, por exemplo, *Quimeras* que se encontra no capítulo *Gênese*.

Se tudo viesse dali, daquele ponto ínfimo, situado entre a esquerda da mesa e a borda do braço da poltrona, daquele ponto em que ninguém estava em condições de observar afora ela, aquela criança de cabelos suados na nuca, fruto da mente de algum sonso cidadão que por ali passara para entregar os papéis que o inscreveriam no concurso... Se tudo viesse da li, com certeza teríamos mais sossego, estaríamos enfim contando alguma história para a criança que via nesse ponto ínfimo, entre a mesa e a poltrona. Uma nervura luminosa, se bem que fugidia, no ponto de se apagar... Se tudo viesse dali, dali, daquela nesga de nada sempre rebrilhando, eu poderia muito bem não ter vindo até esse endereço para me inscrever num tal concurso - cujo vencedor não terá nada a ganhar. (NOLL, 2003, p. 30)

Essa imagem pode ser reforçada pela ideia daquilo que denomino de nervura entre o ordinário da vida racional e o extraordinário. No dicionário, *nervura*, é acompanhada, dentre outros, da definição “saliência corrida em superfície sólida; nervo”²⁸. E dentro deste universo semântico entendemos que esta nervura é utilizada na acepção de algo que salta ao que seria plano, deforma e atrai o olhar.

A personagem deste instante ficcional busca neste espaço a possibilidade de um mundo que a retire da existência medíocre de quem vai entregar papéis para se inscrever num concurso. O instante manifesta o seu aprisionamento nessa nervura, na sua frustração, na impossibilidade de conhecer essa nova existência que poderia vir dessa fratura na normalidade. A criança, fruto da mente de um sonso cidadão, é a imagem de potência, de capacidade para esta jornada que ele não é capaz de empreender.

O verbo no subjuntivo (*Se tudo viesse dali...*) denota esse território incerto. O subjuntivo é o *modo verbal* que expressa desejo, o imaginado, hipótese, a condição. E o que encontramos neste IF é exatamente isso: aspirar a essa possibilidade de.

²⁸ Dicionário Houaiss

Ao insuportável dessa nervura que brilha fugidia, aponta essa condição do que escapa à apreensão.

Se nos textos citados de Clarice é possível constatar duas posturas: a de entrega e a de repulsa a esse território grau zero da existência, o que vemos no fragmento de Noll é outra maneira de se posicionar. A possível abertura de uma realidade nova e estranha ao ordinário se manifesta, porém não há concretização, ela poderia estar ali naquele “ponto ínfimo, situado entre a esquerda da mesa e a borda do braço da poltrona”, no crescente daquela nervura luminosa, porém só há esse quase estado de epifania. A possibilidade. Não a epifania, nem a banalidade da vida, mas esse instante que se abre em meio ao ordinário, sem levar o personagem ao extraordinário, do gosto absurdo da massa branca da barata em G. H. A personagem persegue o vestígio que aponta para o inalcançável. Assim, o instante narrado fecha-se em si, circular, rarefeito, sem fim.

A questão da epifania vem sendo utilizada na compreensão da obra de Clarice desde sempre. Suas fortes ligações com a questão do inconsciente e essa imagem de mergulho que suas personagens realizam, produzem críticas que promovem esta referência ao extático do acontecimento epifânico.

O termo *epifania* provém do vocabulário teológico; *epipháneia*, “manifestação, aparição”. No calendário cristão costuma-se chamar o 6 de janeiro, o “Dia de Reis”, a *Twelveth Night* de Shakespeare (a décima segunda noite após o nascimento de Cristo), de “festa da epifania”, significando a exposição do menino Jesus recém-nascido aos outros povos, ali representados, segundo quer o texto bíblico, pelos três reis magos. O termo é recorrente no léxico grego do Novo Testamento, mais especificamente nas epístolas do apóstolo Paulo, ou seja, no material teórico-prático da cristologia. Aparece na 2ª epístola de Paulo aos Tessalonicenses, na 1ª e 2ª epístola a Timóteo, na epístola a Tito. Por exemplo, na 2ª epístola a Timóteo (capítulo 1, versículo 9-10): “Essa graça [*kháris*], que nos foi dada em Cristo Jesus, antes dos termos eternos foi manifestada agora pela aparição [*epipháneia*] de nosso Salvador, o Cristo Jesus.” * O termo, portanto, é explicitamente associado à encarnação e redenção de Deus em sua figura humana. (PENNA, 2010, p. 69)

Na origem da palavra, percebe-se esta relação com o místico que se distancia de qualquer ascese e leva o corpo a este suplício do encontro com o insuportável. O insuportável como um dos possíveis referenciais etimológicos, remete à visão do Cristo ressuscitado. Como observaremos, a questão da epifania não se realiza completamente nesta performance do instante ficcional, neste *corpus* selecionado, há um jogo diferente na sua relação. Os personagens são colocados diante de algo.

Mas presos à fugacidade do instante são capturados neste momento que antecede à experiência epifânica.

Em outro instante ficcional, essa ideia de não completude ressurgue como no intitulado *Ele*:

Havia um rudimento qualquer puxando o seu ânimo, algo entre a poeira e, quem sabe, sal. Rua após rua. Tão extremada a sua situação, que ele dependia agora só dessa porção mínima, invisível mesmo, que ia como que lhe tangendo a difusa intenção de prosseguir, até que encontrasse o que ainda não sabia dizer. Talvez logo ali, ao atravessar a avenida e dar mais cinco ou seis passadas decididas. Ou não. Apenas esse avanço granuloso, cantarolante, para que ninguém notasse que ele era pura hesitação, suposição de nada, enfim, hospedeiro desse fruto escuro cujo sumo saturado já lhe escorria por todos os orifícios. Ali naquela esquina ventosa, quase irreal de tão parelha com o seu estado submerso, aquém do mundo e de todas as promessas que ele jamais conseguiria ocupar... (NOLL, 2003, p.31).

A possibilidade de encontro com a fratura, que anuncia uma realidade inapreensível entre elementos cotidianos (o sal, a poeira, a próxima rua) é o que mantém a personagem suspensa temporalmente neste instante. Observa-se nela essa dificuldade de lidar com seu corpo que permanece no mundo conhecido e sua mente que vaga pela superfície das coisas em busca dessa conexão entre o que no instante ficcional é representado pela imagem de um “fruto escuro” e que inevitavelmente nos remete à imagem da massa branca no Romance *a paixão Segundo G.H.*, em que a ideia de interioridade surge representada pela massa branca que sai da barata, um estado de desconstrução da identidade da personagem para alcançar uma nova existência, como explica Sant’Anna:

E é para arrumar que ela entra no quarto da empregada. E aí ocorre a catástrofe, a desarrumação total de seu ser. Súbito lhe vem a sensação de ‘horror’, ‘terror’, ‘morrer’. As palavras que começam a marcar a narrativa são: ‘tragédia’, ‘inferno’, ‘queda’. Então ela anota o ‘desmoronamento de civilizações’, tem a sensação de que ‘ia caindo séculos e séculos’ e está presenciando os ‘últimos restos humanos’ naquele deserto em que tudo se nadifica e tende para o neutro. (SANT’ANNA, 1988, p. 248)

Tal desmoronamento marcado pelas palavras “inferno”, “queda”, “horror”, “morrer”, destacadas por Sant’Anna, precedem essa desconstrução em direção ao indizível, o *desmoronamento de civilizações*. Esse hiato entre o sentido e o signo é muito característico e recorrente, em especial, em *Paixão segundo G.H.*. A massa branca é o insuportável, e o insuportável é destituído de signo. Contudo, precisa ser dito, e dizer é esse tatear no escuro. A incapacidade de traduzir em signos essa

realidade que o atrai (“(...) lhe tangendo a difusa intenção de prosseguir, até que encontrasse o que ainda não sabia dizer.”²⁹) é descrita por Noll:

Essa história da presentificação é muito importante. A Clarice Lispector também tinha isso. Essa coisa de relatar, mas expressando também a sua dificuldade de relatar. E é muito penoso mesmo. A expressão da linguagem é uma coisa muito penosa. E eu sou um escritor de linguagem, não sou um escritor de tramas. Começo a escrever um livro escrevendo qualquer coisa. Começo pela palavra, e não por ideias pré-estabelecidas. Começo e vou me aventurar, vou ver aonde vai dar aquilo. Então, num determinado momento, surge o tom que eu estava querendo e eu nem sabia que estava. Porque esse início é um tatear, um aquecimento, à procura daquilo que não sei bem o que é, mas que seria bom que pintasse. Então, sou um escritor de linguagem. Escrevo ficções de linguagem, de voz. A voz é muito importante para mim. E lendo, lendo, lendo assim (em voz alta) para possíveis leitores, me dei conta de que estava fazendo uma voz bastante demencial. Mesmo fisicamente. Estou a ponto de sucumbir, tamanho o peso dessa voz. Não é a minha voz, exatamente. Ela se encarnou em mim. (NOLL, Paiol literário, 2009)

A dificuldade de relatar faz parte deste despojamento rumo ao insuportável deste universo além ou aquém das palavras. Tatear suas formas é o máximo que o personagem do instante ficcional citado se permite, não haverá o mergulho e a linguagem traduz essa impossibilidade, como colocou Noll, de maneira penosa.

A massa branca que se assemelha à hóstia (“Ah, as tentativas de experimentar a hóstia.”³⁰) é outra nesse instante ficcional de J. G. Noll. Não há o aspecto extático presente no texto de Clarice, aqui o que existe é o transbordamento saturado que ameaça revelar para o outro a oculta natureza negra desta personagem que caminha pelas ruas em busca dessa conexão com uma nova realidade, uma vez que ele está “aquém do mundo e de todas as promessas que ele jamais conseguiria ocupar...”.

A presença desta nervura, ponto entre os dois mundos já citados, caracterizaria esses instantes ficcionais selecionados, revelando a presença de uma personagem preso numa “possibilidade de”. Tateando o mundo (e a linguagem) como quem espera a revelação surgindo a qualquer instante. Narra-se a consciência de uma espera que está sitiada na durabilidade misteriosa deste instante capturado.

Assim acontece exemplarmente no instante ficcional *Fronteira*. Nele a marca dessa divisão entre duas realidades, dois mundos, dois instantes distintos, se mostra pelo próprio título que alude a esse lugar limite entre dois espaços. No texto vemos como essa personagem transita nesta fronteira, que aqui no presente estudo, foi nomeado como nervura luminosa do instante:

²⁹ NOLL, 2003, p.31

³⁰ LISPECTOR, 1999, p.157

Quando na esquina ergui o braço, suspeitei não estar mais no dia que eu dava como certo. Senti uma fisgada a cortar a tarde pelo meio, a tarde agora em completo desalinho, sem face definida, ora me deixando como que solto do quadro, ora me integrando tanto a tudo que eu me lançava em instintivas braçadas, tentando uma evasão. Parou um táxi. Entrei. Não consegui indicar o rumo ao motorista. Falei apenas que me levasse. Que no caminho eu lembraria. E ele foi me levando muito lentamente, meio curvado, olhos comprimidos, como se estivéssemos a ponto de ultrapassar uma linha delicada, sim... uma fronteira... (NOLL, 2003, p.78)

Essa consciência de ter ultrapassado um limite na sua existência é bem visível neste texto. Como ocorrerá em outros textos do autor que veremos mais adiante, a personagem não promove um mergulho para esta nova realidade. Só se percebe este deslocamento no cotidiano, essa sensação de se ter chegado a um limite. Incapaz de abrir esta passagem para o outro lado, a personagem de Noll empreende este tatear a pele das palavras em busca desse rasgo do qual irrompa uma nova realidade. Levado por esta busca, a personagem vai além do que sabe, perde o rumo, sente que ultrapassa uma “linha delicada”.

A narrativa de J. G. Noll nesses textos perfaz a necessidade latejante dos personagens de encontrar, em algum momento de uma existência desprovida de objetivos e esperanças, a chave que o impulsionará para um mundo de ardências, além da linguagem, além dos nomes próprios.

Os protagonistas/narradores de Noll são vistos por uma parte relevante da crítica, como já foi mencionado anteriormente, e até mesmo pelo próprio autor como um mesmo em suas obras, em MMC essa figura se dramatiza em outras vozes que retomam ao logo dos textos as marcas de sua identidade fragmentada, a sua exclusão dos mundos. Não há só o homem, meia-idade, estrangeiro, há a mulher, a criança, o jovem, a jovem. Os flashes narrativos refletem o apelo dessas vozes a um desejo de compartilhar essa experiência ofuscada, comum. Ponto em que se consagra o instante, fotografia desse contato com a nervura luminosa em alguns casos, da busca por algo que não se identifica.

Aquilo que Noll chamou de “consagrar o instante”, celebrá-lo é muito bem captado no instante ficcional *Então gritei*. Diferente da tensão dos grupos de instantes ficcionais que exemplificaram a nervura luminosa, neste observamos uma postura de celebração e ao mesmo tempo de liberdade em relação ao instante:

Havia um gancho qualquer que me fazia persistir, Que gancho era esse? Sei que eu estava ali sentado numa posição de iogue na falta de outra melhor. Ali, de costas para o meu passado, cobiçando o mar a poucos passos, ou nem isso. Apenas me deixando ficar sem rodeios, premeditações, só na esteira do instante. Depois eu voltaria, tentaria fazer os cálculos do quanto daquilo em volta aguentaria sem

socorro. Então gritei, me levantei. O cão pôs-se a latir sua fúria para a tarde. E mergulhei o braço n'água, retirando pouco apouco o gesso que o escondia. (NOLL, 2003, p. 52)

Guiado por este gancho que o mantém ainda em busca (remetendo à concepção de Noll que seus personagens são guiados por uma força que não se explica pelo enredo) a personagem do instante ficcional se coloca *na esteira do instante*, deixando se levar pelo movimento e existências que este promove, *sem premeditações*. Interessante é observar o desfecho do fragmento: a imagem da personagem mergulhando o braço na água e se desfazendo do gesso, reflete essa ideia de libertação que mencionamos. O gesso, tão ligado ao sentido de aprisionamento, é desfeito ao final, nesta celebração à ideia do instante como vivência desprovida de reflexões ou antecedências.

Essa figura do marginalizado que marca a personagem de Noll, portanto, é vista não somente pela ótica social, mas por esse aprisionamento no instante que situa a personagem nesse lugar que não é o mundo da razão nem o universo aberto pela força de uma epifania.

Hans Ulrich Grumbrecht, nos desdobramentos sobre a questão dos efeitos de presença e de sentido na experiência estética em *Produção de Presença*, conceitua a epifania como evento com um aspecto de presença e de sentido. A tensão entre eles permitiria esta experiência. Grumbrecht aponta certo sentimento de intensidade que a experiência estética pode causar ou *momentos específicos de intensidade* (GRUMBRECHT, 2010, p. 125). Aliando estes dois termos semanticamente afastados, ele discute sobre a curta temporalidade desta experiência:

(...) gosto de combinar o conceito quantitativo de "intensidade" com o sentido de fragmentação temporal da palavra "momento", pois sei – por muitos momentos frustrantes de perda e de separação – que não existe modo seguro de produzir momentos de intensidade, e é ainda menor a esperança de nos agarrar a eles ou de prolongar sua duração. (GRUMBRECHT, 2010, p. 127)

Essa sensação de intensidade se destaca por não ser pertencer exclusivamente ao mundo histórico cultural, algo que não está ligado ao cenário cotidiano, que nos mobiliza para uma experiência de sentido. Para ele, portanto, existiria outro plano em que esta experiência aconteceria:

Se a experiência estética é sempre evocada por e sempre se refere a momentos de intensidade que não podem fazer parte dos respectivos mundos cotidianos em que ela ocorre, segue-se que a experiência estética se localizará necessariamente a

certa distância desses mundos. Tal conclusão óbvia leva a uma terceira camada na análise da experiência estética, a saber, a estrutura situacional dentro da qual essa experiência tipicamente ocorre. A distância entre a experiência estética e os mundos do cotidiano, como figura central dessa estrutura situacional, é uma possível referência para explicar o duplo isolamento inerente a todos os momentos de intensidade estética (GRUMBRETCH, 2010, p.130)

Interessa aqui justamente essa observação da impossibilidade que esta experiência seja vivenciada no aspecto do cotidiano. A experiência estética, segundo Grumbrecht, revela, na sua capacidade de transcender os mundos cotidianos a superação dos significados e objetos saturados. Nesta relação entre presença e sentido, Grumbrecht reelabora a noção de epifania que possuirá três características que a definem: *quando ocorre, surge do nada; a emergência dessa tensão como tendo uma articulação espacial; a possibilidade de descrever sua temporalidade como um evento.* (GRUMBRETCH, 2010, p. 140) Assim, a epifania possui a marca dessa fugacidade: nunca se sabe em que momento irá surgir, sua intensidade também é desconhecida e tal como aparece, também desaparece. Este processo, portanto, possui a temporalidade de um momento (GRUMBRETCH, 2010, p. 143).

Afastando-me da perspectiva extática que a epifania assume no texto de Clarice e aproximando os instantes ficcionais dessa leitura de epifania por Grumbrecht, observa-se que a preponderância da ideia de temporalidade (momento) e o quantitativo (intensidade) são fundamentais. A tensão entre produção de presença e produção de sentido mobiliza o corpo e a mente (espírito) para este instante que não se pode recriar, pois a sua existência fugaz está ligada a uma experiência única, tal qual o relâmpago que Grubrecht utiliza para caracterizar a singularidade desta experiência.

A personagem de Noll distancia-se do sentido de epifania presente em Clarice como expõe Yudith Rosebaum, esta experiência que acontece no instante ficcional embora aponte para algo impossível de se apreender completamente, afasta-se do caráter extático que acompanha epifania nesta visão da psicóloga. Se a personagem de Noll está distanciada da epifania extática, a experiência que ocorre no texto ficcional carece de nome.

Faço uso do texto de Ana Chiara, *As formas do irrespirável ou na trilha da lhama sorridente...*, e sua teoria sobre as formas do irrespirável para pensar nesta experiência da personagem no instante ficcional, em especial, neste conjunto que

agrupei sob o título de nervura luminosa. No texto, a autora trata da experiência do irrespirável, estado ambíguo de *excesso de aeração e falta de ar*³¹ :

As formas do irrespirável - palavras nascidas de um espasmo do corpo, vômito curto – têm a duração necessária para o organismo liberar-se daquilo que já não é mais dele, não é mais ele mesmo. Essas formas têm o fôlego curto dos asmáticos, dos doentes do pulmão. Não podem se estender mais do que suportam os estados vertiginosos, como advertiu Bataille, pois são de uma certa maneira primas-irmãs do que ele nomeou “experiência interior”. São restos, detritos: tufo de cabelo, lascas de unhas, cacos de dentes, baba, saliva, fluidos, materiais excretados.

Passada a excitação, resta - além de uma alergia no punho – um conjunto de pequenos cadáveres colados por uma gosma, por um visgo, de um impossível sentido. Aquilo ali já não serve mais pra nada. Não adianta buscarem-se explicações, nem biografias, nem a intimidade, nem o particular, nada além do que são ali naquele momento. Um eco de um oco. Alice não mora mais ali. (CHIARA, 2006, p. 16-17)

Essa relação da escrita e corpo, de tensionar seus limites, num esgar de busca por esta ruptura, aproxima-se desse espaço em que ocorre o instante ficcional: deslocado do ordinário do cotidiano e distante de qualquer transcendência que a epifania provoca no sujeito. Experiência aflitiva que não anuncia qualquer êxtase, personagens que pressionam o corpo, o sexo, em busca de algo que os mobilize: *Tentou se masturbar, fazer a vida andar. Nada...* (NOLL, p. 79). Personagem privada de gozo, que precisa lidar com o excesso do tempo no irrespirável do instante. Tempo do espasmo, fragmentado, incompleto. Este impossível sentido que une estes fragmentos não adquire forma. É o esforço do corpo em resistir a este tempo (Aiôn).

Estes excessos não se refletem somente no tempo, mas falam do sentido saturado citado por Grumbrecht, e ao mesmo tempo do esvaziamento e da precariedade que este excesso provoca. Quero dizer com isso que o excesso não trata de uma abundância, riqueza, mas de saturação.

As formas do irrespirável trazem a marca de uma experiência que se esvaiu e se transformou numa alteridade radical. Não se trata de confissões biográficas, nem sequer se poderia dizer de expressão de sentimentos. Como diria Bataille é uma experiência do excesso de si mesmo que se esvazia do si –mesmo, do em si mesmo. Assim como o tremor de uma cabine pressurizada de um avião desestabiliza o sujeito e o desconecta com o solo e com o centro de sua vida, a experiência do irrespirável manifesta essa força centrífuga que distrai a razão e deixa emergirem os sentimentos, as pulsões, os jorros instantâneos de uma espécie de vertigem que é acompanhada nesse ritmo por uma escrita pulsional e vertiginosa de onde o sujeito se ausentou. (CHIARA, 2006, p.17)

O estado irrespirável possuirá uma relação íntima com a escrita, as palavras surgem como formas inevitáveis, exigem seu espaço, sua respiração poética no

³¹ CHIARA, 2006, p.16.

texto ficcional. João Gilberto Noll não confere ao enredo a mesma importância que dá às palavras, percebe-se que sua relação com a experiência compartilhada com o outro se esvaiu: *O que me leva ao enredo de uma novela é a fenda que a linguagem vai abrindo no decorrer do ato da escrita. Assim, a escrita se constitui no atrito com o instante. Na luta às vezes árdua para povoar o vazio.* (NOLL, especial para o Estadão). O que se nota é que diferente de um texto em que a potência se encontra na transformação do sujeito, na sua trajetória, na narrativa, o texto de Noll, nestes instantes ficcionais, se destaca pela escrita uma vez que o sujeito não escreve para partilhar experiência não escreve para comunicar sua história, mas escreve como se esta fosse a única alternativa para esta experiência do instante:

Escreve-se então não para auto-conhecimento, nem para se dar a conhecer. Escreve-se por desfastio. Não se trata de um consultório sentimental, nem de uma escrita de auto-ajuda. Trata-se de deixar saltarem esses peixes sufocados sobre uma página de um livro. Trata-se de vir à superfície e tomar um respiro para afundar de novo no desconhecido. Simplesmente assim. As palavras têm de sair de algum modo. Elas forçam passagem. (CHIARA, 2006, p.17)

Este impulso do sujeito à superfície, as palavras que forçam passagem formam a imagem desse instante como forma do irrespirável. As personagens encontram-se nesta fratura do tempo impedidas de retornar ou de seguir em frente. Não há continuidade e isto aponta para outro aspecto da forma do irrespirável descrito por Ana Chiara, sua não linearidade:

Como o avião que parece não se mover enquanto ultrapassa a velocidade do vivido, a experiência do irrespirável não é progressiva, linear, não se faz por acúmulo. Ela o que Clarice Lispector chama de captação do instante / o substrato vibrante e só. Sua geometrização é circular. Mandala, escorpião enalacrado diria o Davi Arrigucci sobre Cortázar. E, no entanto, se, como o avião, o irrespirável devora distâncias, neste caso não pode voltar ao ponto de partida, já que este se perdeu. A origem do irrespirável está desocupada como um apartamento vazio. Os prazos de quitação estão adiados.

Nem poesia, nem prosa, algo no meio desses caminhos, as formas do irrespirável tanto podem compor um estado violento: medo, horror, excesso, privação, frustração amorosa, humilhação ou gozo como podem apenas dilatar uma palavra fazendo com que erre por suas vizinhanças semânticas à maneira dos jogos surrealistas à espreita de algum cadáver esquisito ou esboçado. Como o plástico cheio de bolhas - que envolve as encomendas frágeis - as palavras funcionam como protuberâncias que, quando postas à prova da pressão dos dedos, estouram deixando vazas o barulho surdo e o ar viciado dos sentidos acumulados. Não são mais o que foram, não serão ainda o que agora são. Estão em trânsito, são trânsfugas. Mantêm os contornos abertos e feridos pela contaminação. São pequenas ilhas e são um arquipélago. São investimento e disfarce de um sentido único. São os irrespiráveis. (CHIARA, 2006, p.18)

A experiência do irrespirável é uma maneira diferente de vivenciar o instante, possui sua raiz na origem da epifania, da experiência estética, mas avança para este

caminho de rarefação, de palavras que se dilatam, de textos que formam ilhas e ao mesmo tempo arquipélagos. A forma do irrespirável, tal qual o instante ficcional, lida com as contradições: fragmento, conjunto; momento, continuidade; esvaziamento, excesso. E ao lidar com ar viciado do cotidiano as personagens de Noll tateiam em busca de algo que lhe confira um sentido, um estar conectado ao mundo. Uma vez que neste instante, nesta nervura luminosa, estão suspensos pela única coisa realmente palpável: as formas das palavras.

Em *Ninguém*, mais uma vez, essa visão é reforçada:

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

Esse olhar se presensifica no instante e tateia as formas que habitam essa esquina. Os objetos apontam para esse universo além e que, contudo o mantém conectado com o mundo aquém da epifania. Objetos familiares (os móveis, o lustre, o corpo atrás da cortina), marcas do cotidiano que situam esse narrador aquém da possibilidade deste campo do extraordinário. Os objetos assumem essa aura de estranhamento aos seus olhos, mas ainda são as marcas do cotidiano, pesando e dando a essa “nervura luminosa” característica inapreensível, como algo a ponto de ser perder ou que já se perdeu. Na coexistência com o cotidiano, esse apelo vago existiria como possibilidade dos objetos assumirem um novo significado: de uma porta fechada sobre um universo desconhecido.

A porta de serviço aqui surge como a confirmação dessa frustrante experiência com a possibilidade de entrada no território das pulsões descrito por Rosenbaum, A posição marginalizada da personagem-protagonista deste instante ficcional é reiterada pelo duplo distanciamento do social: seja sua exclusão do que ele denomina “reunião dos ilustres”, seja pela maneira com que se esgueira para a porta de serviço, oposto de uma saída social.

É compreensível que esta personagem deslocada que se esgueira na cena, se movimente por meio desse “apelo vago”. Diferente de motivações que justifiquem

seus passos, a personagem é guiado por este apelo que surge de um olhar que flutua, atmosfera nublada que apaga qualquer pista de identificação. Essa possibilidade que surge e arrebatada a personagem, possibilidade sem nome que se identifica por um sentimento vago e que mesmo assim o encaminha para outro lugar, não o lugar de pulsões, mas um lugar onde a sua marca de exclusão se destaca ainda mais.

Outra vez imagem de uma nervura que se destaca ao cotidiano aparece. Falo do instante ficcional *Voluntário* que conta:

(...) Ele ia na calçada do sol com um balde, uma toalha, pronto para o socorro que nunca acontecia. O silêncio o instigava a derramar a água na cabeça. E agora, como voltar, como seguir, ficar? Molhado, a mão a um palmo da frente, o anular e o mínimo encolhidos. Pontífice da periferia. Empedrado na sua benção secular. A sombra que ele lançava parecia o perfil de um agonizante vendo o que ninguém mais via... (*ibidem*, p. 474)

Aqui, novamente, as marcas desse ordinário revelam a situação de trivialidade que circunda a personagem, voltado para a sua tarefa, para o seu deslocamento súbito, é tomado por esse gesto que o torna Pontífice, sacralizando-o, e nessa excitação momentânea e desconhecida realiza um gesto que pode ser entendido como um batismo (o silêncio o instigava a jogar água na cabeça). Batismo profano que se volta para si mesmo. Essas misturas entre o sagrado e o profano revelam as nuances do próprio diálogo existente entre essa matéria ordinária e extraordinária que explicitamos. Aqui, o que chamo de *nervura luminosa* é caracterizado por essa hesitação diante do instante: *E agora, como voltar, como seguir, ficar?* E o que se percebe é que a personagem está diante de uma realidade impossível de partilhar com o outro, só ele a vê. Neste instante ficcional, ele não caminha ou recua: é toda hesitação e dúvida.

Luiz Alfredo Garcia-Roza (1999) diz que o termo pulsão não trata de uma realidade que exista, mas um modo de falar de existentes (ROZA, 1999, p. 14). Ideia esquivada de uma conceituação, pede para falar através de metáforas. Em *A pulsão e suas vicissitudes* (1915), Freud irá aliar pulsão a uma zona erógena que pode ser qualquer parte do corpo. Uma dessas imagens é a do bebê que suga o peito da mãe e mesmo depois de separado ainda repete os movimentos que revelam esse desejo que produz a repetição na busca desta satisfação experienciada:

O conceito de pulsão, uma noção absolutamente nova na teoria freudiana, que se opõe nitidamente ao instinto e à necessidade e entende-se em relação ao desejo. Exemplificamos com a criança no seio. A partir da boca, zona erógena por excelência, repete-se o movimento de chupadela em que a criança não se contenta com o leite. Mesmo satisfeita, ela continua chupando o nada e o vazio. A pulsão é este movimento repetitivo que, partindo de uma zona erógena, envolve um objeto exterior, mas manifesta a busca de algo perdido, o que Lacan a nomeou o objeto a. A criança, unida a sua mãe, era o seio, identificava-se com ele, fazia-se chupar. Separando-se da mãe, imagina essa parte dele mesmo perdida e tenta encontrar esse objeto a cada nova experiência de amamentação. O objeto real é um logro contornando pela pulsão oral. Acredita tê-lo perdido. O objeto real é um logro contornado pela pulsão oral. A repetição o fará passar de um menos a um mais e de um mais a um menos ou de uma diferença a uma outra diferença, de um ser-serio a um não-ser-seio. (WILLEMART, 1993, p. 86-87)

A pulsão estaria, portanto, ligada à necessidade de recriar uma situação que se perdeu. Deste modo, o sujeito tenta reviver uma satisfação perdida. Refletindo sobre esta compulsão à repetição volto ao conto *A quinta história* de Clarice Lispector. Ele começa com este trecho:

Esta história poderia chamar-se “As estátuas”. Outro nome possível é “O assassinato”. E também “como matar Baratas” Farei então pelo menos três histórias, verdadeiras, porque nenhuma delas mente a outra. Embora uma única, seriam mil e uma, se mil e uma noites me dessem. (LISPECTOR, 1999, p.82)

Este conto abre-se à leitura, com relação ao território pulsional, a repetição ocorre ao se narrar uma experiência que, se não avança para o território epifânico como em *Paixão Segundo GH*, remete a uma aproximação perigosa, análoga a este estado-limite que os personagens de Noll transitam suspensos pelo instante. Mesmo alterando, a personagem repete a história, retorna ao início de seu momento de escolha em destruir as baratas como maneira de buscar esta sensação que possui uma ligação íntima com o desejo de entrega que não se realiza. Revive com novas nuances cada fase de seu projeto que se expande para revelar esse quase-limite que não consegue ultrapassar. No seguinte instante ficcional, *Folia no limbo*, observo outro aspecto interessante sobre a repetição: esta pode ser associada à imagem da masturbação como um estar *no* momento de estímulo, prolongando este instante que precede ao gozo:

Não havia explicação para o quadro súbito. Seus pés na bacia d'água, um quarto talvez de hotel, o banco com assento de palha... E, claro, o pendor para as coisas se conservarem assim. Ele tentou falar com o desenho de uma opulenta mulher negra que jazia misteriosamente sobre a mesa. Saiu-lhe um idioma áspero, inacessível até para ele, brutal. Tentou se masturbar, fazer a vida andar. Nada... (NOLL, p. 79)

A imagem da masturbação neste instante ficcional aparece de maneira específica, como algo que o reconectaria ao próprio corpo e conseqüentemente ao estar no mundo, sua saída deste *instante inflexível*. A personagem utiliza da descrição para delimitar este momento em que se percebe presa, deste modo, a narrativa é a tentativa de libertar-se desta súbita *conservação das coisas*. A masturbação surge como uma possibilidade de impulsionar o corpo para fora deste instante. Salvador Dalí, em *As confissões incofessáveis* (1976)³², caracteriza a masturbação como uma retenção do desejo:

A espera tornava-se mais voluptuosa do que o ato. Foi nessas horas da minha adolescência que devo ter verificado um dos princípios-chave do meu método: a exacerbação do desejo até seu imobilismo, a espera tornando-se uma ascese, a recusa daquilo que se pode possuir, uma fonte de prazer. Isso a que chamamos de prazer, aliás, esta rápida ejaculação, me pareceu logo com um simples piscar de olhos da volúpia, rapidamente despojada, comparando-se com as profundas satisfações que poderia obter através do jogo complexo da minha vontade; retendo meu desejo, moldando-o, esticando-o, amolecendo-o ao capricho da minha fantasia imaginativa. Eu podia viver “no” prazer uma semana inteira e comunicar ao meu corpo permanentemente todo o sentimento de meu desejo, enquanto o espasmo amolecia meus músculos, dissipava o encanto e me deixava cheio de remorsos. (1976, p. 63-64)

A ênfase dada pelo autor ao aspecto da espera interessa-me, uma vez que é na valorização da ação que antecede ao gozo e que poderia romper a barreira do momento, impulsionar o corpo *fazer a vida andar* que se situa este instante ficcional de Noll. *Exacerbação do desejo até seu imobilismo, a espera tornando-se uma ascese*, obviamente, a estrutura fragmentada na qual o instante ficcional se apresenta omite toda possível culminância da ascese e aponta somente esta constante permanência, revisitada a cada instante, numa continuidade que aponta para o infinito, além do fim do livro. Desse mesmo modo, o que em Clarice aparece cinco vezes no conto *A quinta história* pode ser analogamente entendido em 338 repetições de Noll como desejo por esta necessidade de compartilhar sua experiência, pulsão que tenta recriar uma realidade perdida da personagem.

Para dar início a repetição em *A quinta história*, bastou essa personagem se aproximar perigosamente desse instante extático, desencadeando a repetição em busca dessa satisfação, uma busca infundável do que ele acredita ter vivido, mas que de fato está para sempre perdido.

A personagem quando fala na terceira narrativa de sua experiência revela o seu fascínio:

³² Agradeço ao Marcelo dos Santos pela sugestão da relação com Dali para esta dissertação.

Sou a primeira testemunha do alvorecer em Pompéia. Sei como foi esta última noite, sei da orgia no escuro. Em algumas o gesso terá endurecido tão lentamente como num processo vital, e elas, com movimentos cada vez mais penosos, terão sofregamente intensificado as alegrias da noite, tentando fugir de dentro de si mesmas. Até que de pedra se tornam, em espanto de inocência, e com tal, tal olhar de censura magoada. Outras — subitamente assaltadas pelo próprio âmagô, sem nem sequer ter tido a intuição de um molde interno que se petrificava! — essas de súbito se cristalizam, assim como a palavra é cortada da boca: eu te... Elas que, usando o nome de amor em vão, na noite de verão cantavam. Enquanto aquela ali, a de antena marrom suja de branco, terá adivinhado tarde demais que se mumificara exatamente por não ter sabido usar as coisas com a graça gratuita do em vão: “é que olhei demais para dentro de mim! é que olhei demais para dentro de...” — de minha fria altura de gente olho a derrocada de um mundo. Amanhece. Uma ou outra antena de barata morta freme seca à brisa. Da história anterior canta o galo. (LISPECTOR, 1999, p. 83-84)

Esta busca caracterizada na narrativa pela recontagem da história culmina naquela que seria a última e se denomina: *Leibnitz e a Transcendência do Amor na Polinésia*. Leibnitz ou Leibniz, numa primeira pesquisa, remete à sua *Ciência do Infinito* em que cada evento ou objeto no universo se origina de outro acontecimento e o objeto anterior que, também remete a outros anteriores, numa cadeia infinita³³. Se a quinta história em Clarice se ausenta é justamente porque este objeto, a história ou esse algo que se perdeu da sua experiência com as baratas e que ela tenta recriar, não termina ali, na verdade, a quinta história é a pulsão de repetição da linguagem.

No seguinte instante ficcional, *Folia no limbo*, observo outro aspecto interessante sobre a repetição: como esta pode ser associada à imagem da masturbação como um estar *no* momento de estímulo, prolongando este instante que precede ao gozo:

Não havia explicação para o quadro súbito. Seus pés na bacia d’água, um quarto talvez de hotel, o banco com assento de palha... E, claro, o pendor para as coisas se conservarem assim. Ele tentou falar com o desenho de uma opulenta mulher negra que jazia misteriosamente sobre a mesa. Saiu-lhe um idioma áspero, inacessível até para ele, brutal. Tentou se masturbar, fazer a vida andar. Nada... (NOLL, p. 79)

A personagem utiliza da descrição para delimitar este momento em que se percebe presa, deste modo, a narrativa é a tentativa de libertar-se desta súbita *conservação das coisas*. A masturbação surge como uma possibilidade de impulsionar o corpo para fora deste instante. Corpo que rompe o instante. A imagem da masturbação neste instante ficcional aparece de maneira específica, como algo

³³ PIAUÍ, Willian de Siqueira. *Matemática e metafísica em Leibniz: o cálculo Diferencial e integral e o processo psíquico-metafísico da percepção*. Disponível em: http://www.theoria.com.br/edicao0510/matematica_e_metafisica_em_leibniz.pdf

que o reconectaria ao próprio corpo e conseqüentemente ao estar no mundo, sua saída deste *instante inflexível*. Dalí, em *As confissões incofessáveis* (1976), caracteriza a masturbação como uma retenção do desejo:

A espera tornava-se mais voluptuosa do que o ato. Foi nessas horas da minha adolescência que devo ter verificado um dos princípios-chave do meu método: a exacerbação do desejo até seu imobilismo, a espera tornando-se uma ascese, a recusa daquilo que se pode possuir, uma fonte de prazer. Isso a que chamamos de prazer, aliás, esta rápida ejaculação, me pareceu logo com um simples piscar de olhos da volúpia, rapidamente despojada, comparando-se com as profundas satisfações que poderia obter através do jogo complexo da minha vontade; retendo meu desejo, moldando-o, esticando-o, amolecendo-o ao capricho da minha fantasia imaginativa. Eu podia viver “no” prazer uma semana inteira e comunicar ao meu corpo permanentemente todo o sentimento de meu desejo, enquanto o espasmo amolecia meus músculos, dissipava o encanto e me deixava cheio de remorsos. (1976, p.

A ênfase dada pelo autor ao aspecto da espera interessa-me, uma vez que é na valorização da ação que antecede ao gozo e que poderia romper a barreira do momento, impulsionar o corpo *fazer a vida andar* que se situa o instante ficcional de Noll. *Exacerbação do desejo até seu imobilismo, a espera tornando-se uma ascese*, obviamente, a estrutura fragmentada na qual o instante ficcional se apresenta omite toda possível chegada numa ascese e aponta somente esta constante permanência que é revisitada a cada instante, numa continuidade que se aponta para o infinito, além do fim do livro. Desse mesmo modo o que em Clarice aparece cinco vezes no conto *A quinta história* pode ser analogamente entendido em 338 repetições de Noll deste desejo por esta necessidade de compartilhar sua experiência, pulsão que tenta recriar uma realidade perdida da personagem. Observa-se essa alusão à repetição no instante ficcional *Fusão*:

Ele estava ali, querendo reconstituir o dia em que o jato irrompera do solo, molhando seus pés com um conteúdo escuro que não era da cor do petróleo que vira jorrar no filme “Assim caminha humanidade”, ainda criança, sentado na ponta da cadeira, em quase exultação. Ele aspirava rever aquela imagem líquida, à primeira vista avermelhada, movida por uma força que vinha das vísceras do mundo que lhe encharcara não só os pés, mas mais – do corpo todo escorria a súbita cor de tijolo. Lama sem o poder de o enriquecer ou agigantar. Ele estava ali, querendo reavivar a memória desse fato ou, mais que isso, o próprio fato, sim! Pois que este ressurgia agora como um verdadeiro touro. Cobria-o inteiro como o líquido que dessa vez parecia dissolvê-lo no barro da fronteira. (NOLL, 2003, p.59)

Mais uma vez a escrita de Noll revela esta ligação íntima com as pulsões do inconsciente. A repetição na sua obra projeta a necessidade de encontro com algum momento de êxtase ou quase-êxtase perdido ou mesmo nunca encontrado. Esta

compulsão à repetição surge desta experiência que se encontra no passado, quando traumáticas não visam, no adulto, o princípio do prazer, mas ainda mantém o caráter pulsional da repetição (ROZA, 1999, p. 26).

No instante ficcional, a experiência do jato de barro suscita esse questionamento sobre o aspecto desagradável ou agradável da experiência. No lugar desta qualificação, a justificativa desta compulsão pela repetição deste instante está na força com que o atingiu, tão intenso que dissolve as fronteiras de sua subjetividade. E este não seria o constante desejo destes personagens de Noll?

Sobre esta performance do instante na realização do texto em MMC, observo que muitas vezes o instante se coloca como um impasse. Retomo as reflexões acerca do tempo na escrita fragmentária para pensar esse impasse como uma variação da cesura no tempo. Mesmo este acontecimento não sendo relatado, a força desta fratura na ordem cronológica é visível e reflete esta noção de temporalidade se constrói neste corte como um acontecimento que não avança cronologicamente na linha do tempo já que sua existência é um eterno acontecimento. O instante ficcional *Ícaro* exemplifica esta relação de fratura na ordem do tempo:

Consegurei transpor aquele dia em que me atolei? Como seguir se não dá pra sair daquele instante inflexível feito rocha? A força que me levava à expressão tinha sumido em algum ralo do cérebro, qualquer coisa assim. Não que eu emudecesse, mas a coisa que me vinha aos lábios desviava seu curso sem aviso, passando a viver uma correnteza sem nítida nascente ou franca direção. Ao se encarnarem no meu sopro, as palavras eram impelidas a saltar no escuro. Eu resmungava no acostamento, em pane. Consegurei transpor aquele dia, me pergunto, se ainda estou imerso nele, sem saber como tirar os pés da lama para enfim voar? Vem vindo alguém na estrada. Talvez me leve para um outro dia e lá me deixe na estrada. Talvez me leve para um outro dia e lá me deixe em liberdade para saber se posso, se posso me lembrar... (*ibidem*, p.43)

Na mitologia grega Ícaro é filho de Dédalo, famoso por construir o labirinto que abrigou o minotauro. Tentando fugir do exílio da cidade de Cretas, Dédalo constrói asas de cera para fugir, seu filho que fascinado pela sensação de liberdade, aproxima-se do sol, derrete a asas e morre. O texto trata da questão do instante, no caso, de um *Instante inflexível como rocha*.

A dúvida desta personagem é acerca de sua capacidade de transpor este dia que podemos entender como um instante coagulado, aquele que interrompe a contagem normal do tempo. Ali preso no acostamento, a imagem de outro no

horizonte o toma de esperança uma vez que esse outro poderia oferecer-lhe a liberdade, romper este instante letárgico em que atolou.

Para capturarmos a essência dessa imagem tomemos a gravura de Ícaro abaixo:.

Figura 4



Gravura de Hendrick Goltzius, *Icarus*, de 1588. Fonte :
http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Goltzius_Ikarus.jpg

A imagem mostra o momento da queda de Ícaro aprisionado neste instante, a gravura reflete essa noção de perenidade, eterna queda. Sem tocar o chão ou sem mais como ascender aos céus, esse Ícaro destituído de suas asas é preso nesse instante em que todo o encantamento que sentia antes da queda desaparece. Já não pertence ao sol e nesta gravura habita este lugar do meio entre a derrota e a glória. Esta ideia de questionamento sobre a capacidade do sujeito de transpor esse tempo que se suspende é transcrita por Maurice Blanchot, quando tratava da obra de Kafka, como uma situação paradoxal em que:

Nunca sabemos se estamos presos dentro da existência cotidiana (e “nos voltamos desesperadamente para fora dela”) ou se dela estamos excluídos (por isso “em vão nela buscamos sólidos apoios”). Fronteira invisível e sempre deslocada, entre a vida e a morte, entre sair e entrar, entre ansiar pela comunidade ou dela apartar-se na solidão. Kafka o descreveu na forma de um exílio: “agora já sou cidadão nesse outro mundo que tem com o mundo habitual a mesma relação que o deserto com as terras

cultivadas”. Mas Blanchot adverte para o sentido desse deserto, que não cabe considerar como uma fuga: esse outro mundo em que Kafka mora não é um além-mundo, sequer é um outro mundo, mas o outro de todo e qualquer mundo. (PELBART, 2000, p. 53)

Se na possibilidade desta fratura na percepção das coisas, como demonstrei sob a denominação de nervura luminosa, fala da existência de dois universos, expostos por Yudith Rosenbaum, nesta possibilidade o enfoque é principalmente na relação do indivíduo com este tempo suspenso. Este aprisionamento numa existência cotidiana é um paralelo à ideia de Acontecimento que Deleuze desenvolve. Neste lugar vazio destinado ao Acontecimento (que não ocorre) é a posição deste sujeito na narrativa. Diverso da dicotomia freudiana que é o fundamento do território da pulsão, inconsciente/consciente, aqui há somente este *outro de qualquer outro mundo*, em que o sujeito existe, tempo sem antes/depois, instante em que se *atola, inflexível feito rocha*.

Blanchot destaca a vizinhança essencial entre palavra e silêncio, escritura e morte, obra e erosão, literatura e desmoronamento. Observando este aspecto que ele destaca remeto à noção do fragmento visto como ruína que pontuei no segundo capítulo dessa leitura. O fragmento remeteria a um espaço vazio e projetaria no seu inacabamento o vislumbre de uma obra maior que também não está presente. Ruína como lugar de referência a uma estrutura ausente. Assim, o que é primordial não é a plenitude, mas o sentido de erosão de falta.

Este retorno a um lugar de apagamento sempre surge na literatura de Noll. A carteira de identidade perdida (*Hotel Atlântico*), o apagamento de sua identidade até o ponto de se transmutar em outro (*Lorde*). Nos instantes ficcionais esses lugares de apagamento também aparecem com certa frequência, assim como esse despojamento que anuncia uma lugar-limite como expus nesta performance do instante: a nervura luminosa.

4.2 O Instante coagulado

Encaminho-me para esta *consagração do instante* pretendida por Noll. Em alguns dos seus instantes ficcionais é possível pensar um contraponto onde a

matéria narrada habita esse instante deslocado da pulsão, que se caracteriza por meio de recursos narrativos próprios: o instante coagulado.

Pensar no coágulo é percorrer o avesso da imagem envolta em vida. Não falamos de uma narrativa torrencial que se assemelharia a uma imagem de fluxo sanguíneo. As demonstrações de que o instante atua como uma força que captura esse eu que narra pode ser visto em vários instantes ficcionais. Como entender essa captura por esse viés do coágulo?

No dicionário, o verbete possui a seguinte definição: *A parte coalhada ou coagulada de um líquido. Massa semi-sólida que se forma no sangue, quando se coagula.*³⁴ Este lugar em que o fluxo se detém, se torna ilha, súbita matéria semi-sólida no que antes era fluidez. A imagem do coágulo não é aleatória, já está presente nas imagens literárias do escritor. Noll em seus depoimentos retoma constantemente a imagem do instante coagulado, ele observa esta capacidade de trazer à tona um frame de uma existência diferente do instante epifânico (jorro de sangue, hemorragia, fluxo) o instante capturado por Noll se coagula.

Muitas vezes nem presto atenção no enredo. Até me encanta a ação, mas fico ligado mesmo é na imagem. Nesse sentido, tenho certa dificuldade de me concentrar na narrativa (...) Quem olha muito está atrás do êxtase e o êxtase coagula o momento (...) consagrar o instante, de coagular o instante, de ter o êxtase. A minha relação com o olhar é uma das questões básicas do que faço, do que penso, do que vivo (...) às vezes você prefere ver a viver... (Noll, *apud* LIMA, 2003, p.20)

Assim, a relação do instante com esta metáfora do coágulo está no impacto da imagem, da observação de um quadro que numa linha narrativa regular se sucederia a outro, mas que nesta faceta do instante ficcional se realiza neste único quadro. Tal característica assumirá um caráter mais intenso em alguns de seus instantes ficcionais. Falo dessa marca de interrupção no fluxo natural da narrativa. Este culto da cena em Noll é percebido também na sua relação com a escrita cinematográfica principalmente por esse viés da força da imagem

Reinaldo Laddaga (2001), em seu artigo *Introducción a um lenguaje invertebrado*, observando esta figura da coagulação na escrita de Noll, define a literatura dele como:

La de un práctica que se orientaría, más bien que a desplegar el relato de historias más o menos continuas, a componer secuencias dispersivas de estáticas escenas (

³⁴ <http://www.dicio.com.br/coagulo/>

“primitivas, hieráticas”, pero emparentadas, a la vez, a esos “esbozos” “cruelmente miserables” que son los videoclips), y destinadas a inducir en los lectores un “trance”, um “éxtasis”, en ele curso del cual, aunque fuera por un instante, accedan a la exposición de un fondo (oscuro, convulsivo) de lo real. (LADDAGA, 1991, p. 158)

O êxtase que o instante provoca está nesta cena que consegue se sobrepor à sequência narrativa. Fluxo interrompido em que este esboço de uma existência torna-se toda ela no transe provocado pelo instante.

São recorrentes as imagens que remetem a uma localização, enquadramento na narrativa. Janelas, esquinas, lugares são elencados para marcar essa posição de observador da personagem ou narrador no texto. Tal característica se aprofunda quando observo os títulos de outros trabalhos de Noll, como por exemplo: *Hotel Atlântico*, *O Quieto Animal da Esquina*, *A Céu Aberto*, *Berkeley em Bellagio*. Estes títulos aludem a uma localização, que pode ser mínima (esquina) até uma localização geográfica (Bellagio, Hotel). Em MMC alguns títulos também remetem a esta ideia de espacialidade: *Na correnteza*, *Zé na margem*, *Na cozinha*, *Encruzilhadas*, *Altar lateral*, *Na clínica*, *Em Brasília...* Mais do que o nome de um lugar estes títulos marcam uma posição. E esta posição revela este lugar do observador ou daquele que é observado. Essas imagens falam deste testemunho do olhar, desta habilidade em reter determinada cena como forma de prolongar sua existência. O seguinte trecho de MMC revela este aspecto de lugar do observador que tento demonstrar:

Chegou e precipitou-se sobre o tapete, Talvez uma exaustão que não lhe concedesse tempo de ir até a cama. Depois o corpo me pareceu em algum rito com pendores para a prostração. Eu entrara naquela casa pela janela dos fundos. Via tudo de um ângulo velado, atrás da cortina. Pensei o que faria com aquele homem deitado. Esperaria que ele saísse do transe para só aí me aplicar naquilo que me trouxera ali? (NOLL, 2003, p.463)

Primeiramente destaco os seguintes aspectos: a localização da personagem/narrador (*atrás da cortina*) e suas posição como observador de uma cena do qual não participa: o homem/corpo estirado no tapete. Esta relação com olhar que Noll menciona neste aspecto do instante é também não só um artifício do escritor, mas também assume essa faceta *voyerística* da personagem. E o instante seria este lugar de olhar o outro que se não enxerga este observador o ignora porque este se apaga neste espaço em que se encontra.

Caracterizado principalmente pela postura de observador, essa manifestação do instante no narrado remete à característica do narrador pós-moderno, descrito por Silviano Santiago:

O narrador 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 de 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. Na *pobreza da experiência* de ambos se revela a importância do personagem na ficção pós-moderna; narrador e leitor se definem como espectadores de uma ação alheia que os empolga, emociona, seduz, etc. (SANTIAGO, 1989, p.40)

Leitor e narrador se conectam nessa experiência de observação do outro. Essa marca do pós-modernismo que Silviano Santiago fala, diz respeito a esta dificuldade de “intercambiar experiências”, de extrair-se da ação narrada e lançar este olhar ao outro, neste “(...) movimento de rechaço e de distanciamento que torna o narrador pós-moderno.” (*Ibidem*, p.38). Esta sedução que a experiência do outro provoca revela a própria pobreza da sua experiência e isto é partilhado com o leitor que acompanha este olhar que narra a alteridade.

Este exercício do olhar, portanto, é esta captura, e, no caso do texto de J. g. Noll em MMC, trata-se de um instante que se enquadra. Resignado a lançar olhares para algo que não pode possuir nesta fratura do tempo em que a observação se realiza.

(...) seu olhar exercitava aflito o dom de sua cobiça sobre vinhos, cachecóis, mulheres, bichos. Embora desconfiasse de que, no fundo, não queria nada. Os outros é que maliciavam o seu olhar, aprisionando-o. Então cumpria a tarefa de desejar o alheio de forma abnegada. Às vezes, não. Às vezes sentava-se num café e olhava o ambiente sentindo-se à beira de um limite que não sabia definir. Depois daquela mirada desejante ele saltaria para onde mesmo? Para lá onde o olhar não será visto nem se fará necessário. (*ibidem*, p.442)

A narrativa aponta para essas localizações que tal qual o sujeito que narra refletem essa marginalidade. Seja por estar *atrás da cortina* ou por esta cobiça que fala da falta e desejo e que move o olhar desta personagem. Ele observa como única forma de possuir aquilo que o olhar alcança. Olhar que abarca os corpos e as paisagens. Este exercício o encaminha para uma nova experimentação: a de realizar a sua cartografia dos lugares pelo viés da efemeridade, da falta e do fragmento, aqui com o sentido de recorte. A própria localização desta personagem

não é algo no qual ele possa se sustentar, uma vez que seu tempo e lugar adentram nessa fluidez, insegurança, algo prestes a se desfazer, efêmero como tudo que o circunda: “Quando na esquina ergui o braço, suspeitei não estar mais no dia que eu dava como certo.” (*ibidem*, p.78).

A associação deste tipo de narrativa com a metáfora da coagulação do instante é reforçada no instante ficcional *No fundo do bolso*:

Quatro homens sentados lado a lado. Expressões mais ou menos sugestivas, mãos repousando sobre as pernas. Aguardavam o quê? O clique da foto, a consulta no posto de saúde, ou o indelével encontro na noite? Nem eles sabiam, Estavam ali porque tinham perdido a memória de como prosseguir. Estavam sentados como quem se extravai de certo fio que redime a falha dos acontecimentos. Acham-se ali como a parede cinza, o tapete em frangalhos... e a tarde que se esqueceu de passar. **Coagulada**, feito a foto que amasso no fundo do meu bolso. (Grifo nosso) (*ibidem*, p. 432)

A utilização da fotografia pela literatura remete ao ambiente de crise da linguagem que advém com o período pós-Primeira Guerra Mundial. A fotografia fala, em termo genérico, deste instante capturado. Na narrativa, a performance da fotografia no narrado alude à temporalidade suspensa que já mencionamos. Própria do tempo desregrado que não possui nem futuro nem passado e está em constante acontecimento (*Aion*). A descrição deste quadro pelo narrador fala desta espera. Não podem prosseguir enquanto a captura pela foto não aconteça. E esta foto conjuga possibilidades que a narrativa apresenta para este abandono no tempo destes quatro homens. A foto é o paralelo desse coágulo em que se encontram e que ocorre na falha dos acontecimentos, na quebra da sucessão de eventos que povoa o tempo cronológico *Cronos* que já mencionei. Passado/presente/futuro. Nesta falha que o narrador observa, o tempo está suspenso e impera a imobilidade. Homem, parede, tapetes se aproximam pela estaticidade desta cena descrita por este olhar que observa.

Este recorte que o narrador realiza pelo olhar, talvez justifique as recorrências imagens que aludam a um enquadramento, estes surgem nos *instantes ficcionais* para estabelecer o lugar deste que observa e conferir este *frame* ao narrado.

Seleciono algumas passagens: “(...) ele mal podia perceber através da vidraça embaciada.” (*ibidem*, p.421); “A vizinha sempre cerrava a persiana quando ele chegava a janela” (*ibidem*, p. 420) “De minha janela sempre avisto diariamente um banhista na lagoa” (*ibidem*, p. 409). Neste último fragmento, o *instante ficcional*

narra a relação entre o observador da janela e o banhista que acena da praia. A relação existente entre estes dois é unicamente essa: à distância, mediada pela janela. Pensar encontrar este outro que pertence ao outro lado, o observado, é abdicar de sua posição segura de anonimato. A personagem prefere esta relação com este que ele chama de *“mancha que me acena cercada de água, vaga ilha fiel, que não me provoca ideias, associações, ali, tão só a gerar sua própria imagem, concisa, informe, inacabada.”* (*idem*, p. 409)

Exaustivo seria retirar de cada instante ficcional uma nova relação com sua performance. Estabeleci aqui tratar de suas características guiando-me pelo aspecto do tempo, do fragmento e da performance do instante no narrado. A leitura de MMC remete não só a essa possibilidade como a várias outras, como se seu funcionamento se aproximasse a de um hipertexto sob o aspecto da feitura do texto mínimo, links que levam à literatura de Noll por vários caminhos.

Acredito que os exemplos selecionados corroboraram o que discuti ao longo deste estudo. Ressaltando a relação do instante com o tempo na narrativa e suas implicações nesta personagem comum e múltiplo de J. G. Noll.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Salomão Souza no artigo intitulado “*Sêmem masturbado do Noll*”, em que fala acerca do livro *Lorde* considera a literatura do autor enganosa e “*enganosa a crítica que insiste em colocá-la no pódio dos mestres. Mas sempre foi assim — são muitos os santos que não fizeram um milagre sequer.*”. O crítico segue suas considerações postulando que a escrita não provoca “tensão”, “expectativa”, “novidade” ou “identidade”. E arremata dizendo que iniciou a leitura do livro com a expectativa de que:

(...) se nele encontrasse uma frase, um aforismo encorajador. Tinha em mente a frase de abertura de um livro de Hilda Hilst — Calma, calma, também tudo não é assim escuridão e morte. No entanto, encontrei apenas a sucessão de frases descosidas, muitas delas sequer conseguindo explicitar significação. E também descosidos os vários episódios, que não se completam num leitmotiv. Há um arrastar-se melancólico por lugares melancólicos e obviedades melancólicas. (SOUZA)

O descosido que ele cita, na verdade é um tema central na literatura de J. G. Noll que assume esta vertente da ausência, da falta como um lugar de constante retorno desta personagem que se reinventa na sua narrativa, mas que sempre é a mesma voz desenraizada e marginalizada deste observador anônimo.

O interesse pela obra do escritor João Gilberto Noll cresce ao ritmo da sua produção bibliográfica. A cada novo livro um universo de relações inter e extratextuais se aglomeram diante do olhar do leitor-crítico e do crítico-leitor. Os conceitos e adjetivos que passam na mente do crítico e do leitor são fáceis de listar: visceral, fragmentado, autoficcional, corpo, pós-moderno, nacionalidade, identidade, instante, psicanálise... Essas são algumas das muitas áreas que a literatura de Noll alimenta a cada novo livro e a cada nova entrevista e depoimento.

Em muitas dessas categorias crítico-literários surgem as pistas que nos confundem e nos fazem repensar sua obra, a cada nova interpretação. É tarefa do crítico trazer à luz, duma ótica relevante e produtiva, discussões pertinentes sobre as categorias que se destacam nos textos de João Gilberto Noll. Tarefa sem fim. Como são sem fim as discussões que os textos do escritor gaúcho promovem.

É, portanto, no diálogo entre as categorias que reside a riqueza literária da obra de João Gilberto Noll em que a tensão entre elas cria este ambiente ficcional

rico, que pensa a si mesmo e que é também uma reflexão sobre a própria escrita. Distante dos aforismos que facilitam a leitura e elevam o autor a uma popularidade de quem coleciona frases bonitas, Noll se alinha a essa literatura de vibração poética e intensa. O estranhamento, pressuposto da poesia segundo os formalistas russos, é evidente neste escritor da palavra e que, como tal, usa a linguagem para explorar significações além das postuladas pelo senso comum ou o dicionário.

Este livro que considero emblemático foi por algum período pouco analisado pelo ponto de vista crítico, recentemente a produção acadêmica se voltou a ele produzindo relações entre ele e a totalidade da obra de J.G.Noll uma vez que muitas das conhecidas características literárias de sua escrita, citadas anteriormente, já apontam para este universo de fragmentação de MMC.

A realização de uma obra baseada na performance do instante surge do formato proposto pela coluna do jornal e revela a oportunidade que a publicação proporcionou ao escritor, levando sua prosa de respiração poética a este ambiente de profunda riqueza significativa em que a linguagem provoca esta força de estranhamento que impulsiona a leitura a uma perspectiva de hibridização entre prosa e poesia. Os narradores de *Mínimos*, *Múltiplos*, *Comuns* estão restritos pela arbitrariedade dos instantes ficcionais (este estágio embrionário da ficção que, limite físico da linguagem humana, está analogamente ligado a este limite da percepção do vivido) e precisam alcançar um sentido para as suas experiências fragmentadas ao organizá-las em palavras.

A ausência a que o fragmento faz referência pode ser outra vez pensada sob a marca do nome na escrita do Noll, mais uma “ausência” repleta de significados. Que borra os limites do autoficcional, mas também borra a identidade do personagem na narrativa, aproxima *eu* e *outro* numa mesma atmosfera.

A fragmentação das marcas de individualidade, as fronteiras desfeitas refletem na própria percepção do tempo. Assim, estes textos de inspiração fragmentária ao mesmo tempo em que não alcançam realizar qualquer compartilhamento das experiências de mundo das personagens, permitem pela sua própria repetição (os 365 instantes) falar desse movimento contínuo em que as elas se sucedem e existem no instante, no tempo nunca concluso. Uma vez que, sempre anônimos, estes personagens alcançam uma eterna continuidade de existência em que a experiência do outro também é a dele, destituídos, portanto de perspectivas de fronteiras e conseqüentemente limitações.

Estas marcas estão presentes na estrutura de MMC e na relação entre seus textos. Assim, é por essa via do fragmento, com esses referenciais de potência dispersa que foge à ordenação e coloca a palavra como provocadora de tensão que MMC se localiza, não há trama, o enredo é subjugado pela plenitude da linguagem. Desse modo, os instantes ficcionais orbitam guiados por uma força invisível aos olhos, que é esta potência de unidade que os conecta.

REFERÊNCIAS

AVELAR, Idelber. Bildungsroman em suspenso: quem ainda aprende com os relatos e viagens? In: _____. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Trad. Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003. cap. 7, p. 213-234.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BARBIERI, Terezinha. *Ficção Impura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

BARTHES, Roland. Introdução à Análise Estrutural da Narrativa. In: BARTHES, Roland (Org.). *Análise estrutural da narrativa*. São Paulo: Vozes, 1973.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BÍBLIA. Português. *Bíblia online*. Disponível em: <<http://www.bibliaonline.com.br>>. Acesso em: 2/02/2011.

BORGES, Rejane. *A arte meditativa de Mark Rothko*. 17 de Outubro de 2010.

Disponível em:

<http://obviousmag.org/archives/2010/10/a_arte_meditativa_de_mark_rothko.html>.

Acesso em: 12/12/2010

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRASIL, Ubiratan. *Os instantes ficcionais de João Gilberto Noll*. O Estado de São Paulo. Caderno 2, 27 jul. 2003. Disponível em:

<<http://www.joaogilbertonoll.com.br/estudos.html>>. Acesso em: 13/08/2010.

CARELLI, W. *Sobre a lógica essencial da edição*. In: NOLL, J. G. *Mínimos Múltiplos Comuns*. 1 ed. São Paulo: Francis, 2003. p.23.

CARELLI, W. *Um painel minimalista da Criação*. In: NOLL, J. G. *Mínimos Múltiplos Comuns*. 1 ed. São Paulo: Francis, 2003. p. 19-22.

CARNEIRO, Flavio. Pátria da Palavra. In: *No país do presente: ficção brasileiro no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. p. 105-107.

CASTRO, Cláudia Maria de. Deleuze, Hölderlin, e a Cesura do Tempo. *O Que Nos Faz Pensar: cadernos do departamento de filosofia PUC-Rio*, Rio de Janeiro, v. 21, p.145-160, maio 2007.

CHIARA, Ana C. As formas do Irrespirável ou na trilha da lhama sorridente... In: *Ensaio de posseção (irrespiráveis)*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2006. p. 15-27.

CHIARA, Ana C. O espaço biográfico de Leonor Arfuch: uma nova leitura dos modos como vidas se contam. *Matraga*, Rio de Janeiro, v.14, n.21, jul./dez. 2007.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In : ____ et al. *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1973. (Org. Dionísio de Oliveira toledo). p. 39-56.

CHIODETTO, Eder. *O Lugar do Escritor*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

COUTINHO, Afrânio. *Notas de Teoria Literária*. Petrópolis: Vozes, 2008.

DALÍ, Salvador. *As confissões incofessáveis de Salvador Dalí*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976. p. 63-64.

DELEUZE, Gilles. Vigésima terceira série: do Aion. In: *Lógica do Sentido*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974. p. 167-173.

DERRIDA, Jacques. *Che cos`é la poesia?* Trad. Tatiana Rios e Marcos Siscar. *Inimigo Rumor*, Rio de Janeiro, n. 10, maio 2001.

FREIRE, Marcelino (Org.). *Os Cem Menores Contos Brasileiros*. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

FREIRE, Marcelino. *Os Cem menores contos brasileiros do século*. 2004.

Disponível em: <http://www.foresti.locaweb.com.br/03_eraOdito/cem_menores.html>

Acesso em: 05/01/2011.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva; FL Gama Designer Ltda., 2001. v. 10. CD-ROM.

HOPPENOT, Eric. *Maurice Blanchot y la escritura fragmentaria*. “*El tiempo de la ausencia de tiempo*.” Conferência apresentada em Seminário do GRES (Groupe de Recherche sur les Écritures Subversives) dirigido por Ricard Ripoll Villanueva, Barcelona, junho, 2001. Disponível em: http://www.um.es/sfrm/publicac/pdf_espinosa/n2_espinosa_pdf/esp_02_arti_blan_hop.pdf. Acesso em: 28/12/2010

ISER, Wolfgang. *O Ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Editora 34, 1999. v. 2.

JAUSS, Robert Hans. *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*. São Paulo: Ática, 1994.

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

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *A exigência Fragmentária*. Trad. João Camillo Penna. *Terceira Margem: Estética, Filosofia e Ciência nos Séculos XVIII e XIX: Revista do Programa de pós-graduação em ciência da literatura*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 67-94, 2004.

LAING, R.D.; PHILLIPSON, H.; LEE, A. R. *O si mesmo (self) e o outro*. In: *Percepção Interpessoal*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1972.

LASHER, Christopher. *A estética minimalista: arte e literatura em época terminal*. In: *O mínimo eu*. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 117- 147.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rosseau à internet*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

LIMA, Érico Braga Barbosa. *De João a João: Cinematografias da crônica aberta*. *Revista Escritas*, n. 5, 2003.

LISPECTOR, Clarice. *A Paixão segundo GH*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

MIRANDA, Wander Melo. A ilusão autobiográfica. In: _____. *Corpos escritos*. São Paulo: Ed. Edusp; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1992. p. 25-41

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2010.

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

MOSCOVICH, Cíntia. De Poe a Piglia: em busca das teorias sobre o conto e o encontro de uma gramática do silêncio. *Veredas*, 2005. Disponível em: <http://www.msmedia.com/spalding/veredas/popup/textos_detalhes.asp?id=256>. Acesso em: 07/01/2011.

NETO, José Olimpo dos Santos. A Distinção Aion X Cronos em Deleuze. *Revista de Filosofia GAMA digital*, Edição 2008.2. Disponível em: <<http://www.gamaon.com.br/pdf/vol8/joseolimpio-artigo.pdf>>. Acesso em: 14/01/2011.

NOLL, João Gilberto. *Mínimos, Múltiplos e Comuns*. São Paulo: Francis, 2003.

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

NOLL, João Gilberto. In: CHIODETTO, Eder. *O lugar do escritor*. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2002.

NOLL, João Gilberto. Entrevista Correio Brasiliense, 10 de novembro de 2002. Disponível em: <www.joaogilbertonoll.com.br>. Acesso em: 20/01/2011.

NOLL, João Gilberto. Entrevista ao Paiol Literário, 2009. Disponível em: <<http://rascunho.rpc.com.br>>. Acesso em: 02/10/2010

NOLL, João Gilberto. *João Gilberto Noll detalha as forma de criação* . Especial para o Estado. 02/10/2010 Disponível em:

<<http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,joao-gilberto-noll-detalha-sua-forma-de-criacao,618438,0.htm>>. Acesso em: 20/01/2011

ORNELLAS, Sandro. A narrativa subjetivante de João Gilberto Noll. *Verbo*, Bahia, n. 21. Disponível em: <www.joaogilbertonoll.com.br>. Acesso em: 07/12/2010

OLIVEIRA, Alexandre de Amorim. *Um estudo sobre narrador e leitor no Pós-Modernismo*. Disponível em: <<http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/simp7.htm> >. Acesso em: 09/12/2010

PENNA, João Camillo. O nu de Clarice Lispector. *Alea* [online], v.12, n.1, p. 68-96, 2010. ISSN 1517-106X.

PELBART, Peter Pál. *A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

PIAUI, Willian de Siqueira. *Matemática e metafísica em Leibniz: o cálculo Diferencial e integral e o processo psíquico-metafísico da percepção*. Disponível em: <http://www.theoria.com.br/edicao0510/matematica_e_metafisica_em_leibniz.pdf>. Acesso em: 05/02/2010

POE, Edgar Allan. *Poemas e Ensaios*. 3. ed. rev. (Trad. Oscar Mendes e Milton Amado). São Paulo: Globo, 1999. Disponível em: <www.ufrgs.br/proin/versao_2/textos/filosofia.doc>. Acesso em: 17/12/2010

RAFFA, Claudia Regina Sarraceni. *Os fios e a teia: Mínimos, Múltiplos, Comuns de João Gilberto Noll* . Três Lagoas, 2007.

ROSENBAUM, Y. No território das pulsões. *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 17-18, 2004.

ROSENFELD, Anatol. Aspectos do Romantismo Alemão. In: *Texto e Contexto I: Reflexões sobre o romance Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 145-168.

ROZA, Luiz Alfredo Garcia. *Acaso e Repetição em Psicanálise* (Uma introdução à teoria das pulsões). Rio de Janeiro: J. Zahar, 1999.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Análise Estrutural de Romances Brasileiros*. São Paulo: Ática, 1990.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.38-52.

SANTIAGO, Silviano. O Evangelho segundo João. In: *Nas Malhas da Letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 75-86.

SCHEEL, Márcio. *O fragmento literário e o Horizonte da escritura*. In: ANAIS UEM, Maringá-PR, 9,10 e 11 de Junho de 2010. ISSN 2177-6350

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Miniatura e fragmento: Brevíssima incursão pela formas breves do Brasil. In: NOGUEROL, Francisca (Org.). *Escritos disconformes. Nuevos Modelos de Lectura*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2004. p. 153-162.

SILVA, Cristina Maria da. Narrativas da Socialidade Contemporânea na literatura: de João Gilberto Noll. *Revista Eletrônica Espaço Acadêmico*, v. 69, ano 6, p.1 - 10, 2007. ISSN: 1519 6186. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/069/69silva.htm>>. Acesso em: 04/12/2010

SOBREIRA, Ricardo da Silva. O caráter provisório do sujeito na ficção de João Gilberto Noll. *Revista Letras*, Curitiba, n. 72, p. 63-77, maio/ago. 2007.

SOUZA, Maria Cristina dos Santos de. O Fragmento ou Aforismo: a expressão do pensamento da natureza tanto para os poetas românticos alemães quanto para Nietzsche. *Revista Trágica: Estudos sobre Nietzsche*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 76-83, 1. sem. 2008. ISSN: 1982-5870.

SOUZA, Salomão. O sêmem masturbado de João Gilberto Noll. *Jornal Rascunhos*: O jornal de literatura brasileira. Disponível em: <<http://joaogilbertonoll.blogspot.com/>>. Acesso em: 02/12/2010

SPALDING, Marcelo. *Os cem menores contos brasileiros do século e a reinvenção do miniconto na literatura brasileira contemporânea*. 2008. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

TREECE, David. Prefácio. In: NOLL, J. G. *Romances e contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 7-16.

TEIXEIRA, Jerônimo. Terapia de choque. *Revista Veja*, 11 ago. 2004. Edição 1866. Disponível em: <<http://www.joaogilbertonoll.com.br/resenhas.html>>. Acesso em: 19/11/2010.

TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. Novalis: o Romantismo estudioso. In: NOVALIS, Friederich. *Pólen, fragmentos, diálogos, monólogos*. São Paulo: Iluminuras, 1988. p.13, 20-21.

WILLEMART, Philippe. *Universo da Criação literária*. São Paulo: Edusp, 1993.

VIEGAS, Ana Claudia. *Folheando telas, zapeando páginas: interações entre a literatura brasileira contemporânea e a televisão*.

VILAÇA, Nízia. *Paradoxos do pós-moderno: Sujeito e ficção*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

VIEIRA, Miguel Heitor Braga. A Síntese Poética de João Gilberto Noll. 4º Colóquio de Estudos lingüístico e literários: UEM, 2010. ISSN 2177-6350. Disponível em: <<http://www.cielli.com.br/downloads/258.pdf>>

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/corpoarteclinica/obra/voca.prn.pdf>>. Acesso em: 11/01/2011.