

**UNESP**  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"

**Faculdade de Ciências e Letras  
Campus de Araraquara - SP**

**FABIULA NEUBERN**



**A ARQUITETURA DA CRIAÇÃO: UM ESTUDO DE *MÍNIMOS,*  
*MÚLTIPLOS, COMUNS,* DE JOÃO GILBERTO NOLL**

**Araraquara - SP**  
2011

**FABIULA NEUBERN**

**A ARQUITETURA DA CRIAÇÃO: UM ESTUDO DE *MÍNIMOS,*  
*MÚLTIPLOS, COMUNS,* DE JOÃO GILBERTO NOLL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista – UNESP – Campus de Araraquara, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa: Teoria e crítica da narrativa**

**Orientador: Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan**

**Bolsa: FAPESP**

FABIULA NEUBERN

**A ARQUITETURA DA CRIAÇÃO: UM ESTUDO DE *MÍNIMOS*,  
*MÚLTIPLOS*, *COMUNS*, DE JOÃO GILBERTO NOLL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista – UNESP – Campus de Araraquara, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa: Teoria e crítica da narrativa**

**Orientador: Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan**

**Bolsa: FAPESP**

Data da defesa: 26/05/2011

**MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Presidente e Orientador: Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan**  
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

---

**Membro Titular: Prof. Dr. Arnaldo Cortina**  
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

---

**Membro Titular: Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta**  
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

**Local:** Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras  
UNESP – Campus de Araraquara

**Dedico este trabalho a:**

Armando Pachioni, que me fez gostar de histórias e que me deixou saudades imensas.

Marcílio Gomes Júnior pela transcendência, que pode dar luz às estrelas e vida às palavras. Possivelmente seja essa a substância intraduzível dos entrelugares por onde os deuses vagam, silenciosamente.

João e Fátima Neubern, pela presença e apoio.

## **Agradeço a:**

Luiz Gonzaga Marchezan, por ter me acolhido em 2004, orientando minha monografia de especialização e, naquela ocasião, ter-me apresentado a obra que se transformou em meu projeto de mestrado. Também pela amizade sempre sincera e pelas lições de vida;

FAPESP, que tornou viável a escritura e a realização de minha pesquisa. Também a(o) professor(a) parecerista do projeto, que soube entrever as possibilidades do que aqui se realizou;

Fábio e Fabiana, meus irmãos, e à Heloísa, quem, agora, conta para mim as suas histórias;

Sebastiana e Severa, por entenderem a ausência da neta;

Os professores (em ordem alfabética):

Arnaldo Cortina, pelos apontamentos feitos no exame de qualificação;

Arnaldo Franco Júnior, pelas aulas fascinantes, pelo exemplo de disciplina, pelas orientações e pela compreensão;

Maria das Graças, pelas aulas inspiradoras e pelos apontamentos na análise do conto “Adão”, que muito contribuíram para este trabalho;

Márcio Thamos, pelas boas conversas e pelo horizonte figurativo que se abriu ao cursar suas aulas;

Márcia Gobbi, pela simpatia e acolhida;

Maria Célia, pelo exemplo;

Maria Clara, pelo elogio;

Rauer, pelas indicações bibliográficas;

Regina Dalcastagné, pelo debate do projeto, que iluminou a leitura que aqui se fez;

Rejane C. Rocha, pelos conselhos que geraram o primeiro capítulo deste trabalho;

Sérgio Motta, pela sincera e honesta leitura feita quando do exame de qualificação;

Sylvia Telarolli, pelos apontamentos feitos no debate do projeto;

Os amigos de academia, Marcela, Paulo, Giovanna, Brunno, Tárea... com quem dividi linhas teóricas e cervejas! Em especial, Cris Guzzi, pelo apoio logístico e amizade, fundamentais.

Os funcionários do setor de pós-graduação, em especial Rita, pela atenção e disponibilidade; Também à bibliotecária, Sandra Silva, pela revisão feita;

Os meus alunos que, de alguma forma, acompanharam minha trajetória;

Deus, pela companhia.

## RESUMO

O presente trabalho de pesquisa tem como objetivo principal estudar os desdobramentos teóricos e críticos da singular composição de *Mínimos, múltiplos, comuns* (NOLL, 2003). O livro é constituído de 338 microcontos publicados originalmente no jornal *Folha de S. Paulo*. Para a publicação em livro, os textos foram agrupados em cinco conjuntos, divididos em subconjuntos pelo editor Wagner Carelli. Analisamos a situação da prosa brasileira contemporânea, do mercado editorial nacional e da produção de João Gilberto Noll e propomos formas de entender a estrutura do livro, considerando os aspectos editoriais e autorais. Faz-se também um breve histórico do conto e do microconto, dando ênfase à produção microcontística de Gilberto Noll. As reflexões deste trabalho se amplificam ao estudarmos a lógica organizacional cosmogônica da obra, tendo no mito da criação uma de suas linhas de força. Durante o trabalho, deparamo-nos com três microcontos que não foram inseridos em *Mínimos, múltiplos, comuns* (NOLL, 2003) e que são aqui analisados, permitindo reflexões a respeito da autoria.

**Palavras-chave:** Noll – Microconto – Mito – Autoria – Literatura brasileira

## ABSTRACT

The present research aims to study the major theoretical developments and critical of the unique composition of *Mínimos, múltiplos, comuns* (NOLL, 2003). The book consists of 338 short stories originally published in the newspaper *Folha de S. Paulo*. For book publication, the texts were grouped into five sets, divided into subsets by the publisher Wagner Carelli. We analyzed the situation of contemporary Brazilian prose, the publishing industry and national production of João Gilberto Noll and propose ways to understand the structure of the book, taking into consideration editorial and copyright. It also makes a brief history of the tale and short story, emphasizing the production of Gilberto Noll. The reflections of this work is amplified when studying the organizational logic of cosmogonic work, and the myth of creation as one of its lines of force. During the work, we find three short stories that were not included in *Mínimos, múltiplos, comuns* (NOLL, 2003) and are reviewed here, allowing reflections on authorship.

**Keywords:** Noll - Microconto - Myth - Author - Brazilian Literature

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>1 LUZ E SOMBRA.....</b>	<b>16</b>
1.1 SITUAÇÃO DA PROSA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA .....	16
1.2 O MERCADO EDITORIAL E OS LEITORES NO BRASIL.....	17
1.3 A PRODUÇÃO DE JOÃO GILBERTO NOLL.....	21
1.4 DOMÍNIOS MUTANTES NA FICÇÃO BRASILEIRA.....	25
<b>2 FORMA E PROPORÇÃO.....</b>	<b>29</b>
2.1 BREVE HISTÓRICO DO CONTO .....	29
2.2 ENREDO E ATMOSFERA.....	32
2.3 MICROCONTO.....	35
2.4 OS MICROCONTOS DE NOLL.....	38
2.5 SE MICROCONTOS, POR QUE NÃO ROMANCES? .....	44
<b>3 TEXTURA.....</b>	<b>46</b>
3.1 DA REPRESENTAÇÃO À PERFORMANCE .....	46
3.2 A LITURGIA DE NOLL.....	50
3.3 O SAGRADO.....	52
3.4 A ORGANIZAÇÃO .....	57
3.5 A COSMOGONIA .....	58
<b>4 PERSPECTIVA .....</b>	<b>66</b>
4.1 O ENCAIXE ENTRE OS INÉDITOS.....	66
4.2 A QUESTÃO DA AUTORIA.....	71
4.3 O JOGO PERFORMÁTICO DO PERSONAGEM-AUTOR-NARRADOR .....	73
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>75</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>79</b>



## Introdução

Entre os anos de 1998 e 2001, João Gilberto Noll dedicou-se a um projeto de literatura idealizado pela e publicado na *Folha de S. Paulo*. À época, as declarações do jornal manifestavam o desejo de oferecer ao leitor conteúdos literários, diariamente. Três autores revezavam na escrita de seus pequenos textos, publicados ao lado da coluna do horóscopo. Tratava-se de espaço reduzido e o que se produziu em muito se assemelhou ao microconto, mas é preciso dizer que a escrita de cada autor imprimiu identidades diferentes aos textos.

O autor gaúcho não integrava o primeiro “time”. No início do projeto, participavam Voltaire de Souza (pseudônimo do jornalista Marcelo Coelho), Fernando Bonassi e Luísa Seixas, que se ausentou em agosto de 1998, sendo então substituída por Gilberto Noll. Data de 24/08/1998 a primeira e 03/12/2001 a última publicação da coluna “Relâmpagos”.

Nesse pequeno histórico poderíamos encontrar a gênese de *Mínimos, múltiplos, comuns*. Entretanto, não podemos afirmar que seja apenas isso. Seria ingênuo e redutor. Passados dois anos do encerramento do projeto literário da *Folha de S. Paulo*, surgiu no mercado uma robusta publicação da W11 Editores, selo Francis, intitulada *Mínimos, múltiplos, comuns*, constituída de pequenas narrativas produzidas por Gilberto Noll ao longo de uma saga literária, o já citado projeto da *Folha*.

A afirmação de que teríamos apenas parte de nosso objeto de estudo apóia-se no fato de que os textos receberam, para a publicação em livro, uma determinada organização e, conseqüentemente, não se apresentam tal como foram originalmente publicados em jornal. O deslocamento entre suportes (ou veículos), isto é, do jornal para o livro, e o novo formato que esse mesmo deslocamento impôs, serão aqui analisados, já que o conteúdo de cada um dos textos não se modificou.

Os 338 textos foram agrupados em conjuntos e subconjuntos, todos intitulados e atuando como indicadores de uma lógica estabelecida e explicada no texto prefacial de Wagner Carelli, editor-chefe da W11 Editores, para quem os pequenos textos seriam “338 relatos mínimos e extraordinários, de difícil qualificação” (CARELLI, 2003, p. 19). Referindo-se à organização da obra e de sua lógica interna, o editor manifesta que “estes *Mínimos, múltiplos, comuns* foram divididos em cinco grandes conjuntos que pressupõem uma cronologia da Criação” (2003, p. 23). Conseqüentemente, ao longo de nossos estudos, o prefácio apresentou-se como uma referência decisiva, como que um

produtor de sentidos a ser confirmado ou refutado. E será esse o conteúdo abordado no segundo capítulo de nossa pesquisa.

Pretendemos estudar *Mínimos, múltiplos, comuns* (NOLL, 2003) compreendendo sua estrutura como uma estratégia mercadológica, além dos desdobramentos daí advindos. Para tanto, vislumbramos também a necessidade de abordar as condições culturais nas quais a obra eclodiu. Daí iniciarmos nosso périplo delineando as noções do que se tem chamado de contemporâneo e da situação da literatura brasileira.

O alicerce teórico utilizado nesses movimentos iniciais foi obtido em obras de referência que refletem sobre a Indústria Cultural. A leitura do panorama feito pela professora Tânia Pellegrini em *A imagem e a letra* (1999) mostrou-nos que a produção literária atual foi e é fortemente influenciada pelo fenômeno da indústria da cultura. Assim sendo, o que antes era carência teórica, converteu-se em premência, em urgência quanto à compreensão do conceito aí proposto: afigurou-se diante de nós a inevitável *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*, de Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985), leitura esclarecedora e complementada por *Apocalípticos e Integrados*, do professor Umberto Eco (1993) e *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, de Fredric Jameson (1997), referências significativas para o corpus de nossas reflexões. De todo esse arcabouço teórico, retiramos os conceitos orientadores da intenção argumentativa que permeia o primeiro capítulo de nossa dissertação.

De posse de tais noções teóricas, deparamo-nos com a pesquisa do professor Edu Otsuka, que analisou obras de três autores da literatura brasileira contemporânea, tendo em vista a experiência urbana e a indústria cultural. A leitura de *Marcas da catástrofe* (2001), na qual se insere pesquisa de uma obra de João Gilberto Noll, serviu-nos duplamente: iniciou-nos na fortuna crítica do autor e esclareceu alguns pontos sobre como a indústria atua (ou) no mercado de literatura de nosso país.

A ideia de uma literatura brasileira contemporânea, que, para os horizontes desse estudo, inicia-se nos anos 1960 e se estende aos dias atuais, pôde ser elucidada nas pesquisas que fizemos em livros e artigos dos professores Karl Eric Schollhamer (2009), Beatriz Resende (2007) e Alcir Pécora (2008). Com os referidos autores, reconhecemos características de forma e conteúdo na produção literária brasileira mais atual.

Em *Ficção brasileira contemporânea* (2009), o professor Schollhamer chega a mapear a recente produção literária brasileira e dividi-la em gerações, nas quais aponta

aspectos de forma e conteúdo recorrentes, também encontradas no artigo de Beatriz Resende (2007). Apoiamo-nos em aspectos levantados nessas reflexões a fim de situarmos a produção de João Gilberto Noll e refletirmos acerca dela.

Nossos conhecimentos da situação da literatura brasileira contemporânea e suas características formais e temáticas constituíram uma espécie de embasamento para a posterior reflexão sobre o modo como o mercado editorial poderia ter interferido na produção de nosso objeto de estudo. Assim, inclinamo-nos a um estudo de diagnósticos sobre a produção e o consumo no mercado editorial nacional, propiciado pela leitura da já referida obra de Tânia Pellegrini e de material jornalístico recente que pudesse atualizar informações tais como: número de títulos publicados, vendidos, tiragem etc.

Investigamos também o comportamento do leitor comum brasileiro e obtivemos dados significativos que nos fizeram entender e traçar um perfil possível do leitor de João Gilberto Noll. Para isso, optamos pelas designações “leitor comum” e “leitor iniciado”. O acompanhamento do índice dos livros mais vendidos por uma grande rede livreira permitiu delinear mais adequadamente o comportamento do chamado leitor comum e esclarecer como a lógica da indústria de mercado atua na configuração desse leitor específico e, também, como atua na popularidade dos autores da literatura contemporânea.

Caracterizado o possível perfil de leitor de João Gilberto Noll, conduzimos nossa pesquisa de modo a comprovar a influência do mercado editorial nacional na produção do autor e, mais especificamente, na produção de *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003), tendo sempre em vista as noções de literatura brasileira contemporânea recolhidas na bibliografia já explicitada.

As informações sobre o mercado da literatura no Brasil e o perfil do leitor brasileiro foram as bases de nossa reflexão para compreendermos as condições da produção editorial de *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003). Nesse momento de nossa pesquisa, obtivemos cópia dos textos originais publicados na coluna “Relâmpagos” da *Folha de S. Paulo*, e sua obtenção converteu-se não apenas em referência decisiva aos nossos estudos, como também em tesouro físico de valor inestimável, especialmente por apontarem pequenas correções textuais, além de três textos “inéditos” que curiosamente não integram a edição de *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003). Esses textos e uma breve análise de seu conteúdo estético-conteudístico integram nosso quarto capítulo.

Em um segundo momento de nosso projeto, que gerou o segundo capítulo da dissertação, pretendíamos enfeixar os textos de *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003) no

universo do gênero conto. Iniciamos nossa abordagem por um breve panorama teórico do gênero. Também voltamos nosso horizonte de pesquisa a certo estudo de aspectos do conteúdo do conto. Apoiados na praticidade e aplicabilidade dos estudos teóricos que dividem os contos em “enredo” e “atmosfera”, divisamos os textos que constituem o objeto de nossa pesquisa.

Demos então início a uma outra etapa dos estudos teórico-formais do conto. Estudamos a microcontística trazendo sempre próximas as características da literatura brasileira contemporânea propostas por Beatriz Resende (2007) e Karl Erik Schollhammer (2009), que identificam o conto curto como um fenômeno literário de nossa época.

Nosso percurso de leitura principiou pela dissertação de Marcelo Spalding (2008), defendida na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Estudando os contos unifrásicos, o autor pesquisou a teoria do microconto e apontou caminhos ao nosso trabalho. As referências de sua pesquisa nos remeteram a uma vasta bibliografia sobre o microconto, escrita principalmente em língua espanhola. David Lagmanovich (2006), Lauro Zavala e Francisca Noguerol (2004) foram alguns dos teóricos que, diante da vasta produção de textos curtos em prosa em sua língua materna, propuseram-se a teorizar a respeito. À teoria em língua espanhola sobre esse tipo de narrativa, agregamos o ensaio produzido pelo orientador (MARCHEZAN, 2006) dessa pesquisa a respeito do hipotexto nolliano. Também outros artigos voltados a esse ramo teórico da narrativa foram incorporados à nossa leitura, como os publicados em vários números da revista especializada *Formas Breves*, editada pela Universidade de Aveiro, em Portugal.

Os conhecimentos adquiridos na leitura da teoria do microconto foram justapostos aos conhecimentos teóricos acerca do conto. Tal panorama foi necessário para que uma terceira etapa fosse alcançada: a análise das pequenas narrativas de João Gilberto Noll. Retomamos a linha teórica que divide os contos como “de enredo e de atmosfera” e, valendo-nos desses conceitos, alocamos a microcontística de João Gilberto Noll. Nesse momento da pesquisa, e ao longo de toda ela, utilizamos textos retirados de uma das partes de *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003), “Gênese”. Entendemos tal escolha como um recorte necessário, diante da impossibilidade de analisar, num trabalho de mestrado, mais de trezentas narrativas.

Os estudos em torno do microconto revelaram também a dificuldade na escolha do termo entre suas variantes tais como o miniconto, a narrativa brevíssima, o conto brevíssimo ou ultracurto, entre outros. Estabelecemos, por uma questão didática, o uso

do termo microconto em todo o nosso trabalho de pesquisa, sem deixar de apontar a urgência de estudos teóricos nacionais que se debrucem sobre essa questão, a fim de elucidá-la.

Não nos pareceu complexo encaixar o objeto de nossa pesquisa no aspecto formal do estudo do conto ou mesmo do microconto. As principais dificuldades aconteceram quando da análise do conteúdo. Não obstante, a solução de investigá-los sob o ponto de vista que os classificou como “enredo” e “atmosfera” abarcou a escrita singular do autor e acomodou tais textos.

Interessante notar que, já no século XVIII, o conto transitava nos ambientes da imprensa e, neste caso, não fora diferente. A origem dos textos de *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003), como já dissemos, está ligada ao convite feito pela *Folha de S. Paulo* para publicação de pequenos textos literários, o que nos leva a destacar a importância do entrecruzamento dos veículos jornal e livro.

No terceiro capítulo desse trabalho abordamos a escrita nolliana, partindo de uma inquietação dos responsáveis por esta pesquisa. Ouvintes atentos, orientador e orientanda, ficávamos inquietos diante do comportamento do próprio autor ao ler sua obra perante o público. Tratava-se de singular entonação de voz e disposição física que nos levou a identificar um gesto performático.

Tal comportamento, próprio do artista contemporâneo, fora teorizado pelo professor Márcio Seligmann-Silva (2010) que, em artigo à revista *Cult*, discutia a capacidade do autor em se valer do próprio corpo na manifestação de sua arte e, assim, transcender os limites da representação, chegando ao patamar da apresentação teatralizada. Voltando nossa pesquisa uma vez mais às entrevistas concedidas por Gilberto Noll, encontramos nas perguntas do crítico José Castello (NOLL, 2004) e nas respostas do autor, o eco de que precisávamos para confirmar esse caráter performático e, também, sua lucidez em torno da própria obra.

Nossa tese em torno da *performance* nos levou a refletir sobre a possibilidade de todo o processo de construção de nosso objeto de estudo enveredar por esse caminho, que, num ambiente performático, faz-nos refletir sobre a própria Arte. Não apenas a literária, mas o conceito dela em si, enquanto tal. Trata-se, portanto, de nossa estratégia de leitura do projeto ficcional de Gilberto Noll.

A elaboração da primeira parte do terceiro capítulo nos fez atentar para a necessidade de acompanhamento da postura do autor diante do próprio trabalho e de como tal comportamento pode ser importante para a construção de pressupostos

teóricos. Essa relação entre autor e obra nos permitiu projetar uma persona que, a partir de si, de certa forma, direciona o foco das lentes que fazem o leitor perceber o que lê.

A observação desse aspecto performático do autor desnovelou, também, o caráter ritualístico que Noll reivindica à sua literatura. Teríamos, então, o artista valendo-se do próprio corpo como forma de veículo da palavra artística. Reconhecida a importância dessa persona e de sua relação com a própria obra, propusemo-nos a encontrar marcas concretas do horizonte litúrgico e ritualístico em sua escrita.

Partimos para uma reflexão em torno do sagrado e encontramos nos textos do professor Mircea Eliade (19—e 2007) as metáforas necessárias ao entendimento das vozes intertextuais atuantes em nosso objeto de estudo. A leitura do teórico romeno mostrou-se reveladora quando a ela foi agregada certa ideia de um horizonte litúrgico, ritualístico, proposta por Noll.

A tese central de nosso trabalho está em defender que a organização editorial, por meio de uma conexão interdiscursiva, estabelece uma correlação de *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003) com as grandes narrativas da Criação, daí narrar verdadeiros “momentos de elevação”. Constatamos que o autor não apenas trabalha com o sentido do texto bíblico, mas também com resíduos do sagrado, os quais, entrecrocados a imagens significativamente simbólicas, refletem uma escrita sofisticada, residual e ligada à tradição narrativa.

Não obstante todo esse repertório simbólico que se “esconde” nos textos há ainda um minucioso trabalho com a linguagem e com a pontuação. Esses últimos, são aspectos já levantados em sua fortuna crítica e apenas reiterados em nossa pesquisa.

Apreendido o estilo do autor e exposta a liturgia de sua escrita, inserimos em nosso horizonte de reflexão a organização ou divisão de *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003) tendo em vista o caráter cosmogônico que os títulos dela nos sugeriam. A leitura dos textos de Eliade (19-- ) foi, então, relacionada às leituras que remetessem ao sentido de cosmogonia e, também, a um universo mítico. A possibilidade de reunião dos textos sob essa perspectiva deveu-se ao já referido aspecto litúrgico da escrita dos microcontos nollianos. Por se tratar de uma pesquisa de mestrado, não estendemos nossas reflexões aos demais textos do autor. Logo, não podemos afirmar que toda a escrita de Gilberto Noll apresente esse conjunto de imagens simbólicas e, conseqüentemente, contenha resíduos do sagrado.

A análise de alguns textos do conjunto “Gênese”, utilizando o *Dicionário de símbolos* (1997), de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, comprovou o argumento já

disposto. Com a finalidade de reiterar os aspectos sagrado e litúrgico da escrita e da organização da obra, transcrevemos um microconto que não integra o conjunto referido para extrair os diversos exemplos de que nos utilizamos. Nesse momento, voltamos aos originais encomendados à *Folha de S. Paulo* e demonstramos as diferentes leituras ocasionadas pela posição do microconto dentro da lógica de organização de nosso objeto de estudo.

Para maior segurança na abordagem do conceito de cosmogonia, voltamo-nos para um estudo do conceito de mito, necessário para identificar aspectos residuais da escrita dos microcontos, além de elucidar o processo de composição do livro. Uma evolução do caos ao cosmos.

No quarto capítulo, ao analisarmos os três microcontos que não figuram entre os demais de *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003), refletimos sobre a questão autoral da obra, já que os textos foram produzidos por João Gilberto Noll, mas o livro é resultado das intervenções de Wagner Carelli, como pressupomos que tenha ficado claro.

A reflexão sobre a autoria em nosso objeto de estudo, apoia-se no conceito de função autoral de Foucault (1992) e nas reflexões realizadas a partir do pequeno depoimento de Ítalo Calvino (2009), quando este revela a necessidade da criação de um personagem-autor, responsável pelo jogo ficcional.

## 1. Luz e sombra

### 1.1. Situação da prosa brasileira contemporânea

Um estudo que propõe analisar, do ponto de vista da crítica especializada, um determinado autor e uma determinada obra da literatura brasileira contemporânea, não pode prescindir de reflexões acerca de elementos que estão diretamente ligados à produção da obra. Nessa rede encontramos a Indústria Cultural (ADORNO; HORKHEIMER, 1985) e nela o mercado editorial; o leitor; a função autoral (FOUCAULT, 1992); bem como o ponto de vista da instância produtora do discurso, fundamental para a representação que se estabelece. Tais elementos não são a causa da obra, mas, como já dissemos, estão relacionados a ela.

Assim, para a introdução de nosso estudo de *Mínimos, múltiplos, comuns*, pretendemos fazer uma rápida avaliação da situação da prosa de ficção produzida no Brasil nas últimas décadas do século XX e no primeiro decênio do século XXI. Entendemos que a elaboração desse panorama atuará como alicerce no intuito que temos de acomodar tal obra no espaço da recente literatura de nosso país. Sabemos que se trata de um período de profissionalização ou, como quer o professor Alcir Pécora, da transformação do escritor em *operário*<sup>1</sup> e, por isso, talvez um período único nas nossas letras.

A crítica tem sido recorrente ao situar a literatura produzida pós-ditadura militar como o marco inicial do que entendemos como contemporâneo. Em *Ficção Brasileira Contemporânea*, Karl Erik Schollhammer (2009), seguindo a perspectiva de Heloisa Buarque de Holanda, propõe que o “[...] surgimento incisivo de uma literatura urbana desenha os contornos de uma ficção contemporânea que estaria em sintonia com o conturbado desenvolvimento demográfico do país.” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 22). O que se deu, como sabemos, a partir da década de 1960.

Como nos lembra Edu Teruki Otsuka (2001, p. 17) a respeito da História de nosso país,

No período 1969-1978, ocorreu intensa e “milagrosa” aceleração no processo de modernização e progresso que na verdade não possuía teor progressista. (...)

---

<sup>1</sup> Termo utilizado no artigo ‘Fora de jogo’, publicado na *Folha de S. Paulo* em 04/05/2008.



É dessa época que data a consolidação da indústria cultural no Brasil, bem como o estabelecimento de novas relações do escritor com seu público, através do mercado. Quando a indústria cultural torna-se sólida e estável, ocorrem alterações no relacionamento com a arte, já que esta passa a ser vista, sobretudo, como empreendimento comercial.

De fato, as relações estabelecidas por Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985) em fins da década de 1940, só ganharam materialidade no mercado cultural brasileiro na década de 1970. Com a franca expansão do sistema capitalista no Brasil, a lógica da indústria cultural (as leis de mercado interferem diretamente na produção e na recepção das obras, através de sofisticadas estratégias de venda) estabeleceu-se em nossos campos de entretenimento e, assim, a geração de escritores dos fins dos anos 1980 e anos 1990 não pôde escapar de um complexo contexto de produção e recepção que envolvia a forte segmentação do mercado e a consolidação da indústria dos chamados *best-sellers*.

Ainda que a sociedade brasileira tenha passado por diversas transformações dos anos 1960 aos 1990 e ainda outras até os dias de hoje, nossa defesa pelo contemporâneo lá se inicia, como já dissemos, devido ao processo irreversível de urbanização de nosso país e de nossa literatura, o que não quer dizer que entendamos como inválidas as manifestações históricas e literárias anteriores a esse período.

## 1.2. O mercado editorial e os leitores no Brasil

Vivemos num tempo em que a leitura do *best-seller* ganha forças com as recorrentes adaptações ao cinema e em que algumas obras clássicas (canônicas) também têm sido fontes de inspiração para o mercado cinematográfico hollywoodiano, o qual parece devorar também o valor de tais obras e escoá-lo pelo ralo de produções nem sempre artísticas. Basta observar a classificação mensal dos livros de ficção mais vendidos publicada por uma grande rede livreira em revista de sua propriedade<sup>2</sup> para identificar os dois fenômenos, além de perceber o lugar da literatura brasileira no mercado.

---

<sup>2</sup> Dados obtidos através de consulta à *Revista da Cultura*, publicação da própria livraria com tiragem de 25 mil exemplares. O índice é construído por meio das vendas da livraria que conta com dez unidades, distribuídas em quatro estados brasileiros.

Verificando tal índice referente aos meses de janeiro, fevereiro e março de 2010, identificamos apenas um exemplar da literatura brasileira contemporânea. *Os Espiões*, de Luis Fernando Verissimo, aparece na 6ª posição em janeiro de 2010; no mês seguinte, ocupa a 9ª posição e no mês de março de 2010 não mais figura entre os “10+”. Enquanto isso, o último livro do norte-americano Dan Brown figura, acompanhado de *A cabana*, de William P. Young, entre as primeiras posições há pelo menos três meses, sendo que o último ocupa tais posições desde outubro de 2009. Além disso, cabe inserir aqui o dado de que, enquanto obras de ficção brasileira têm tiragens de 3.000 exemplares, a tiragem inicial de um *best-seller* é de 10.000 exemplares. *Alice*, o clássico de Lewis Carroll ocupa, no mês do lançamento de sua adaptação cinematográfica, a 1ª posição no já referido *ranking*.

Também a crítica volta-se para os questionamentos gerados por essa configuração e acreditamos que, ao final da primeira década do século XXI, podemos pesar as consequências de tais transformações para a nossa literatura. No entanto, para entendê-las, precisamos situar os pontos de nossa história recente que viabilizam essa complexa configuração. Conforme Karl Erik Schollhammer (2009, p.18):

O Plano Real e a estabilidade econômica do país propiciaram, na última década, um aumento considerável na venda de livros; novas livrarias abriram, as feiras de livros se converteram em megaeventos e, principalmente, surgiu uma variedade de pequenas editoras que souberam aproveitar o barateamento tecnológico do custo de produção investindo em novos nomes e oferecendo espaço a autores de primeira viagem em edições relativamente baratas.

Todo esse espetáculo não culminou com a proliferação de leitores da literatura reconhecida pela academia como de relevo, comprova pesquisa elaborada pelo Instituto Pró-Livro (IPL), Oscip criada pela Câmara Brasileira do Livro (CBL), Sindicato Nacional de Editores de Livro (Snel) e Associação Brasileira de Editores de Livro (Abrelivros) e publicada em 2009 com o objetivo de diagnosticar e medir o comportamento leitor (quanto à leitura de livros) da população de cinco anos ou mais sob o título *Retratos da leitura no Brasil* (AMORIM, 2008).

Os trabalhos foram realizados de setembro de 2007 a maio de 2008, o universo investigado representa 92% da população (2006). Foram realizadas entrevistas em 311 cidades de todos os 27 estados brasileiros. A pesquisa tem margem de erro de 1,4% (AMORIM, 2008, p.23).

Todos aqueles que declararam terem lido ao menos um livro nos três meses anteriores à entrevista foram considerados leitores. Outras respostas ou até mesmo a leitura de jornais, revistas e histórias em quadrinhos geraram a categoria “não-leitores”. Foram criados quatro indicadores principais, que mostraram, em linhas gerais, o seguinte:

- Número de leitores: 95 milhões;
  - Número de não-leitores: 77 milhões;
  - Número de livros comprados: 1,2 livro por habitante/ano (o que dá 36,2 milhões de compradores de livros);
  - Número de livros lidos (4,7 livros por habitante/ano).
- (AMORIM, 2008, p. 27).

O dado de 4,7 livros lidos por habitante pode chamar a atenção dos acostumados ao índice veiculado pelos canais de comunicação de que o brasileiro não chega a ler dois livros inteiros ao ano. É importante dizer que a pesquisa referida incluiu crianças e adolescentes em idade escolar, bem como a taxa de livros lidos pelos mesmos, o que representa 3,4 livros do índice de 4,7. Portanto, a leitura desobrigada do brasileiro adulto, está em 1,3 livros por habitante.

Informações retiradas do artigo: *Leitura Cultural, crítica ou utilitária*, do ex-coordenador-geral de Livro e Leitura do Ministério da Cultura e atual secretário de cultura de Canoas-RS, Jéferson Assunção (apud AMORIM, 2008) dão conta de cinco aspectos: 1) a clericalização do leitor, que se deve ao fato de a *Bíblia* ser o livro considerado mais importante na vida dos entrevistados, seguida pelo “Sítio do Pica-pau Amarelo” (assim respondido pelos entrevistados e que, sabemos, não é título de livro); 2) a infantilização do leitor (crianças de cinco a dez anos representam a maioria dos leitores brasileiros); 3) a literatura lida é aquela exigida pelas escolas para fins de aprovação nos principais vestibulares; 4) os mais vendidos são objeto de apelo do marketing da indústria cultural e 5) a literatura estrangeira lida fica por conta do *best-seller*.

Chama-nos a atenção o perfil de respostas às entrevistas realizadas pelos pesquisadores e que acabam sendo, em certos momentos, contraditórias. Vejamos: a leitura tem significado positivo para 3 em cada 4 pessoas e, para 26% do total, significa conhecimento. Mas parece paradoxal identificar que outros 26% não sabem ou não opinaram a respeito do significado da leitura para eles próprios. Em se tratando de tempo livre, a leitura aparece em 5º lugar dentre as preferências dos entrevistados que elegeram a televisão como o principal “passatempo” (77% do total). Desses mesmos

172 milhões de pessoas (leitoras e não-leitoras) a maioria (52%) prefere a leitura de revistas, seguida pelos livros (50%).

O cidadão brasileiro parece dispor de um status ou valor há muito conquistado pela literatura e passado adiante. Porém, como parte dessa população praticamente não lê, parece não saber o que fazer com tal valor e, assim, responde não saber o que significa a leitura.

Esses dados podem nos dar a dimensão do papel da leitura no imaginário e na vida prática da população de nosso país e, certamente, interferirão no estereótipo de leitor que pretendemos desenvolver para nos referir no estudo de *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003).

A pesquisa também comprovou que a televisão continua líder na audiência do tempo livre do cidadão. No entanto, vislumbramos que muito em breve essa fatia representativa das ações da sociedade poderá ser dividida com o tempo que o brasileiro dedica a navegar na Internet. Esse vislumbre nos traz um ponto de reflexão: se na Internet o predomínio é o de textos escritos, teríamos (teremos) nesse caso leitores? A resposta não faz parte dessa pesquisa, mas deve permear o campo das reflexões de pesquisas que pretendem retratar a leitura no Brasil.

Cabe aos dois últimos dados apresentados, na já referida pesquisa, a maior preocupação para o crítico que se debruça no estudo da literatura brasileira contemporânea. A lista dos livros recentemente lidos pelos entrevistados traz a *Bíblia* em primeiro lugar, seguida de dois *best-sellers*, informação já problematizada ao analisarmos os livros mais vendidos de uma grande rede livreira.

Ao serem perguntados a respeito dos escritores brasileiros mais admirados, os entrevistados citaram Monteiro Lobato, Paulo Coelho e Jorge Amado, respectivamente. Carece de reflexão o fato de Paulo Coelho ser o único autor contemporâneo presente na lista. Ao que sabemos, o estudo de livre docência do professor Arnaldo Cortina “Leitor Contemporâneo: os livros mais vendidos no Brasil de 1966 a 2004”, defendido em 2006, dá pistas sobre o leitor contemporâneo e sua relação com a literatura de auto-ajuda.

Essa pequena avaliação do mercado livreiro e do comportamento do leitor de nosso país apenas comprova que a literatura brasileira é lida, ou por obrigatoriedade durante o período escolar, ou por um seletivo grupo que inclui críticos, professores, jornalistas, sociólogos e outros poucos. No entanto, o livro só o é, propriamente, quando o ciclo que se inicia com o autor e passa pelo mercado, se completa na figura do leitor.

Decidimos trabalhar com o conceito de leitor comum para nos referir àqueles que demarcam o perfil desdobrado na pesquisa feita pelo instituto Pró-livro. Em contraposição, trabalhamos o conceito de leitor iniciado para as referências ao leitor - do ponto de vista sociológico e enunciatário - da literatura produzida por João Gilberto Noll, mais especificamente o leitor de *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003). Trata-se do leitor pertencente à elite cultural e social de nosso país, que possui formação oriunda dos cânones, mas que agrega a eles a leitura dos expoentes da literatura contemporânea, esses últimos divulgados pelas pesquisas acadêmicas brasileiras.

Os dados aqui inseridos demonstram a preocupação de nossa pesquisa em apontar a falta de popularidade da literatura contemporânea. Apesar da espetacularização gerada por bienais e festivais, nossa literatura parece confinada à elite intelectual de nosso país, que (pelo bem ou pelo mal) pode e sabe desfrutar daquilo que há de qualidade criado por nossos escritores. Devido ao fato de nossas escolas ou nosso sistema educacional frustrarem a formação de leitores, os poucos brasileiros, que leem por vontade própria, parecem estar sujeitos ao marketing da literatura de auto-ajuda, do *best-seller* ou dos exemplares estrangeiros que prometem ganhos de capital para a vida pessoal e empresarial do cidadão.

### **1.3. A produção de João Gilberto Noll**

As palavras de João Gilberto Noll, quando do lançamento de sua coluna “Relâmpagos” na *Folha de S. Paulo* (cujos textos seriam posteriormente agrupados para a publicação sob o título de *Mínimos, múltiplos, comuns*), atestam que o autor entende o mercado consumidor onde atua.

O que será do texto sem o leitor? Acho que essa relação é extremamente erótica. A grande utopia de Walt Whitman (poeta norte-americano) era que o leitor pudesse tocar no tecido do texto. E quanto mais leitores tocando no tecido do texto, mais prazeroso e completo é o ato literário. (DÉCIA, 1998)

A fala de Noll revela consciência de que a publicação semanal em um jornal de grande circulação poderia render-lhe certa afirmação no mercado editorial brasileiro, bem como a ampliação de seu público leitor.

A biografia do autor comprova que, atualmente, pode-se afirmar que Noll é um autor consolidado no campo literário nacional. Seus livros e sua obra têm sido constantemente premiados. Há inúmeras teses - que abordam sua obra e sua poética - defendidas e em andamento nas academias de todo o Brasil e até em universidades estrangeiras. Em se tratando de mercado editorial, nos anos de 2003 e 2004, teve quatro livros reeditados, além de duas novas publicações pela editora W11, selo Francis. Recentemente, em 2008, a Editora *Record* publicou *Acenos e Afagos* e reeditou outras cinco obras do autor. Há ainda uma recente investida no setor de livros juvenis com a publicação de duas obras pela editora Scipione. Até esta data, *Anjo das ondas* é o último livro publicado, também pela Scipione, mas sem a alcunha de juvenil.

Dentro do restrito público da literatura nacional, muito provavelmente, estão inúmeros leitores do jornal *Folha de S. Paulo* e, dentre os últimos, outros tantos leitores em potencial. Considerando-se que, atualmente, o jornal possui uma média de tiragem de mais de 300 mil exemplares, parece razoável a fala do autor em relação ao aumento de público, já que as tiragens de livros no Brasil estão entre três e cinco mil exemplares.

Portanto, a resposta à segmentação do mercado a que nos referimos parece estar nos veículos que atingem grandes públicos e até na convergência das várias mídias em favor da divulgação da figura do escritor e da obra. O talento do autor poderá, então, ser verificado pelo leitor dentro das circunstâncias de seu pré-requisito como as experiências singulares que tivemos ao longo de nossas vidas leitoras, as críticas que lemos nos mais diversos seguimentos e até os mestres que nos ensinaram a arte da leitura. A academia e a crítica especializada continuarão a estabelecer seus julgamentos apurados e, ainda que não haja concordância de valores e pareceres entre a crítica de mídia, a academia e o leitor comum, está-se “falando” de literatura e isso tem sua carga positiva.

Em 1998, Noll foi convidado pela *Folha de S. Paulo* a substituir Heloísa Seixas em uma coluna literária idealizada como forma de inserir ficção diariamente na publicação do caderno *Ilustrada*. Três autores alternavam-se publicando dois contos semanais e além de Noll, Fernando Bonassi e Voltaire de Sousa compunham o time. Gilberto Noll passou três anos e meio publicando essas pequenas narrativas que continham no máximo cento e trinta palavras. Data de 03 de dezembro de 2001 o último texto publicado na coluna.

Os textos reapareceram em 2003 em livro editado pelo selo Francis da W11. O título: *Mínimos, múltiplos, comuns*. Sob uma perspectiva estética, o adjetivo *mínimos* se

refere aos relatos ficcionais que contêm aproximadamente cento e trinta palavras e que foram denominados pelo autor como ‘instantes ficcionais’. *Múltiplos* quantificam os temas da coletânea, cenas, tradições e todo o repertório evocado na composição de cada pequena narrativa ambientada na pluralidade do universo contemporâneo. E, finalmente, *comuns*, porque os textos estão interconectados à trama da existência ou de sua criação, uma mesma trama cosmogônica e que será melhor explicitada no terceiro capítulo de nosso trabalho.

A obra traz 338 microcontos<sup>3</sup> e um trabalho de produção editorial incomum que inclui papel pólen com bordas em preto, mais trinta e uma fotos usadas como fundo na enunciação dos subconjuntos do livro. O índice do livro revela que os textos não foram apenas reunidos e publicados como nas tradicionais coletâneas de contos ou crônicas.

O editor Wagner Carelli agrupou e organizou os textos em cinco grandes conjuntos que receberam outras divisões, formando subconjuntos, também divididos. Noll validou tal organização. Por essa razão, seu nome aparece ao lado do de Carelli, identificando a “concepção, edição, preparação e revisão” da obra (NOLL, 2003, p.4). O mesmo Carelli assina o prefácio “explicativo” da obra, além de um texto reproduzido na página 23, intitulado “Sobre a lógica essencial da edição”, onde indica que os conjuntos: Gênese, Os elementos, As criaturas, O mundo e O retorno, “pressupõem uma cronologia da Criação” (NOLL, 2003, p.23).

No prefácio, Carelli propõe que os textos não devem ser vistos como contos e que o “mais adequado seria definir esses relatos como romances integrais, reduzidos a seu mínimo enunciado formal” (2003, p. 20). Explica ainda que:

A ordenação dos instantes ficcionais de Noll nestes *Mínimos, múltiplos, comuns* se fez pela liga dessas virtudes íntimas e procurou a justaposição daquelas formidáveis tensões internas. (2003, p. 21).

[...]

Daí o conjunto contido neste volume não poder prescindir de um único entre todos os instantes ficcionais compostos por Noll; não há relato descartável, seja por eventual desconexão com os sistemas ou por não obedecer ao rigor arquitetônico de uma literatura imaculada. Não há “maior” ou “melhor” – todos os instantes estão na ordem do Absoluto, constituem partes perfeitas e inalienáveis do Todo e resultam não *em uma*, mas *na* Unidade essencial. (2003, p. 22).

---

<sup>3</sup> Terminologia que será utilizada ao longo desse trabalho e melhor estabelecida em nosso segundo capítulo.

Toda essa visão do mercado editorial brasileiro pode servir como atestado à nossa proposição: a organização, assim como está disposta no livro, dos textos da coluna ‘Relâmpagos’ sob uma ótica interdiscursiva com as narrativas cosmogônicas que orientaram os homens quanto à sua existência e à do mundo é, propriamente, uma estratégia mercadológica. Proposição que não pretende funcionar como demérito à figura do autor e de sua poética, nem como argumento em defesa ou ataque à indústria cultural.

Deixemos claro que não se trata de ser favorável à idéia de que só é realmente bom o autor que faz sucesso com o público e a crítica, até porque, uma das propostas deste trabalho é revelar que João Gilberto Noll, mesmo com seu reconhecimento de público e crítica e seus vários prêmios, tem uma escrita de valor que é independente de todo esse processo, mas que, paradoxalmente, está nele inserida. Apenas queremos estabelecer que dentro da lógica atual de nossa sociedade, torna-se praticamente impossível não ser afetado por ela e a ideia de organização dos contos da então coluna da *Folha de S. Paulo*, quando da publicação em livro, são evidências disso.

Sendo o mercado editorial brasileiro o maior da América do Sul e diante das dificuldades que se apresentam para a publicação e a circulação da literatura brasileira, a divisão da obra proposta pelo editor Wagner Carelli<sup>4</sup> configura uma estratégia para a venda de um conteúdo que já fora publicado. Venda essa que deveria atingir um público que fatalmente já havia lido muitos, poucos ou até todos os textos publicados na *Folha*, sem deixar de lembrar o quão restrito ainda é tal público. A beleza do exemplar é evidente e, provavelmente, deve ter sido uma das “iscas” a físgar o consumidor (leitor).

Como parte de nossa pesquisa, solicitamos junto ao banco de dados da *Folha de S. Paulo* os textos originais da coluna “Relâmpagos” e encontramos não 338, mas 341 textos. Portanto, em *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003) não aparecem três dos textos que foram publicados em jornal. Os títulos são: Peregrino (14/06/1999); O sono refinado (01/06/2000); e Brincar (30/07/2001). Os textos serão objeto de estudo em outro capítulo de nossa pesquisa.

O fato por nós descoberto problematiza as palavras de Wagner Carelli quando este afirma que o conjunto contido no volume não pode “prescindir de um único entre todos os instantes ficcionais compostos por Noll” (2003, p. 22). No site do autor

---

<sup>4</sup> Afirmação que se baseia em depoimento de João Gilberto Noll em entrevista a Kátia Borges. A mesma informação também foi dada pelo autor em palestra realizada em evento realizado no Ibilce, campus Unesp de São José do Rio Preto em 13/10/2009.



([www.joaogilbertonoll.com.br](http://www.joaogilbertonoll.com.br)), também consta a informação de que todos os textos foram usados. Portanto, parece que ambos desconhecem que três textos não foram aproveitados.

Ressaltamos ainda o amplo campo semântico gerado pelos títulos dos conjuntos e de seus subconjuntos. Daí podermos afirmar a possibilidade de deslocamento de textos entre os conjuntos e suas subdivisões, sem que isso prejudique a intenção de leitura proposta pelo autor e pelo editor na referida organização. Nossa afirmação a respeito do caráter maleável da composição dos *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003) conecta a obra ao gênero épico, sem que aqui se diga que se trata de uma épica, propriamente dita.

O professor Antonio Medina Rodrigues ensina-nos em sua análise do *Romanceiro da Inconfidência* de Cecília Meireles que “Toda epopeia é constituída de material mitológico e/ou histórico, que pode ser aumentado ou diminuído, de acordo com os critérios do poeta.” (RODRIGUES, p. 78). O professor ainda referenda que “essa elasticidade ou expansibilidade da épica” (RODRIGUES, p. 78) foi apontada e formulada por Friedrich Schiller, poeta e crítico alemão.

Falamos, portanto, apenas do caráter dinâmico da composição dos *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003), e assim defendemos o trânsito dos textos entre os conjuntos criados para a publicação. Atentamos para o fato de que os textos que não estão no livro poderiam ser nele incluídos, dada a abertura semântica dos conjuntos já explicitada.

Aparentemente, em sua construção o editor do livro acabou por edificá-lo com alicerces maleáveis. Embora a unidade proposta pelo autor e pelo editor exista a partir da denominação dos conjuntos, para nós ela parece ter sido propiciada pelas características da escrita de Noll, conhecido por elaborar narrativas fragmentadas, que não contemplam enredos de sequência lógica nem a tradicional delineação de personagens.

#### **1.4. Domínios mutantes na ficção brasileira**

Como propõe Aduino Novaes (2008), a respeito da organização atual de nosso mundo ocidental, “entramos nos domínios das mutações na sensibilidade, nos costumes e mentalidades, nos valores e nas noções de espaço e tempo, no progresso sem limites e

na organização do mundo em grandezas apenas mensuráveis” (NOVAES, 2008, p.9). Há teóricos que identificam tal momento com o chamado pós-modernismo, enquanto outros chancelam que este já teve seu fim e o que protagonizamos seria chamado de pós-pós. Para nossa pesquisa, mais relevante que discutir a denominação do que é o nosso presente, é identificar como tais domínios mutantes interferem na produção e na recepção da ficção brasileira, mais especificamente na literatura de João Gilberto Noll.

Beatriz Resende (2007) identifica dominantes na produção da primeira década do século XXI. A primeira delas, a *presentificação*, que seria a manifestação, propriamente dita, de uma urgência do presente.

Diante das novas organizações do espaço geopolítico e de diferentes configurações do tempo, premido pela simultaneidade, as formações culturais contemporâneas parecem não conseguir imaginar o futuro ou reavaliar o passado antes de darem conta, minimamente, da compreensão deste presente que surge impositivo, carregado ao mesmo tempo de seduções e ameaças, todas imediatas. (RESENDE, 2007, p. 110).

A pesquisadora identifica a mesma noção de mutabilidade espaço-temporal apontada por Novaes e atesta que tal transformação configura novas “formações culturais”, o que, ainda segundo Resende, evidencia-se em constantes formais ou em atitudes. Exemplos dessas últimas seriam: 1) o retorno de um *pathos* trágico; 2) a temática da violência das grandes cidades; 3) a intervenção imediata de autores provindos de periferias ou segregados e 4) a recusa das mediações tradicionais. No aspecto formal, a pesquisadora identifica: 1) a importância que vem adquirindo o conto curto e 2) o gosto por coletâneas a serem lidas de um só fôlego.

Leitor do artigo de Beatriz Resende, o professor Karl Erik Schollhammer (2009, p.14) acrescenta:

Mais interessante é focar as consequências dessa urgência sobre as formas e os gêneros literários entre os escritores do momento. Certamente poderemos apontar a popularidade das formas ultracurtas de minicontos e das estruturas complexas e fragmentadas como um sintoma, mas também o hibridismo crescente entre a escrita da geração mais recente, a intuição de uma impossibilidade, algo que estaria impedindo-os de intervir e recuperar a aliança com a atualidade e que coloca o desafio de reinventar as formas históricas do realismo literário numa literatura que lida com os problemas do país e que expõe as questões mais vulneráveis do crime, da violência, da corrupção e da miséria.

O entendimento de aspectos como realismo na busca de lidar com as questões sociais, bem como o hibridismo e a fragmentação de que fala o professor Schollhammer, além das atitudes a que se refere Beatriz Resende, está no conhecimento das características mais evidentes dos cinquenta anos anteriores à nossa prosa atualíssima.

Em *Ficção brasileira contemporânea* (2009), Schollhammer faz um “breve mapeamento das gerações anteriores” e nele estabelece que a geração dos anos 1960 fora marcada pela “prosa urbana arraigada na realidade social das grandes cidades”, enquanto que nos anos 1970, “os escritores precisavam encontrar uma expressão estética que pudesse responder à situação política e social do regime autoritário”. Os anos 1980 foram marcados pela consolidação da indústria da cultura e de todos os vazios que caracterizam o pós-moderno que se concretizou no que Silviano Santiago chamou de “anarquia formal”. As três décadas confundem-se com produções memorialísticas que inicialmente atuam como forma de denúncia do período ditatorial e que, com o passar dos anos, evoluem para “uma escrita mais psicológica que configura uma subjetividade em crise”. A inovação fica por conta da prosa que recria a violência brutal enraizada na “realidade marginal, por onde perambulava o delinquente da grande cidade, mas também revelava a dimensão mais sombria e cínica da alta sociedade”. Os anos 1980 trazem, também, a chamada metaficção historiográfica, termo cunhado por Linda Hutcheon e que revela uma revisão do canônico seguida da problematização deste último. É, ainda, a ficção multimídia ou metamídia, não na configuração que temos hoje, mas o início dela.

João Gilberto Noll surge em meio a esse contexto e, segundo Schollhammer (2009), apoiado pelo ensaio *Ficção 80: dobradiças & vitrines* de Flora Sussekind, a aparição do autor, em 1980, com a coleção de contos *O cego e a dançarina*, ainda sob influência de Clarice Lispector e no interior da discussão existencial, é o melhor exemplo de uma literatura que se apropria de elementos estilísticos cinematográficos tais como a mudança de foco, os cortes, os contrastes, as elipses no tempo e o ritmo acelerado, “que arrastam o narrador em movimentos continuamente estilhaçados, refletidos nas vitrines e nas imagens cinematográficas, criando, assim, uma atmosfera sem limites nítidos entre a realidade e as projeções fantasmagóricas” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 31-32).

Tal questionamento existencial materializado em subjetividades sem sentido prolonga-se pela década de 1990, bem como um viés de metaficção que tem sido

recurso usado na ficção brasileira escrita e publicada na primeira década do século XXI. Assim, identificamos que a literatura da década de 1990 marca a continuidade da popularidade das formas curtas, da “sobrevivência do realismo regionalista” e a insurgência dos gêneros menores que passaram a ser cada vez mais produzidos, lidos e estudados.

No que se refere à produção literária de João Gilberto Noll, os pequenos textos de *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003) atuam como estrelas solitárias, já que o livro de contos de estreia do autor possui textos no formato tradicional do gênero e o último, lançado depois dos *Mínimos...*, também. O exercício da microcontística pode ter agradado o autor – como o mesmo pronuncia em palestras e entrevistas – mas não o suficiente para que fosse repetido em outro livro. Na trajetória literária de Noll predominam os romances, todavia neles e nos contos, um mesmo estilo é o que faz com que seus leitores reconheçam sua escrita. Seu estilo de escrita poderá ser identificado quando das análises dos microcontos que integram o terceiro capítulo desta dissertação.

Em meio a toda a recente publicação de microcontos - e ela cresce na proporção em que os textos diminuem de palavras a caracteres – os textos de *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003) ainda são estranhos e solitários, o que talvez possa ser explicado pelo estilo poético e fragmentário da escrita do autor. Também por isso podemos afirmar que a leitura do texto nolliano é restrita a um tipo de leitor iniciado. A caracterização de seus textos como instantes e sua forma reduzida parecem materializar a urgência do presente de que fala Beatriz Resende (2007).

## 2. Forma e proporção

### 2.1. Breve histórico do conto

Antes mesmo que o homem elaborasse meios de registrar e perpetuar, através da palavra escrita, suas manifestações, o conto já fazia parte de seu cotidiano. A prática de contar histórias é ancestral e tem importância significativa na afirmação do homem como ser. O indivíduo apercebe-se como tal na medida em que cria, produz e, através de sua produção intelectual, delimita-se em relação ao outro.

A evolução histórica do gênero conto transporta-nos às civilizações antigas, fundadoras do pensamento ocidental, já que há referências do contar em narrativas de origem egípcia e posteriormente grega, formadoras de uma espécie de embrião da estrutura do conto. A essa altura, relato eminentemente oral, o conto se apresentava como uma espécie de anedota ou como relato de feitos exemplares, a fim de conservar tais proezas na memória dos homens.

Raimundo Magalhães Júnior (1971, p.09) afirma que “além de ser a mais antiga expressão da literatura de ficção, o conto é também a mais generalizada, existindo mesmo entre povos sem o conhecimento da linguagem escrita.”

No século XIV, pouco antes de Guttemberg revolucionar a transmissão do conhecimento na história da humanidade, ao mecanizar o processo de impressão, o italiano Giovanni Boccaccio publicou seu *Decameron*, com relatos curtos que transitam pela antiga tradição oral e a forma moderna do conto, também chamada literária. Barbosa Lima Sobrinho (1960, p.04) afirma que

sob o modelo do *Decameron*, multiplicam-se os escritores de contos, explorando os temas fáceis, que vinham dos próprios *fabliaux* ou eram acrescentados pelos novos costumes, como o adultério, a libidinagem, o amor espontâneo e sem peias, os excessos de um clero, que nem sempre sabia subordinar-se à renúncia da castidade.

O que podemos depreender dos estudos de Lima Sobrinho é que o conto amplia seu horizonte temático ao mesmo tempo em que passa a ser divulgado não mais e apenas na forma oral, mas através dos livros que circulavam pelas cidades em formação.

No século XVIII, com a consolidação dos periódicos e a formação de um público leitor, o conto inicia seu longo caminho lado a lado com a imprensa, que o trará

da França ao Brasil na primeira metade do século XIX. Estudiosos apontam alguns jornalistas como os precursores do gênero em nosso país. Incluem-se nomes como os de Justiniano da Rocha, Firmino Rodrigues da Silva, Josino do Nascimento Silva, Norberto de Sousa e Silva entre outros.

No entanto, a segunda metade do mesmo século é que nos traria nosso primeiro grande mestre da narrativa curta. Em 1858, contando apenas dezenove anos, Machado de Assis publica *Três Tesouros Perdidos* e, com uma produção de cerca de duzentas peças, merece a alcunha e a honra que dela depreende.

No século XX, o conto brasileiro parece verdadeiramente despontar, pois já nos seus primeiros anos Lima Barreto e Monteiro Lobato exercitam sua escrita em torno do gênero. Com o advento do modernismo, surge o irreverente e genial Mário de Andrade, famoso não apenas por escrever contos, mas por produzir também certa análise crítica em torno dos mesmos. As sucessivas gerações modernistas trarão nomes como Clarice Lispector e Guimarães Rosa. A contemporaneidade é verdadeira explosão, com as chamadas novas mídias, não apenas as editoras publicarão mais e mais contos, mas o uso da Internet vem atuando como ferramenta de expressão cotidiana, reforçando a ideia de que o homem ainda possui a necessidade do “contar” para a afirmação de sua ontologia.

Em seu *A arte do conto*, Raimundo Magalhães Júnior (1972, p.261) reflete que “Não é extensão, maior ou menor, que classifica, ou desclassifica, uma história curta, ou um conto. A verdade, porém, é que o conto, na sua forma primitiva, era geralmente conciso. Isso pode ser observado no *Decameron*, de Boccaccio...”. Os contos do *Decameron* são, acredita a crítica, a vanguarda na estilização dessa forma narrativa. Claro está que, ao longo dos séculos, o conto evoluiu e, dentro dessa evolução, podemos destacar aquela que pode ser considerada a primeira teoria crítica do conto literário, elaborada por Edgar Allan Poe. Em *Twice told tales*, estabelece como ingredientes básicos do gênero a intensidade, a brevidade e a unidade.

A típica necessidade de delimitações do homem de todos os tempos propiciou um conjunto de regras que enformaram o conto literário. O escritor norte-americano Grant Martin Overton chegou a dizer que “grosso modo, qualquer história com 15 mil palavras ou menos é uma história curta. Isto é, desde que ela realmente narre uma história, uma experiência que provoque interesse, e desde que pareça real, quando a lemos e mesmo depois da leitura.” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1972, p.261).

Faccioli (apud SPALDING, 2008, p.40) indica que alguns dos maiores contistas da literatura universal também refletiram em torno do mesmo. Assim, além de Edgar Alan Poe, também Anton Tchekhov, Julio Cortázar, Ernest Hemingway e Ricardo Piglia direcionaram um olhar crítico ao conto, o que fez com que Faccioli (2008) chegasse a “três leis do gênero: a intensidade, o adensamento narrativo e o efeito que deve causar no leitor” como elementos principais. Sabendo que outras modalidades literárias podem ter como marca essas mesmas características, Faccioli (2008) delimita que na narrativa curta o subentendido é ao mesmo tempo meio e fim de sua própria existência, o que a diferencia, por exemplo, da novela e do romance.

Ainda hoje a brevidade tem sido alvo de polêmica. Estabelecer o número exato ou aproximado de palavras que delimite um conto de nada adiantará para a solução desse entrave, já nos orientava Magalhães Júnior (1972). Os autores dificilmente aceitariam tais imposições, mas ocorre, em relação ao conto literário, fenômeno interessante. Acostumados desde nossas primeiras leituras ao conto de formato tradicional ou modelar – entenda-se, aos moldes traçados por Edgar Allan Poe - muitos leitores, quando questionados, dizem saber o que é um conto, mas se veem em situação problemática ao precisarem manifestar quais são os elementos característicos do gênero.

A produção contemporânea fomenta ainda mais tal polêmica. Exemplos podem ser os contos unifrásicos de *Os cem menores contos brasileiros do século*, publicados em 2004 e que contam com narrativas de até cinquenta letras. Essa publicação tem como fonte o famoso unifrásico *El dinossaurio*<sup>5</sup>, escrito pelo hondurenho Augusto Monterroso, em 1959, que em sua língua materna apresenta nove palavras ou 57 letras. A leitura e o conseqüente espanto que o conto de Monterroso provoca podem funcionar como uma espécie de chave, um “abre-te sésamo!” que levará o leitor crítico a uma extensa e rica tradição do microconto escrito por autores de língua espanhola e a um vasto repertório crítico sobre essa variedade contística.

A respeito do fenômeno que as formas breves parecem conjeturar na literatura atual, convém transpor as palavras do teórico David Lagmanovich (2006, p.19):

Aunque em los tiempos modernos puedan coexistir diversas corrientes literarias, muchos escritores contemporaneos han llegado en forma independiente a fórmulas estéticas que implican reducir la extensión, eliminar la redundancia, favorecer la condición nuclear de las composiciones y buscar un esencialismo o minimalismo que permita a

---

<sup>5</sup> Devido à sua mínima extensão é que podemos chamar esse tipo de conto como unifrásico e, também, reproduzi-lo aqui: “Cúando desperto, el dinossaurio todavia estaba allí.”

las palabras – rodeadas ahora de silencio – brillar con toda la intensidad de su luz.

Dessa maneira, o exercício da minificação torna-se universal de acordo com uma tendência do “menos é mais”, acoplada a certa ideia de novidade que chama a atenção do público leitor e se ajusta às formas mais populares de divulgação literária, como revistas (independentes ou não) e o vasto campo da Internet.

Se advierte así que la presencia del microrrelato en las literaturas hispánicas, lo mismo que en otras del mundo occidental, está relacionada con extendidas tendencias que afectan diversos ámbitos de la cultura. Se nota en ellas un elemento común de reacción contra modalidades retóricas propias de siglos anteriores, y también la decisión de avanzar hacia una expresión nueva, que potencie la manifestación del sentido a través de una severa limitación de todo elemento accesorio o innecesario. En esa intersección de los caminos del siglo XX se sitúa el microrrelato, que há entrado con pie firme en el siglo XXI y que parece extenderse cada vez más. (LAGMANOVICH, 2006, p. 20).

## 2.2 Enredo e atmosfera

A poética do conto literário tem sido estabelecida em torno de dois principais modelos: o conto de enredo e o conto de atmosfera. Respectivamente, também são encontradas, segundo Kiefer (2004), as denominações: tradicional e moderno – referência ao modelo proposto por Poe em oposição ao modelo de vertente intimista cujo predomínio se estabelece no século XIX -; além de ocidental e oriental – referindo-se, nessa ordem, ao modelo amplamente praticado na América e nascido no período industrial, em oposição ao modelo preconizado por Tchecov e no qual se enquadrariam ainda Franz Kafka, Katherine Mansfield e Raymond Carver, por exemplo.

Ao longo dessa pesquisa, utilizaremos os termos consagrados, de enredo e de atmosfera, como forma de melhor elucidar algumas das características dos microcontos de *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003).

Em artigo intitulado *Cinco teses sobre o conto*, Nogueira Galvão (1982, p.169) fala-nos de um modelo de conto com “unicidade de situação, desfecho determinante, efeitos cuidadosamente preparados, curta extensão”, aquele que conhecemos como de enredo.



Partindo da premissa de que “um conto sempre conta duas histórias”, Ricardo Piglia (1994), em suas *Teses sobre o conto*, estabelece a diferença entre o conto clássico, o de enredo e o chamado de atmosfera ou moderno, incluindo em sua definição os nomes dos expoentes de cada produção:

O conto clássico (Poe, Quiroga) narra em primeiro plano a *história 1* e constrói em segredo a *história 2*. A arte do contista consiste em saber cifrar a *história 2* nos interstícios da *história 1*. Uma história visível esconde uma história secreta, narrada de um modo elíptico e fragmentário.

O efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície.

[...]

A versão moderna do conto que vem de Tchecov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson, o Joyce de *Dublinenses*, abandona o final surpreendente e a estrutura fechada; trabalha a tensão entre as duas histórias sem nunca resolvê-las. A história secreta conta-se de um modo cada vez mais elusivo. O conto clássico à Poe contava uma história anunciando que havia outra; o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só. (PIGLIA, 1994, p. 37 e 38).

Em seu *O conto brasileiro contemporâneo*, Antonio Hohlfeldt (1981, p.18) propõe:

Temporalmente falando, pois, o conto é sempre a narração de alguma coisa no passado, ainda que o verbo empregado esteja em um tempo do presente. A narrativa poderá situar-se num presente, mas sempre referida a um passado, a uma ação já ocorrida, ainda que suas conseqüências possam vir a projetar-se no futuro, como ocorre especialmente com o conto contemporâneo.

Assentamos, dessa maneira, que o conto, devido à sua brevidade ou à sua concisão, pressupõe a ação já iniciada. Em outras palavras, frequentemente apresenta um início em andamento, o que retoma a importância do subentendido já explicitada nas palavras de Faccioli (2008). Mais categórico, o *Dicionário de termos literários*, de Massaud Moisés (1992, p.100), traz em seu verbete sobre o conto a seguinte definição:

O conto é, do prisma dramático, univalente: contém um só drama, um só conflito, uma só unidade dramática, uma só história, uma só ação, enfim, uma única célula dramática. Todas as demais características decorrem dessa unidade originária: rejeitando as digressões e as extrapolações, o conto flui para um único objetivo, um único efeito.

Essa definição não impõe quantidade de caracteres e focaliza a unidade narrativa, mas acaba por obstruir a ideia do subentendido, tão valiosa para a leitura e interpretação dos contos. A ausência de limites quanto ao tamanho do conto é um aspecto positivo do verbete de M. Moisés, pois permite que a intenção autoral e a percepção do leitor sejam os pontos de apoio para a definição do gênero. Antonio Hohlfeldt( 1981, p.19-20) ainda esclarece:

Do contista requer-se, pois, entre outras coisas, imaginação e observação, experiência e persistência, mas sobretudo o contínuo corte do texto, a fim de alcançar o efeito final, objetivo básico do gênero, expresso simultaneamente no conteúdo e na forma adotada.

Tanto a definição de Moisés (1992) quanto a de Hohlfeldt (1981) carregam a prioridade do efeito final estabelecida por Poe em seu texto crítico em torno do conto. No intento de situar o conto brasileiro contemporâneo, Antonio Hohlfeldt (1981) ainda o divide em várias categorias. Percebe-se que o autor despreza o conto de tradição oral, pois suas categorias remetem ao chamado conto literário. O autor assim os qualifica: os pré-modernistas, os modernistas, o conto rural, o alegórico, o conto psicológico, conto de atmosfera, de costumes e o sócio-documental.

Como forma de completar as palavras de Piglia (1994) e ampliar nosso horizonte de entendimento do conto de atmosfera, inserimos a caracterização que Reis (1984) faz de Anton Tchekhov, precursor desse tipo de conto.

Reduz a ação a um mínimo indispensável; registra os fatos da vida numa sucessão de quadros; coloca, em lugar dos tradicionais diálogos, monólogos paralelos que vão descortinando o mundo interior de cada personagem e joga por terra, de uma vez por todas, o esquema da construção dramática tradicional: desenvolvimento, clímax e desenlace.

Com Tchekhov, de maneira bastante ostensiva, o conto deixa de contar uma estória que se passa “do lado de fora” dos personagens, atraente concatenar de fatos ocorridos “com” eles e introduz indiscreta câmera fotográfica nos seus mundos interiores, retratando o marasmo de consciências entorpecidas pela podridão do tédio. (REIS, 1984, p. 39-40).

Em oposição ao conto tradicional, como o aprendemos com Machado de Assis e Guy de Maupassant, o conto produzido por Tchekhov parece refletir os estados de alma do sujeito de seu tempo, a psicologia de seres comuns que em sua vida cotidiana

descortinam a nós, leitores, seus eus fragmentários e perturbados. Ao final da leitura, o que temos é uma impressão da história e dificilmente conseguimos relatar a outrem seu enredo sem que a atmosfera da narrativa se perca.

A definição de Reis (1984) mantém a brevidade como essência do conto, mas também ressalta a sequência de quadros voltada para o registro dos estados psicológicos do sujeito da narrativa, subvertendo a tradicional sequência enredada que caminha para um clímax e um desfecho. Esses elementos, como veremos, aparecem na maioria dos microcontos de nosso objeto de estudo. Escolheremos apenas um para analisar como forma de exemplificar, mas uma leitura atenta de todos os textos de *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003) pode identificar a predominância a que nos referimos.

### 2.3. Microconto

Ao abordar a história e a teoria do microconto, enfrentamos um primeiro problema crítico: a dificuldade que a vastidão de termos nos impõe para a classificação exata de nosso material de estudo. São utilizados de forma indiscriminada miniconto, microconto, micronarrativa, conto brevíssimo, conto ultracurto, nanonarrativa e outros. Todos têm em comum a ideia de forma breve, mas acabam por misturar textos de dez palavras a textos de duas páginas.

Além disso, a denominação forma breve é utilizada no campo literário para enquadrar várias modalidades textuais, como os contos curtos, as anedotas, as fábulas, os aforismos, os poemas em prosa e os fragmentos, complicando ainda mais a trajetória crítica dos microcontos.

Essa dificuldade de delimitação não se apresenta apenas para aqueles que analisam textos ultracurtos em língua portuguesa. A tradição desse tipo de narrativa na língua inglesa nos mostra a problemática escolha entre termos como *short story*, *short short story*, *micro fiction*, *flash fiction* e *sudden fiction*. Na tradição hispano-americana, termos como *minificción*, *microcuento*, *microrrelato*, acabam por ser utilizados. David Lagmanovich, um estudioso da narrativa ultracurta hispano-americana,

acredita que não seja este o principal problema crítico que se apresenta, optando pelos termos “microrrelato” e “microconto”. Para o autor, a grande questão é avaliar se este tipo de texto é, com efeito, um conto ou pelo menos uma espécie de narrativa válida, tornando-se

importante saber “o que é que faz que leiamos um microconto como narração plenamente satisfatória em si mesma, e não como fragmento, anedota, apontamento ou alusão”.

É a partir dessa questão que se debruça a já vasta obra teórica de Lagmanovich sobre o que chama de microrrelato, sempre lembrando que não se pode entendê-lo se não dentro de um processo de evolução do gênero conto. (LAGMANOVICH apud SPALDING, p. 27, 2008).

O estudioso argentino ainda delimita o porquê de sua preferência pelo termo microrrelato, restringindo o mesmo a um tipo de minificção que conta uma história, ou seja, onde o traço predominante é a narratividade. Para ele, o termo microtexto é problemático, pois pode abarcar textos curtos não literários (LAGMANOVICH, 2006, p. 26).

No que se refere à brevidade, Lagmanovich (2006, P.38) confere ao leitor a capacidade de delimitação: “Breve es aquello que, em mi lectura, percibo como breve, extenso es aquello que, em mi lectura, percibo como extenso”. O autor ainda ressalva que essa definição não é muito científica, poderíamos dizer até, problemática, mas não podemos deixar de apontar que não se trata de um tipo de delimitação arbitrária, já que o estudioso fala de um leitor iniciado e que, dentro de sua cultura literária (local ou não) seria capaz de reconhecer um conto e um microconto. Por trazer em si certa polêmica é que o autor prefere o termo concisão em lugar de brevidade, como uma das linhas mestras do microconto.

Na sua elaboração da teoria de *El microrrelato*, David Lagmanovich (2006, p. 317) estabelece algumas características comuns a essa variedade textual:

En conclusión, tenemos entonces que en el proceso de escritura de un microrrelato aparecen – no necesariamente en orden lineal – los siguientes elementos: un título, que se supone significativo y orientador; un comienzo, generalmente *in medias res*; un desarrollo, caracterizado por las nociones de *concisión*, *simplicidad sintáctica* y *velocidad*; y un final, que puede ser *conclusivo* o *abierto*, con cierta preferencia por la primera variante en la producción minificcional actual.

Além dessas, ainda ressalta a forte tensão interna gerada pelas palavras agregadas (apenas as necessárias) que são capazes de formar uma cadeia simbólica (LAGMANOVICH, 2006, p. 41). Para ele, um bom texto minificcional está dotado de velocidade em seu desenvolvimento, quer dizer, em sua escritura e, paradoxalmente, sua leitura é melhor quando é demorada e minuciosa (LAGMANOVICH, 2006, p. 310). Por

fim, Lagmanovich (2006) estabelece que o tema de um microconto aparece como um núcleo nebuloso de significação: uma intuição que gira em torno de uma palavra, de uma noção ou de um personagem. O autor chega até mesmo a elencar tipos de microrrelatos que seriam: a) reescritura y parodia; b) el discurso sustituido (textos em que a substituição da uma variedade linguística provoca um efeito especial); c) la escritura emblemática (textos que propõem uma visão transcendente da existência humana, míticos ou até cosmogônicos); d) la fábula y el bestiário e e) el discurso mimético (textos que dispõem de uma modalidade linguística que se esforça por recriar a realidade). (LAGMANOVICH, 2006).

Numa brevíssima incursão pelas formas breves do Brasil, Karl Erik Schollhammer (2004, p. 153) relata:

Uma tradição brasileira de mini-relatos, não devemos esperar. Assim pensei quando iniciei este trabalho na intenção de mapear certas linhas no desenvolvimento do gênero. Dificilmente encontramos mini-relatos entre os clássicos modernos, como Machado de Assis e Lima Barreto, ainda que a rica tradição de crônicas que eles inauguram, contenha traços estilísticos que, posteriormente aparecem nas mini-ficções contemporâneas. (...) No entanto, 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 de narrativas complexas e híbridas, transgredindo a forma narrativa do romance tradicional, ou na forma de mini-relatos, minicontos, prosas curtas e outras formas breves.

Ainda que não tenhamos uma tradição em torno desse tipo de escrita como acontece em relação à literatura de língua espanhola, fala-se em possíveis autores terem, intencionalmente, produzido a narrativa curta sabedores da técnica da microcontística. Em artigo constante da revista virtual *Cronópios*, publicado em dezembro de 2009, Márcio Almeida infere os nomes de Adrino Aragão e Elias José como precursores dessa vertente do conto. A lista de contistas ainda inclui Dalton Trevisan, Uilson Pereira, Marina Colasanti, Nuno Ramos e outros.

Já o estudioso Marcelo Spalding (2008) atribui a Dalton Trevisan quatro minicontos publicados no início dos anos 1970 e que, talvez, sejam os primeiros do gênero em nosso país.

Ainda assim, poderíamos ser questionados em relação a textos curtos presentes em nossa literatura desde o século XIX. Exemplos seriam os capítulos curtos de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* ou o conto *Um apólogo*, de Machado de Assis.

Vale ressaltar que a primeira obra não tinha em seu campo de intencionalidades configurar microcontos, ou seja, o autor não pretendia exercitar essa estética e, conforme os apontamentos de Sérgio Motta, “são capítulos que ganham autonomia e, ao mesmo tempo, funcionam na organização autotextual”; já o referido conto, embora pertença ao gênero aqui estudado e seja curto, revela em sua leitura estar muito próximo da anedota e da fábula e, portanto, não parece se ajustar ao modelo de microconto ao qual aqui nos detemos.

Já no século XX, célebres são os capítulos telegráficos de *Memórias Sentimentais de João Miramar*. Entretanto, ainda que breves, essas narrativas curtas de Oswald de Andrade não podem ser incluídas no rol dos microcontos brasileiros, pelo mesmo motivo que argumentamos em relação aos capítulos curtos das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Não nos esqueçamos ainda dos contos de Clarice Lispector e dos pequenos contos de *Tutaméia*, de Guimarães Rosa que provocam, sobretudo, profundas reflexões.

Nossa trajetória do microconto no Brasil não será aqui desenvolvida por se tratar de uma dissertação de mestrado cujo foco é a análise de *Mínimos, múltiplos, comuns*. Mesmo assim, deixemos claro quão necessário e urgente é um estudo histórico e teórico desse tipo de narrativa direcionado à produção brasileira. Como já dissemos, a tradição em língua espanhola e em língua inglesa tem sido há algum tempo estudada de forma crítica e, entre os hispano-americanos, quatro congressos versando sobre o assunto já foram realizados. Esperamos que estudos que elucidem as características formais e conteudísticas dos microcontos advenham e que, nos mesmos, ao menos se procure estabelecer denominações mais claras em relação a esse tipo de texto.

#### **2.4. Os microcontos de Noll**

Tendo como base os conceitos de conto de enredo e de conto de atmosfera já explicitados no item 2.2, acrescentemos uma definição mais específica em relação aos dois tipos de contos. Trata-se de artigo do professor Luiz Gonzaga Marchezan (2006), publicado na revista da Abralic, que propõe uma análise de um dos textos de *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003). A fim de verificar como se dá o exercício da microcontística

em João Gilberto Noll, apropriar-nos-emos das teorias expostas por Marchezan (2006, p.235):

o conto de atmosfera é modulado dentro de uma escala consoante, num tom contínuo, a fim de que sua enunciação elabore uma consonância entre o seu início e o seu final. Um enredo mostra-nos descontinuidade; uma atmosfera, continuidade, circularidade. No enredo a ênfase transita entre seqüências (e entre elas um episódio será fundamental, terá seu desenlace). O conto de atmosfera fixa-se num estado, numa situação em que temos a atmosfera, o ambiente, a situação de uma ação.

Aproximando os conceitos estabelecidos por Marchezan às clássicas definições de Poe, depreendemos que o conto de enredo diz respeito a uma sequência de acontecimentos geradora de um efeito de sentido que frequentemente surge no leitor quando do clímax ou do desfecho dos acontecimentos. Portanto, a intensidade, a brevidade e a unidade do texto progridem para uma célula dramática que por meio da descontinuidade, ou seja, de uma sequência de acontecimentos, chegará a um efeito e consequente desenlace.

Vejamos como isso acontece em um dos raros microcontos, predominantemente de enredo, presentes em *Mínimos, múltiplos, comuns*.

Afã

“Sou primo daquele ali”. Ela disse que não se parecia comigo. “É mais bonito, anda com mais ginga...” Segurei seu braço e a beijei pra ela saber quem era de fato o modelo de sua descrição. Ao me afastar vi que eu beijava qualquer coisa de perecível, não bem um corpo, de pele apenas um matiz rosado que logo vi ser transparente, deixando minha mão passar por sua aparição, se aparição pudesse chamar aquele engodo que me fazia suspirar, mais nada. Um ônibus passava, fiz sinal tardio e perfurei com o olhar as minhas botinas, surpreendendo uns pés envergonhados. Eu ia agora ao zoológico, para sacudir com energia as grades e ouvir urros em resposta! Os vigias então deixavam de rondar, sentavam, como se seguindo apenas suas ondas cerebrais... (NOLL, 2003, p. 69).

O texto tem em seu início uma sequência narrativa já iniciada. A reprodução das falas, recurso utilizado para essa entrada, situa o leitor de que se trata de um momento há pouco vivido pelo protagonista-narrador, momento de certo desconforto, pois a resposta da personagem feminina a ele ressalta ao mesmo sua “feiúra” diante dos olhos dela. À vista das palavras da mulher, o enfrentamento do narrador se materializa num

forçado beijo, cujas intenções malogram na dissolução da figura da mesma, que é então vista como um matiz rosado, uma transparência, uma aparição e, em última análise, um engodo, ou seja, uma mentira. Portanto, do estágio inicial de diálogo, passa-se ao contato físico, caracterizando uma primeira descontinuidade e uma sequência de ação típica do conto de enredo.

Após o beijo e a impossibilidade de integração física e amorosa do narrador, um pequeno salto temporal acontece: a esta altura, os verbos no presente do indicativo encontrados no trecho “Um ônibus passava, fiz sinal tardio e perfurei...” indicam outro estágio da narrativa. É nesse mesmo estágio que outro tempo, o futuro, é evocado. “Eu ia agora ao zoológico...”. Portanto, toda a sucessão dos acontecimentos, embora possua estágios, parece estar atomizada temporalmente, ou seja, reunida na memória do personagem-narrador. Ainda que este elemento pareça adverso ao conto de enredo tradicional, é um dos recursos mais utilizados na ficção nolliana. Trata-se de uma suspensão temporal voltada para a subjetividade do narrador.

Os pés surpreendidos pelo protagonista atuam como metonímia de sua vergonha. Diante desse estado de desconforto, mais um estágio narrativo se configura, dessa vez agregado de uma imagem intertextual. O narrador decide ir ao zoológico “para sacudir com energia as grades e ouvir urros em resposta!”. Ainda que aberto, esse desenlace pode ter como fonte a atitude da personagem do conto *O Búfalo*, de Clarice Lispector (1982). Igualmente preterida em sua relação amorosa, a protagonista clariceana vai ao zoológico em busca de uma carnificina, “foi sozinha ter a sua violência” sem deixar de indagar-se “Oh, Deus, quem será meu par neste mundo?” (LISPECTOR, 1982, p. 152) e realiza, na presença do búfalo, o ato concreto pretendido pelo narrador de Noll: “Ah!, disse sacudindo as barras.” (LISPECTOR, 1982, p. 159).

Na procura pela raiva, no afã de um gesto de liberdade, os guardas do zoológico não podem configurar obstáculo às ânsias do protagonista do conto de Noll. Personificações da burocracia e das convenções sociais, eles (os guardas) não representam barreiras ao instintivo, ao animalesco que agora opera (talvez desde o beijo forçado) nesse narrador.

Exposto o conto de enredo à maneira de João Gilberto Noll, passemos a uma narrativa que se configura predominantemente pela atmosfera:



### Tecido Penumbroso

Como posso sofrer porque as coisas pararam? Elas andavam tão estouvadas! Por que não deixá-las dormir agora um pouco? Tudo se aquietou, é noite, o mundo vive pra dentro, cegando-se ao sol do sonho. Preciso um pouco desse conteúdo inóspito, ermo como um quase-nada. Não, não é morte, é uma espécie de lacuna essencial, sem a aparência eterna do mármore ou, por outro lado, sem as inscrições carcomidas. Pode-se respirar também na contravida. Depois então a gente volta para o velho ritmo; aí já não nos reconheceremos ao espelho explícito, tamanha a qualidade desse tecido penumbroso que provamos. (NOLL, 2003, p. 29).

A exemplo do texto anteriormente analisado, essa narrativa também tem um início em andamento. O narrador-protagonista encontra-se em um estado de sofrimento ou perturbação diante de uma dada mudança. Não sabemos qual é ela, mas tão-somente que de estouvadas, ou seja, incoseqüentes, instáveis e inquietas as coisas passaram a um estágio de paralisação que, paradoxalmente, causa transtorno a esse protagonista. Há, portanto, um estado de perturbação que vincula o movimento interior do narrador ao ritmo das “coisas”.

O estado de dúvida e perturbação, no entanto, suspende-se, já que “tudo se aquietou, é noite” e “o mundo vive pra dentro, cegando-se ao sol do sonho.” O silêncio espectral da noite é a marca de um espontâneo processo de introspecção, de internalização, um verdadeiro mergulho na essência interior das “coisas” e também do narrador-personagem. Ou seja, a transformação ocorrida não configura uma ação, mas a passagem de um para outro estado de alma. Teríamos, assim, sequências fragmentadas que, de forma circular, alternam-se e, ao mesmo tempo, convergem para a atmosfera psicológica do narrador. Não temos as sequências descontínuas de ação que caracterizam os contos de enredo.

Ainda valendo-nos das características do conto de atmosfera elaborado por Noll e analisado por Marchezan (2006, p. 236):

A percepção das coisas do mundo, pelo sujeito, no conto de atmosfera, é contínua. O sujeito, assim, não chega, com o que percebe, a uma concepção do mundo. Como exprimir as áreas do inconsciente num conto ultracurto? A construção de uma inconsciência não admite uma expressão verbal direta...

Assim, lemos o conto de atmosfera através de

dados do inconsciente expressos, com elipses, condensações, como índices de uma sintaxe do inconsciente, por meio do solilóquio. O

solilóquio procura exprimir emoções, sensações - a vida interior da personagem fundida à exterior. Ele conforma interpelações deliberativas (um jogo, não necessariamente explícito, entre perguntas e respostas). (2006, p. 236)

No texto analisado, o momento é descortinado sem a presença do passado “mármore” e nem das lembranças, metaforizadas nas “inscrições carcomidas”. O mesmo narrador afirma e confirma “Não, não é morte” e precisa servir-se de neologismos para caracterizar seu momento de descortínio da metafísica, é o “quase-nada”, é a “contravida”, onde também há vida, pois lá se pode “respirar”.

Esse “conteúdo inóspito, ermo”, essa “espécie de lacuna essencial” identificam um campo encoberto, penumbroso, tecido, tramado à revelia. Nesse jogo de luz e sombra, prova-se do metafísico, vivencia-se a iluminação. Ainda assim, sabemos da impossibilidade de uma existência contínua sob esse estado. É preciso um “depois, então”, é necessária a “volta para o velho ritmo”. Os pares sonoros dispostos no final do texto (“volta”, “velho”; “espelho”, “explícito” e “penumbroso”, “provamos”) dão-nos a referência das camadas de sentido (tecido) que, ao longo de nossa existência, sobrepomos ao essencial, à verdade humana. Todavia, ao percorrer esses campos nebulosos do ser, nada mais pode experimentar a mesma serenidade, nada mais pode ser o que outrora fora.

A associação inusitada de palavras que configuram o título revela uma trama responsável pelo encobrimento do real “nu e cru”. A penumbra, que leva da luz à sombra liga-se ao tecido, nem opaco, nem translúcido, assim como aos interstícios do existir, da nossa essência, que também se caracteriza por forças que preenchem nossas lacunas que, se não têm a paradoxal “aparência” do eterno, também não podem ser marcadas apenas pelo efêmero.

Ao conciliar a definição de atmosfera de Marchezan (2006) à de Reis (1984), explicitada no item 3.3 deste trabalho, temos o que se trata de um tipo de narrativa em que o efeito final não necessariamente caracteriza a solução de uma trama estabelecida anteriormente. O efeito provoca no texto e no leitor uma atmosfera e para ela, o subentendido é um recurso dos mais necessários. Outro ponto importante é a revelação dos estados de alma (consciente e inconsciente) entre narradores e personagens. Essa revelação costuma ser realizada por meio de imagens vagas, fluidas, metáforas estranhas e uma linguagem anômala. A ação, já reduzida por tratar-se de uma narrativa

breve, muitas vezes chega ao seu mínimo e a tensão da escrita é elevada ao seu máximo grau.

Como se vê, não temos em *Tecido penumbroso*, um acontecimento, mas uma tensão circular que volta e meia leva nossa leitura aos estados de alma, ao plano inconsciente e, em última análise, à metafísica do protagonista.

Nas pequenas narrativas escritas por João Gilberto Noll podemos, ainda, identificar uma forma estética híbrida: um microconto de enredo e de atmosfera. Para nossa exposição, escolhemos aquele em que se encontram muito bem demarcadas as duas formas, agregando-se para formar essa composição.

### Ninguém

Havia um olhar sem dono flutuando entre os móveis e o lustre... entre os 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 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. (NOLL, 2003, p. 32)

Crucial como parecem ser todos os títulos dos pequenos contos de *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003), *Ninguém* apresenta ao longo de sua trama essa mesma imagem de forma recorrente. Trata-se de um ninguém cujo olhar flutua entre lustres, ilustres, entre quadros, móveis e pó. A atmosfera inicial é estabelecida de forma metonímica por esse olhar que, submerso e entorpecido, passeia por um espaço indefinido. Há, neste trecho da narrativa, certa circularidade de imagens vagas, que diluem o espaço ao mesmo tempo em que cristalizam os estados de alma do sujeito desse olhar que parece não ter um dono, isto é, de um narrador ou de uma simples personagem.

A demarcação de que se trata do olhar do narrador é percebida porque é este quem protagoniza o evento o qual acontece mais ou menos na metade do texto e que passa a predominar na narrativa, agora de enredo. Embora ainda permaneça um ninguém (status que acompanhará o narrador até o final do texto), uma sequência rápida de ações é encenada. O olhar, outrora vago, entra, ainda que sem saber, em um banheiro ocupado. Aquele que se banha percebe a presença e pergunta quem adentrara ao

ambiente. O invasor reitera ser ninguém e configura mais um grau narrativo ao sair do ambiente, esgueirando-se.

Temos, assim, mais uma narrativa de final aberto, neste caso, híbrida, pois que inicialmente de atmosfera, recorre à trama para enredar uma situação final que gera um desenlace, poderíamos dizer, atmosférico, dada a impressão que o evento causa ao leitor. Frente às questões teóricas e históricas levantadas em torno do microconto, os *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003) de João Gilberto Noll têm na forma e no conteúdo aspectos incomuns.

## 2.5 Se microcontos, por que não romances?

Ao longo desse trabalho já nos referimos ao prefácio explicativo de *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003) e em nossas referências, mais de uma vez dissemos do caráter didático e explicativo que tal texto impõe à obra.

Em ‘Um painel minimalista da criação’, Wagner Carelli (2003, p. 19) defende, em relação aos textos contidos na obra, que “chamá-los de contos seria incorreto. Sua configuração não remete à do conto, mesmo nas expressões mais criativas do gênero” e ainda que:

De uma narrativa poética tampouco pode-se falar aqui com precisão. Há a poesia na abordagem temática e no lirismo quase métrico da linguagem – é ferramenta. Mais adequado seria definir esses relatos como romances integrais, reduzidos a seu mínimo enunciado formal; (...) fazem uso da palavra lavrada como arquétipo – ou, antes, daquele máximo de 130 palavras -, para erguer o romance mínimo; logram compor integralmente a estrutura que o gênero pressupõe, e ganham sua dimensão. (CARELLI, 2003, p. 20).

Cabe, no entanto, refletir acerca das possíveis razões que levaram o editor a afirmar de forma tão categórica que as pequenas narrativas dos *Mínimos...* seriam caracterizadas inadequadamente se assimiladas e denominadas como contos. E mais, por que a ligação e insistente defesa de que se trata de ‘romances integrais’?

Uma importante obra da literatura brasileira talvez possa direcionar nossa reflexão e até levar-nos às respostas. A análise crítica do *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, impõe estudos e reflexões por ser essa uma narrativa escrita em versos e, a cada agrupamento de versos, haver o inusitado título de romance. Em estudo

de Antonio Medina Rodrigues (198-), encontramos referência que pode nos dar pistas sobre a abordagem de Carelli em relação às pequenas narrativas de Noll:

Já vimos que o Romanceiro é do gênero poético, lírico narrativo e que ainda contém elementos épicos. (...) Porque também é importante considerar qual a origem histórica dessa trindade (poesia+lirismo+narrativa) que veio a receber o nome de romanceiro. Um romanceiro é um conjunto de romances. A palavra romance, em sua origem medieval – e sobretudo hispânica – significava (entre outras coisas) “poema narrativo de tons líricos”. Mas, a partir do século XVII, a palavra romance também começou a designar narrativas em prosa, e é neste sentido que o termo é mais conhecido hoje. (MEDINA, 198-, p.78)

Assim, acreditamos que Carelli, ao denominar os pequenos textos como romances absolutos, está a referir-se ao teor narrativo e, ao mesmo tempo, lírico dos textos de *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003). Somente sob essa perspectiva poderíamos, então, concordar com tal afirmação. Daí optarmos, neste trabalho, pelo enfoque da forma e não do conteúdo. Assentamos, assim, os pequenos textos como microcontos porque sempre tivemos como ponto de partida investigar a forma, para em seguida determo-nos no conteúdo. A visão do editor Wagner Carelli parece vinculada ao conteúdo e, se ligado à forma, apenas em sua expressão linguística, mas não ao todo de cada unidade textual.

### 3. Textura

#### 3.1. Da representação à performance

Como vimos na primeira parte de nossa pesquisa, a literatura brasileira tem transitado por inúmeras transformações, que abarcam forma, conteúdo, produção e divulgação. Em consequência, transformam-se também a crítica e a postura do autor.

Assim, parece-nos coerente refletir sobre as palavras de Márcio Seligmann-Silva (2010). Ele diz que no final do século XX podemos observar

um derretimento do modelo da *imitatio*, uma passagem da *representação* para a *apresentação*, que tende para a *performance* e para se ver a arte e a literatura como *eventos*. Esta *apresentação* passa a ser parte integrante da identidade do homem moderno: ele como que precisa da arte para expressar tudo aquilo que a vida social lhe cobra em sacrifícios pulsionais. A esfera das artes passa a ser, desde o romantismo, uma extensão de nossos corpos e não mais pode ser vista, idealisticamente, como fruto de nosso gênio.

A vida social do escritor contemporâneo cobra, entre outras coisas, que ele participe de eventos como feiras, festas literárias, simpósios e colóquios em universidades, além de certa exposição nos meios midiáticos. Nesses momentos, o autor se utiliza de seu corpo e visão de mundo para divulgar a si e à sua *marca*<sup>6</sup>. Trata-se, portanto, e por que não?, de uma *apresentação* ou, em alguns casos específicos, de uma *performance*.

João Gilberto Noll é um autor em pleno exercício da sociabilidade que sua carreira literária impõe. Em suas apresentações em público, sua postura e ritmo de fala provocam certo estranhamento quando o ouvimos lendo trechos de sua obra. Podemos falar em um tipo de leitura que denota verdadeiro evento.

A maneira diferenciada no exercício de leitura de que falamos e que também presenciamos foi alvo de uma pergunta feita pelo crítico José Castello a Noll ao entrevistá-lo para o antigo portal *NoMínimo*. A entrevista ocorreu por ocasião do lançamento de *Lorde*:

---

<sup>6</sup> Com o uso do vocábulo *marca* queremos dizer justamente uma espécie de slogan que parece valer-se da popularidade de certos autores. Muito usada pelas editoras, essa forma de identificar os livros, por exemplo, “mais um Rubem Fonseca” ou “o novo João Gilberto Noll” parece substituir o valor da obra em si pelo apelo popular do autor. Retiramos o conceito do capítulo “O mercado”, de *A imagem e a letra* em que a autora, Tânia Pellegrini, identifica tê-lo tomado de empréstimo de Angel Rama.

Castello - Seu escritor<sup>7</sup> quer se transformar. Primeiro, usa o recurso da maquiagem, da tintura de cabelo etc. Faz para si uma máscara, como no teatro. Quando você lê seus textos em público, há um forte sentido de interpretação – como o do ator no palco. Nessas horas, me parece, você atua como um ator. Para escrever, um escritor precisa antes se definir enquanto personagem?

Noll - Eu me preparei desde menino para atuar. Cantando em festividades ou declamando. A escrita é apenas uma decorrência disso. A escrita é eu poder elaborar, fabular, diante de outros olhos, a apresentação de um personagem ideal que carece de ser apresentado, tal a sua evocação dramática do humano, que todos querem esquecer. Por que esquecer? Porque esse fulano perturba o desempenho de nossa funcionalidade, entende? Talvez ele lembre a infância precocemente abortada pelas granadas da realidade. (NOLL, 2004, grifo nosso).

Quando o crítico usa a expressão “um forte sentido de interpretação” para identificar o exercício do autor na leitura da própria obra, acreditamos estar fazendo referência à mudança de postura física e de dicção a que assistimos ao presenciar tal evento.

Para o espectador de “primeira viagem” de uma palestra de Noll, a cadência lenta, a voz fina, sussurrante, e o ritmo musical, de ladainha mesmo; a postura curvada e o corpo encolhido, evidenciados somente nesse momento, causam estranheza, assim como aconteceu a essa pesquisadora. Há quem chegue a pensar que o escritor possa estar sentindo-se mal, tamanha a debilidade de seu sussurrar. No entanto, ao término da leitura, Noll volta à sua fala calma de sotaque gaúcho.

No texto introdutório da mesma entrevista, José Castello afirma que antes de inventar personagens para oferecer a seus leitores, “um escritor precisa criar um personagem para si mesmo, isto é, forjar a máscara que usará para escrever. Precisa decidir que papel deseja desempenhar e em que tipo de jogo quer apostar.” (NOLL, 2004). A afirmação de Castello parece ajustada à visão que o próprio Gilberto Noll tem de sua literatura. Para tanto, faz-se necessário transpor mais um trecho da referida entrevista:

Seu escritor está retido na malha da literatura. Ampla malha, que oferece muitas vantagens (bolsas, convites de viagens, simpósios, prêmios), mas que também asfixia. Você é um escritor que gosta de falar em público e que, aliás, fala, e também lê seus textos, muito bem. Como se relaciona com essa teia da carreira literária? Em que medida ela se tornou inseparável da literatura?

<sup>7</sup> A expressão “seu escritor” de José Castello refere-se ao narrador de *Lorde*.

Não tenho a menor dúvida de que isso que você chama de teia e que estaria fora dos livros é da índole da pura expressão literária. Quando falo diante de uma audiência, ou ao ler trechos de meus livros para ela, estou exercendo o papel da ficção, porque o que tenho para dizer ou ler não é um assunto localizável em discussões estritamente sociais. O que faço nesse caso é um pouco levantar o tapete para apontar o que calamos, muitas vezes sob o medo da pecha da demência e outras inutilidades para a vida cotidiana. (NOLL, 2004).

Trata-se de exercer “o papel da ficção” ou, como queremos nós, de uma leitura performática que, a nosso ver, não pretende causar furor ou impacto, nem mesmo promover a si mesmo, mas recorrer a ferramentas do corpóreo para integrar o expectador no campo lúdico da ficção. Em outras palavras, dar corpo a uma voz que é também a do texto.

Uma *persona*, que como voz literária escolhida pelo autor é também a mesma voz recorrente nos microcontos de *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003) e identificada pela crítica especializada também nos romances de Noll. Fala-se de maneira costumaz em um tipo de narrador-autor e até de uma *escrita de si* como propõe Klinger (2007), ou seja, um tipo de narrador que flerta todo o tempo com a biografia do autor. Nas palavras do próprio Noll: “Enquanto ficcionista, eu vivo numa camada que poderíamos chamar de voz. Eu quero muito mais essa voz do que a narrativa.” (NOLL, 2006, p. 19).

O título da entrevista de José Castello já adianta uma “máscara arrancada”, um jogo entre o eu biográfico e o eu-ficcional do autor que reverbera na escrita de Noll. Essa escrita parece marcada por um estilo que materializa imagens que transitam no plano do inconsciente, estilizadas numa linguagem elaborada, de rico repertório vocabular e que paradoxalmente se dissolve nas metáforas anômalas e nos estados de alma recorrentemente narrados na ficção nolliana. Todo estranhamento causado pela linguagem do autor, atua como a contribuir na construção desse jogo entre a realidade e a ficção a que nos referimos e que vem sendo estudado por alunos de diversas academias.

Esse estilo aparece nos romances e nos contos do autor e diz respeito mais ao conteúdo que à forma sem, no entanto, descolar-se desta última, já que o autor tem reconhecidamente a característica de burlar as formas literárias tradicionais, no caso dos contos, também em *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003).



Em recente entrevista ao jornal *O Tempo*, o escritor voltou a falar do momento de contato com o público leitor:

A minha excitação diante de um público é justamente partir de um vazio exatamente do teor daquele que sinto para a partir dele escrever a minha ficção. "Palestrar", se é que posso usar esse termo, é invocar o atrito com o instante que o público me concede, para que se possa conversar. (NOLL, 2010)

Na mesma entrevista, lembrado de que dissera, numa outra ocasião, ser a sua literatura um tanto "instintiva", o jornalista Douglas Resende pergunta a Noll se o autor se identifica com uma corrente surrealista, voltada para o inconsciente. O autor revela:

Essa idéia está presente inclusive quando falei na minha postura em ocasiões de "palestras". É um não saber onde a linguagem vai dar. O que digo nas "palestras" é pura literatura, é pura ficção. Não que o que eu digo aí seja uma fabulação insana. Mas é pura sintonia com o que o silêncio em mim costuma guardar. Por isso gosto de, antes, ler trechos de livros meus, esperando que, com isso, os leitores entrem num embalo mais artístico do que conceitual. Não esqueçam inclusive que tive uma atividade de cantor na infância e adolescência. Imagine então a vigência desse idílio despropositado com as coisas se pensarmos na elaboração dos meus romances e contos. Sim, é quando deixo que o inconsciente fale por mim. E só eu sei o quanto isso não é uma mistificação, pois é o que pode parecer. Mas tenho as minhas obsessões e delas não consigo fugir. Por exemplo, a ânsia de estar no lugar do outro. (NOLL, 2010, grifo nosso).

Ainda assim, cabe perguntar: por que Gilberto Noll passa por uma verdadeira transformação ao ler trechos de seus contos e romances? A resposta parece estar nos depoimentos do próprio autor, principalmente, quando insiste em dizer que foi cantor lírico na infância. Esse argumento liga sua maneira de ler em público a uma apresentação, a uma *performance*, daí a musicalidade de sua voz durante o exercício da leitura. Além disso, em muitas outras entrevistas, o autor diz que sempre perseguiu trazer para a sua literatura algo de ritualístico e, através dela, praticar a sua liturgia.

Acreditamos que o aspecto performático e, em última análise, ritualístico do autor, não esteja restrito à sua postura como leitor em público que deseja provocar "um embalo artístico", mas esteja também, inscrito na poética do mesmo, ou seja, na materialidade de sua escrita, no seu estilo tão festejado.

Num trecho de entrevista a Caren Mello, editora da revista cultural *Arquipélago*, publicada pelo Instituto Estadual do Livro e pela Companhia Rio-grandense de Artes Gráficas o autor fala novamente dessa voz:

Caren - Teus textos parecem ter sido jogados no papel, como um desabafo.

Noll - E eu jogo. Eu penso muito no que seria um momento de criação de um artista plástico do expressionismo. Eu jogo o texto como se fosse com a própria mão. Num primeiro momento – meio cego -, é essa coisa pulsional do que precisa dentro de mim ser projetado. Eu nunca me sento e digo: vou escrever sobre tal tema. Isso não existe. O que existe é a voz. E é sempre a mesma voz e o mesmo homem. E eu quero que seja assim porque é essa a minha necessidade. (NOLL, 2005, p. 28, grifo nosso).

Essa voz, nas palavras do autor, que expressa no texto suas necessidades pulsionais retoma a ideia de Selliman-Silva (2010), quando afirmou que o artista contemporâneo vale-se da arte na expressão dos sacrifícios pulsionais da vida social. Noll confunde alguns leitores e críticos ao ter uma escrita que flerta com o biográfico. A confusão é gerada porque o autor toma de sua vida e de seu corpo para incorporar sua escrita, mas é sempre ela, a palavra, a voz de seus textos, a maior de suas personagens.

### **3.2. A liturgia de Noll**

Como se percebe, João Gilberto Noll demonstra em suas falas uma exata noção de seu projeto literário. Sua lucidez diante do mesmo é dita e repetida nas respostas aparentemente de caráter vago que o autor costuma dar em inúmeras entrevistas:

Para mim a literatura enseja um pouco o aparecimento dessas imagens meio escondidas, abandonadas na saturação utilitária. Parece que estou afirmando a força restauradora do indivíduo, quase que encenando a possibilidade de um eu lírico sob o pulso da ficção. E estou mesmo. É uma poética como qualquer outra. (NOLL, 2006, p. 18).

Para um leitor desavisado de sua obra, as respostas enviesadas podem parecer inconstância psicológica do autor ou inabilidade do entrevistador, mas, da mesma forma

como ocorre com seus textos literários, o discurso de Noll em torno da própria obra é indiciado. Cabe ao leitor juntar os fragmentos revelados à leitura da obra e, então, constatar o horizonte litúrgico que o autor conclama aos seus textos.

Na entrevista denominada ‘Sou um velho hippie’ realizada em março de 2000 e disponível no site do autor, o mesmo coloca:

Uma das palavras-chaves da minha ficção é o convite ao acontecimento. É a narrativa como acontecimento. Ela não apenas reflete alguma coisa do real. Mas ela própria consagra o instante da leitura, convida o leitor a revivenciar esse mistério da condição humana que não é apenas prazer, é também às vezes, por exemplo, tocar fundo num lado escuro, numa aberração... Neste sentido, minha ficção é bastante teatral, talvez litúrgica (NOLL, 2000).

Esse aspecto de redenção que a literatura significa para o autor e que se reflete numa espécie de sacralização, de consagração do instante da leitura já fora referido em 1996, em entrevista a Bernardo Ajzemberg:

Folha - O Sr., então, não faz o chamado "plano de vôo" para seus livros?

Noll - Não faço, não. Sai de um modo litúrgico, procuro abraçar certos momentos de palpitação. Não interessa muito o fluxo insensato de um dia após o outro. Me interessa o momento coagulado. (NOLL, 1996).

Na ocasião do lançamento da coluna literária “Relâmpagos”, onde foram publicados os textos de *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003), o autor volta a falar desse aspecto de seu projeto literário, valendo-se de uma metáfora bíblica: “Eu quero ter o direito também de fazer pequenas liturgias, pequenos momentos de elevação a partir desse barro da história. Não acho que o homem seja anjo, mas é bom a gente exercitar esse desejo de superação, de transcendência.” (DÉCIA, 1998).

Cabe dizer que nossa procura em torno do caráter litúrgico, ritualístico e, em última instância, sagrado da escrita de Noll não tem motivação apenas nas palavras do autor. Acreditamos tratar-se de um aspecto real de sua escrita, inscrito na sua materialidade e que neste capítulo pretendemos demonstrar.

### 3.3 O sagrado

Como já propusemos no primeiro capítulo, na reunião dos textos publicados na *Folha de S. Paulo* para a edição em livro, João Gilberto Noll e Wagner Carelli decidiram estabelecer uma organização que “pressupõe uma lógica da criação”.

Devido ao fato de os textos já estarem prontos antes que essa organização fosse proposta, entendemos que a relação interdiscursiva<sup>8</sup> que se estabelece dá-se entre *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003) e as narrativas que orientaram a história da humanidade quanto à criação do mundo. Utilizamos *narrativa* no plural para demonstrar que não será essa ou aquela, bíblica ou hindu, por exemplo, a narrativa que atuará como referência ao discurso da criação em *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003), mas uma mesma idéia de criação que, ao longo da história da humanidade, desdobrou-se em diversas narrativas.

Estruturada nessa importante vertente da poética do autor, a saber, a de trazer um horizonte litúrgico e ritualístico para seus escritos, é que acreditamos estar alicerçada a organização de *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003). A denominação dos cinco grandes conjuntos, bem como os títulos dos subconjuntos, atraem o leitor para o horizonte cosmogônico e sagrado desses termos (Gênese, Os elementos, As criaturas, O mundo, O retorno e seus subconjuntos), mas isso jamais sustentar-se-ia caso os textos, propriamente ditos, em sua forma e conteúdo não apresentassem condições para que se imbricassem nesse tecido litúrgico, isto é, se não tivessem um aspecto sagrado.

Em outras palavras, acreditamos que a proposta de Wagner Carelli (2003) de que, ao escrever os pequenos textos que eram publicados na *Folha*, o escritor estava a compor “uma história intuída do Universo, contada em suas mínimas letras”, é válida porque Noll é um autor que trabalha arquétipos em sua materialidade textual. No caso desses textos, podem ser modelos que reverberam o teológico, o sagrado e o profano por meio de imagens que se refletem como num jogo de espelhos. Assim, a escrita de Noll pretende incessantemente construir imagens que se entrecruzam, reverberando um plano do inconsciente que, sob a perspectiva do leitor, podem ser lidas como

---

<sup>8</sup> Defendemos tratar-se de um estudo interdiscursivo no sentido explicitado pelo professor José Luiz Fiorin em seu artigo *Interdiscursividade e intertextualidade*: “Há claramente uma distinção entre as relações dialógicas entre enunciados e aquelas que se dão entre textos. Por isso, chamaremos qualquer relação dialógica, na medida em que é uma relação de sentido, interdiscursiva. O termo *intertextualidade* fica reservado apenas para os casos em que a relação discursiva é materializada em textos. Isso significa que a intertextualidade pressupõe sempre uma interdiscursividade, mas que o contrário não é verdadeiro.” (FIORIN, 2006, p. 181)

manifestações sacralizadas.

Não pretendemos comprovar que essa escrita arquetípica seja elemento da poética de João Gilberto Noll, como um todo, mas apenas e tão-somente apontar, nos textos de *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003), rastros de uma escrita que reivindica para si manifestações, “momentos de elevação”, assim como propôs o autor à reportagem da *Folha*.

Em *O sagrado e o profano*, Mircea Eliade (195-) diz que “o homem moderno dessacralizou o seu mundo e assumiu uma existência profana” e que essa postura em relação ao mundo é relativamente recente na história da humanidade. Não queremos com isso afirmar que o homem tenha abandonado as formas de relacionar-se com o sagrado, mas é fato que tais formas passaram a configurar, para a grande maioria das pessoas, a leitura e a vivência dos textos bíblicos ou o ato de frequentar igrejas ou templos. De acordo com o mitólogo, esse modo-de-ser-no-mundo do homem moderno faz com que ele não entenda suas funções vitais ou objetos como manifestações do sagrado, comportamento oposto ao do homem primitivo que via em tais elementos manifestações sagradas.

É importante esclarecer, como nos indica Eliade (195-), que, para o homem primitivo, o fato de aceitar o sagrado em objetos ou espaços, por exemplo, não implicava veneração do objeto como tal, mas aceitá-lo como uma hierofania (manifestação do sagrado). “A pedra sagrada, a árvore sagrada não são adoradas como pedra ou como árvore, são-no justamente *hierofanias* porque ‘mostram’ qualquer coisa que já não é pedra nem árvore, mas o *sagrado*, o ‘ganz andere’.” (ELIADE, 195-, p. 21). Trata-se de uma maneira de experienciar o mundo diferente do olhar profano que domina nossa cultura moderna e, em última análise, contemporânea. O olhar que o homem primitivo volta à pedra ou à árvore não enxerga apenas o elemento da natureza em suas funções dentro do campo natural, mas com ele uma aura mística que faz com que esses elementos sejam revestidos de um caráter simbólico que os torna uma pedra sagrada ou uma árvore sagrada e que, dessa maneira, gera determinados ritos e “explicações” para as manifestações do sobrenatural.

É nesse sentido simbólico em que a imagem “natural” é revestida de hierofanias que analisaremos o microconto *O homem vago*.

Bateram na porta. Abri. Ninguém. Alguém a me assustar. Depois não sei mais o que fiz. Se voltei ao ponto anterior, se inventei outra ocupação, ou se apenas percebi que o dia chegava ao seu limite e que

só me restava ir para a cama, dormir. Ir à janela e escutar o farfalho não era bem um consolo, mas me sintonizava com o outro lado da voz, compreende? Enquanto tirava a camisa ouvi um assobio a se apagar. “Ditirambo!” Sim, escutei uma palavra em brasa. Agora, um dia claro. Faltava saber se o claro da manhã ou da tarde. Isso nem mesmo os doutores da luz a tentarem adivinhar. (NOLL, 2003, p. 34).

A narrativa tem no seu início uma situação de certo mistério. O narrador protagonista revela um evento aparentemente cotidiano de ter ouvido batidas em sua porta e, ao abrir, nada ou ninguém encontrar. Por ser um texto que traz apenas indícios e pelo tipo de focalização escolhida, não podemos saber nem ao certo se a batida aconteceu ou não. Até porque, trata-se de um relato de memória que, como sabemos, seleciona de forma imprecisa o que dará a conhecer. Adiciona-se ao relato o aparente estado de perturbação do narrador, que apresenta três possíveis atitudes a terem sido tomadas após o evento. A mais abstrata refere-se a um ponto anterior que não é revelado ao leitor. A desconfiança que o leitor pode depreender da figura desse narrador é reforçada em “se inventei outra ocupação”. Temos, portanto, um criador, um fabulador da própria vida.

Após essa primeira sequência do relato, o narrador introduz um primeiro estranhamento, que não está apenas no conteúdo narrado “escutar o farfalho”, ou seja, ouvir uma sucessão rápida de sons indistintos punha-o em harmonia “com o outro lado da voz”, a estranheza também se apresenta na forma da narrativa, já que aparece claramente a figura do leitor implícito na pergunta “compreende?”.

A inserção de “o outro lado da voz”, ao invés de ser a primeira manifestação “sobrenatural” é, na verdade, a segunda. Lembremos que o narrador ouvira batidas na porta e concluíra ser alguém na intenção de assustá-lo. Esses momentos de mistério não demarcam uma narrativa de suspense, com elementos do além, mas de pequenas inserções de estranhamento que parecem pretender despertar o leitor para o diverso da vida cotidiana.

A imagem lírica e sinestésica do “assobio a se apagar” introduz uma terceira manifestação: o Ditirambo. Reflexo do farfalhar e do assobio, imagens que evocam som, o ditirambo, que pode ser um canto de temas profanos ou de louvor a Dioniso, tem em seu campo de significação “uma composição poética que visa festejar o vinho, a alegria, num tom entusiástico e/ou delirante”. (HOUAISS, 2001, p. 1063). Estamos no plano do metafísico, que já vinha sendo indiciado desde a batida na porta, na figura

simbólica da passagem entre mundos, com a qual se inicia a narrativa.

O homem desabitado, desocupado e vazio do título é preenchido pela música e com o sagrado, porque não se trata de um canto qualquer. É assim que se apercebe num dia claro, não se sabe se da manhã ou da tarde, mas de uma luminosidade que nem os especialistas puderam, paradoxalmente, adivinhar. Uma última imagem que não seria contraditória - já que doutor, no sentido comum, não adivinha, mas diagnostica – caso doutor fosse apreendido como mestre, sábio, aquele que tem experiência.

Como em muitos dos textos de *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003), o autor não parece preocupar-se com sequência de enredo, caracterização de personagem ou do espaço. Essas categorias integram o texto apenas de forma essencial e vaga. O autor João Gilberto Noll atenta-se para o instante, a suspensão, que sofre, na maioria das vezes, uma dilatação temporal, notada na mistura de várias noções de tempo que medem a experiência e que contribuem para a explicitação dos estados de alma das personagens.

Ao trazer para o narrado tais estados de alma que vão configurando manifestações ou hierofanias é que entendemos estar João Gilberto Noll trazendo para a sua escrita o já referido horizonte litúrgico.

Outro texto pode nos servir para reforçar essas idéias. Trata-se de *Adão*:

“Resguardo”, palavra vetusta. Verdadeiros camafeus a recebem, figuras fora do alcance de qualquer viva vibração. Ela estava agora fora do alcance até de si mesma, já era substância de uma outra, alguém que de fato nunca vira em seus embalos, flutuações, transtornos. Deitada no tapete, feito roupa despida, sem sustentar por mais de alguns segundos alguma consciência de si ou do entorno. Já no seu terceiro dia de abandono. Batem à porta, ela não ouve. Soletram bem alto seu nome, suplicam. Em vão. Até que num ímpeto retorna a seu antigo pesadelo e diz: “Vou atender, vou sim, é minha viciada missão...”. Levanta-se com esforço, tateia. Ela abre a porta. Olhem ali: a figura que abre atendendo aos chamados é um homem, estritamente um. Chama-se Adão. (NOLL, 2003, p. 46).

Esse microconto revela um poderoso narrador observador, absolutamente onisciente que conduz a narrativa sabendo da personagem e de seus pensamentos, sabendo de si e de seu poder narrador e que, por fim, sabe do leitor, conforme identificamos na expressão: “Olhem ali” e de seu complemento que, por sua vez, direciona a leitura. O título dado ao texto é uma conhecida imagem arquetípica de caráter metafísico e, como instante que é, o texto apresenta o tempo em suspensão. No

jogo entre *agora*, *batem*, *soletram* e *vou*, a expressão *olhem ali* é o indicador dessa suspensão. Estava-se sempre a falar de um agora, mas dentro de um tempo cambiante.

O arquétipo do título, em qualquer exegese, aparece como a personificação do primeiro homem criado (à imagem de) por Deus. Necessário caracterizar que o simbolismo de à imagem de Deus não significa propriamente igual em semelhanças, mas pela aparição do espírito na criação, pela animação da matéria. Ou seja, Adão é a “consciência, a razão, a liberdade, a responsabilidade, a autonomia, todos os privilégios do espírito encarnado e, portanto, somente à imagem de Deus, e, não, idêntico a Deus”. (CHEVALIER, 1998, p. 12).

O *Dicionário de Símbolos* (1998) ainda nos mostra que essa imagem arquetípica do primeiro homem (fruto da terra e animado por Deus) aparece na doutrina cristã, além das tradições judaica, gaulesa, celta e cabalística. Há, ainda, quem relacione a ideia de síntese que o nome Adão guarda à quintessência do universo, termo que provem dos gregos e que chega até a Física contemporânea.

À primeira imagem arquetípica, o autor<sup>9</sup> espelha uma outra: algo ou alguém deitado no tapete, despido, inconsciente. Para nossa leitura, trata-se da própria palavra, neste caso *Resguardo*. O vocábulo aporta uma terceira imagem sobreposta: a referência ao terceiro dia (“Já no seu terceiro dia de abandono”). Uma referência ao período temporal ao qual Cristo demorou a restituir à vida? Símbolo da trindade, da unidade perfeita? Possivelmente sim, já que três é um número universal e aparece como símbolo importante nas culturas chinesa, budista, xivaísta, hinduísta, grega e até entre os egípcios, iranianos e beduínos árabes. Como já dissemos, não se trata aqui de alinhar a escrita de João Gilberto Noll a esta ou àquela tradição simbólica, mas revelar que, em muitos de seus textos, o autor se vale de imagens arquetípicas para criar um jogo de espelhos que as refletem e as distorcem, edificando uma escritura de horizonte ritualístico, sagrado e teológico.

Por fim, uma última imagem é inserida nesse jogo: trata-se da porta (“Batem à porta, ela não ouve”... “Ela abre a porta”). A palavra, caracterizada como elemento primordial do mundo (também o da literatura), é o convite que se abre para o mistério, “é passagem, na aceção simbólica, do domínio profano ao domínio sagrado”. (CHEVALIER, 1998, p. 734-738). É por isso que ao cumprir sua “viciada missão” a

---

<sup>9</sup> Sempre que nos referirmos a autor, desse momento em diante, referimo-nos à função autoral, termo extraído de Foucault (1992) e que indica a instância produtora do discurso e não a pessoa João Gilberto Noll.



palavra se revela estritamente um, de nome Adão, símbolo de origem. O vocábulo resguardo, que atua no texto como metonímia do termo palavra, tem, entre outros, o significado de mistério, o que reforça a ideia aqui proposta.

Retomando a caracterização de sagrado, proposta por Mircea Eliade (195-), verificamos que a palavra não deixa de ser vernáculo em “Adão”, mas, através do jogo de imagens onde está inserida, ganha um revestimento que a caracteriza como manifestação. E passa, além de palavra, a atuar de forma simbólica, feito uma hierofania ou até – considerada a organização da obra e a inserção do texto no conjunto “Gênese”, subconjunto “O verbo”, na parte “Nomes” - um microcosmo de toda uma cosmogonia.

A escolha desse texto para nossa pesquisa ainda quer demonstrar aquilo a que nos referimos no primeiro capítulo, ou seja, que os ‘instantes ficcionais’ nada sofreriam caso sua ordem fosse alterada. Embora traga em si mesmo a ideia de origem, “Adão” não é o primeiro texto de *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003), tampouco o primeiro a ser publicado na *Folha de S. Paulo*, mas nos parece suficiente para demonstrar os argumentos que temos proposto em nossas reflexões.

### 3.4. A organização

Ainda que tenhamos defendido no primeiro capítulo deste trabalho que a organização de *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003) seja uma estratégia mercadológica - o mesmo não se verifica em relação à escrita do autor ou aos seus romances - e que, dada a abertura do campo de sentido que cada uma das divisões comporta, os textos pudessem ter seu lugar alterado, tal organização existe e carece de análise. Ao que nos parece, mesmo sem ter a pretensão, ao escrever literariamente o cotidiano dos anônimos, João Gilberto Noll compôs, de forma intuitiva, uma narrativa da criação e constante recriação de nosso mundo.

Claro está que, ao elaborá-la, autor e editor direcionam a leitura que se faz de cada texto. Assim o leitor é levado a concluir determinados sentidos de leitura e, por outro lado, tem restringido seu horizonte de interpretação. A título de exemplo do último argumento, refletimos sobre o microconto intitulado *Passagem do Ano*.

Esse texto foi incorporado ao conjunto “O mundo”, detentor do subconjunto “A geografia”, na parte “Califórnia”. Observando essa trilha semântica, o leitor é direcionado a, talvez, concluir que o aspecto de maior importância desse texto seja seu

período inicial: “Quando entrei na igreja de religião imprecisa naquela estrada da Califórnia, um pouco para descansar, outro tanto para contemplar a liturgia (vinham vozes lá de dentro)...” (NOLL, 2003, p. 385) – justamente porque o período transcrito identifica o título da parte onde está localizado o texto. Porém, o mesmo texto fora publicado pelo jornal *Folha de S. Paulo* em 31/12/1998, demonstrando que a provável intenção de direcionamento de leitura do autor apontava para o ritual praticado em parte do mundo de festejar o término de um ano e o consequente início de outro.

A organização também acaba por “esconder” o fato de dois microcontos diferentes, mas de título idêntico, terem sido publicados um seguido ao outro no jornal. Desse modo, em 23/12/1999 e em 27/12/1999 diferentes textos foram intitulados “Sombra gentil” (ambos estão em *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003) em conjuntos diferentes).<sup>10</sup> Por fim, a organização também não comporta, por motivos óbvios, dois textos<sup>11</sup> que foram publicados de forma repetida em datas diferentes no jornal. Não óbvia é a ausência dos três textos que encontramos na publicação da *Folha de S. Paulo*, mas que não integraram *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003) e que já problematizamos no primeiro capítulo de nossa pesquisa.

### 3.5. A cosmogonia

Ao caracterizarem astros do cinema e televisão ou jogadores de futebol como mitos, os discursos midiáticos nos revelam o quanto a ideia de mito está presente em nosso cotidiano. Porém, esse uso do termo, embora ligado à raiz do mesmo, não se ajusta perfeitamente ao que pretendemos aqui e parece ser uma espécie de desvio. A definição a que recorreremos é próxima ao que Pierre Grimal (1989) propõe em *A mitologia grega*:

Dá-se o nome de “mitologia” grega ao conjunto das narrativas maravilhosas e das lendas de todo o gênero que os textos e os monumentos figurados demonstram que se propagaram nos países de língua grega (...). Trata-se de uma matéria imensa, dificilmente

<sup>10</sup> Sombra gentil\_1 está localizado na parte *Foragidos*, que pertence ao subconjunto *Os fugitivos*, integrante do conjunto *As criaturas*.

Sombra gentil\_2 está localizado na parte *Fotografias*, que pertence ao subconjunto *Os reflexos*, integrante do conjunto *O mundo*.

<sup>11</sup> Trata-se de Mato Grosso, publicado em 25/06/2001 e em 26/07/2001 e de Encontro no museu, publicado em 19/11/1998 e em 23/11/1998.

definível, com origens e características bastante diversas, que se pensa ter desempenhado e desempenhar ainda, na história espiritual do mundo, um papel considerável.

Todos os povos, num momento de sua evolução, tiveram lendas, isto é, narrativas maravilhosas às quais acrescentaram, durante algum tempo, a fé – pelo menos em certo grau. (GRIMAL, 1989, p.15).

Destacamos que o conhecimento de que nos aproveitaremos do aspecto simbólico dos mitos (não necessariamente os gregos) nos será útil a fim de identificar os resíduos desse universo utilizados na estrutura organizacional de *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003). A vertente mítica que aqui chamamos a nosso texto é aquela que percebe o mito enquanto estrutura simbólica, ou seja, narrativas elaboradas para organizar e, assim, serenar os mistérios que sempre inquietaram o homem. Ainda valendo-nos de Grimal (1989):

Se considerarmos agora a mitologia “clássica”, não já na sua formação e evolução, mas como um todo fixo sob uma forma “canônica”, verificamos que todos os mitos que ela nos propõe não têm o mesmo valor nem a mesma forma. Uns são narrativas que dizem respeito à criação do mundo e ao “nascimento” dos deuses. É para estes, e apenas para estes, que convém reservar o termo de mito no seu sentido estrito. Serão aqui designados como “mitos teogônicos” ou “cosmogônicos”, segundo o caso. Estas narrativas foram reunidas sobretudo por Hesíodo, mas são, naturalmente, bastante anteriores e representam contributos, dos quais uns são puramente gregos e outros provêm das religiões orientais, *ver* pré-helénicas. Seria, por isso, errôneo considerá-los como dados primitivos. São, na maior parte dos casos, concepções bastante evoluídas, que se formaram nos meios sacerdotais e foram, pouco a pouco, enriquecidas com elementos filosóficos, sob a forma de símbolos dificilmente dissimulados. (p. 27 e 28).

Portanto, alguns mitos cosmogônicos gregos referendam narrativas provenientes de outras culturas, razão pela qual ficaremos apenas com a ideia de mito e, por conseguinte, com a ideia de cosmogonia que, acreditamos, orientou a elaboração organizacional de nosso objeto. Suzanne Lallemand (1978) define que:

Os conceitos de cosmologia e de cosmogonia têm campos semânticos de tamanho desigual, tendendo o primeiro desses termos a englobar o segundo. Com efeito, o antropólogo pode definir a cosmologia como um conjunto de crenças e de conhecimentos, como um saber compósito, que abrange o universo natural e humano; a cosmogonia (parte da cosmologia centrada na criação do mundo), por seu lado, expõe, sob a forma de mitos, as origens do cosmos e o processo de

constituição da sociedade. Assim, a cosmologia apresenta-se como uma exigência de síntese, como a pesquisa duma visão totalizante do mundo; além duma função redutora, uma vez que isola e dá importância a certos elementos considerados como constitutivos do universo, tem também uma função explicativa, pois ordena e põe em relação o meio natural e os traços culturais do grupo que a produziu. (LALLEMAND, 1978, p. 27).

Tendo em vista que a definição de cosmogonia de Lallemand pressupõe que a criação do mundo seja organizada e ordenada através dos mitos é que nos valeremos do termo. Como já dissemos, aqui ele será entendido como uma narrativa que abarca manifestações do sagrado cuja finalidade é ordenar, de forma mais ou menos coerente através de microcosmos, um universo outrora caótico para que esse caos passe a representar um cosmos.

No que diz respeito ao aproveitamento de imagens simbólicas que identificam manifestações do sagrado, utilizamos os textos “O homem vago e Adão”. Nesse momento nos serviremos de outros microcontos que, além de compostos por esse tipo de imagens, apresentam em seu horizonte de interpretação homologações simbólicas que, conectadas pelos títulos de partes e subconjuntos do livro, vão, aos poucos, caracterizando uma cosmogonia.

“Gênese”, o primeiro conjunto, é desdobrado em “O nada”, “O verbo”, “Fusões e Metamorfoses” e “A desmemória”. Os títulos dos quatro subconjuntos apontam para uma ideia-eixo de origem, ou mesmo daquilo que ainda informe é capaz de originar. Como defendemos, esse tipo de organização está de acordo com as estruturas cosmogônicas identificadas por Lallemand (1978, p. 39-40):

Em resumo, o pensamento cosmológico procede por disjunções, e depois por associações complementares; elabora classificações cujos elementos se associam, termo por termo, duma categoria a outra, obedecendo a uma lógica própria, para a qual “o fato de existir uma ligação é mais importante que a natureza das ligações”, no dizer de Cl. Lévi-Strauss; recorre também à analogia, ligando uma estrutura global, macrocós mica, a um objeto-microcosmo, que é simultaneamente a sua metáfora e a sua metonímia.

Portanto, parece-nos que, ao estabelecer a conexão “O nada” e “O verbo”, a lógica dessa organização pretende aproximar-se do relato bíblico (Antigo Testamento), mas ao inserir “Fusões e metamorfoses”, além do esquecimento vital para a continuidade do homem em “A desmemória”, está-se concretizando uma relação com

um universo mitológico que remonta às antigas tradições. Seria então não uma organização orientada para um tipo específico de cultura (leia-se cosmogonia de uma determinada tradição), mas uma mistura apurada de várias tradições.

A observação atenta dos demais conjuntos e suas subdivisões apontam para a construção de uma lógica própria que não necessariamente encontra referência em antigas ou novas tradições da história da humanidade. Veja-se, por exemplo, que o conjunto “O mundo” está dividido em: “A geografia”, “Os horizontes”, “As plantas”, “Os reflexos” e “O sistema”.

Depreendemos que o autor (ou autores) de nosso objeto acaba(m) por problematizar o mito ocidental da criação, não apenas contestando-o, mas revisando-o do ponto de vista do homem comum, protagonista e, ao mesmo tempo, co-criador dele em suas mínimas ações.

Uma revisão e, por que não?, uma apropriação das tradições e narrativas que, como uma construção em abismo, acaba por gerar uma nova e outra tradição que poderá a seu tempo servir como referência a outras ficções que pretendam (re)criar a história de nosso universo.

Para marcar a homologação do rito iniciático, escolhemos *Zé na margem*:

Ficava gemendo na beira do rio. Um gemido que só ele próprio ouvia, se tanto. “Por quê?”, indagariam se pudessem escutar. Mas ninguém perguntava nada àquele homem que ordenhava no escuro do estábulo. E que lá mesmo dormia. Para ele, gemer nas margens da correnteza era tão natural quanto olhar a igreja na praça. Via pessoas limpando, varrendo. Pareciam querer espelhar os ambientes no prateado do rio. Entrou na água como se procurasse interromper a mania de olhar. Veio uma coisa mais pesada do que nuvem. A pálpebra da Lua. Que desceu. (NOLL, 2003, p. 35).

Nesse texto, chama-nos a atenção o fato de a personagem possuir uma identificação, pois sabemos que Noll prefere os anônimos para ambientar suas narrativas, sejam elas contos ou romances. Raras são as personagens que apresentam nomes ou apelidos na literatura desse autor. Ainda assim, há um resquício de anonimato na utilização da contração de José, nome dos mais comuns em diversas culturas e que pode identificar muitos ou qualquer um.

Novamente estamos diante de um poderoso narrador onisciente que, além de saber do protagonista, sabe também que as pessoas à volta de Zé questionariam as razões de seu gemido caso o ouvissem.

A locução “na margem” parece evocar dois sentidos: um deles direciona a leitura para o local, o espaço de ambiência da narrativa, à margem de um rio. Já o adjetivo marginal, derivado da mesma locução, pode identificar a relação da personagem com o meio social. Note-se que ele “via pessoas limpando, varrendo”. Zé observa, com distância, pessoas executando tarefas rotineiras, enquanto está isolado, solitário e “gemendo”, o que pode remeter a um estado de constrangimento ou sofrimento ignorado pelos demais.

O texto do microconto é indiciado e, portanto, não nos revela os motivos desse sofrimento que parece ser a substância constitutiva ontológica de Zé, convertendo-o no seu ser-aí-no-mundo. Em outras palavras, é o sofrimento de Zé na margem que faz dele um ser. Num plano mais profundo, a imagem sofredora de Zé à margem de um rio, pode também ser um desdobramento do “ranger de dentes” bíblico, o que aponta para uma atmosfera simbólica da imagem. Outra informação que poderia remeter à tradição cristã é o fato de Zé ser aquele que “ordenhava no escuro do estábulo. E que lá mesmo dormia.”

O estado de inércia do protagonista diante de algo que, para nós, pode configurar-se como uma revelação é quebrado quando o mesmo adentra nas águas do rio. Encerra-se um ciclo de observação marcado pelo sofrer e se inicia o fenômeno epifânico, propriamente dito.

O narrador onisciente intruso perscruta o interior da personagem “Para ele, gemer nas margens da correnteza era tão natural quanto olhar a igreja na praça”. Os índices espaciais vão compondo um cenário de cidade interiorana, calma ou “besta”, segundo as palavras de Carlos Drummond. Ressaltamos também que, a essa altura, o rio já se transforma em correnteza, instalando uma atmosfera de força frente à fragilidade daquele que está na margem.

Zé tem medo e o medo do herói constitui-se num dos périplos anteriores à luta que o marcará como iniciado e que integra a jornada dos heróis. Direcionando-se ao fim dessa jornada mítica, Zé “entrou na água como se procurasse interromper a mania de olhar.” Assim, a narrativa atinge seu clímax, o herói adentra o “ad uterum”<sup>12</sup> da Mãe-Terra. Lembremos que a água é um reconhecido símbolo de purificação, além de, nesse

---

<sup>12</sup> O retorno ao útero é expresso quer pela reclusão do neófito numa choça, quer pelo fato de ser simbolicamente tragado por um monstro, quer pela penetração num terreno sagrado identificado ao útero da Mãe-Terra. (ELIADE, 2007, p. 75). Os mitos e ritos iniciatórios de *regressus ad uterum* colocam em evidência o seguinte fato: o “retorno à origem” prepara um novo nascimento, mas este não repete o primeiro, o nascimento físico. Especificamente, há uma renascença mística, de ordem espiritual. (ELIADE, 2007, p. 76).

caso, mostrar literalmente uma saída do estado de margem em direção a um centro.

A força da Lua, outro símbolo, coroa a experiência de Zé. Trata-se de um instante raro, o momento mesmo em que o protagonista toca a enorme realidade. Poderíamos cogitar as consequências desse ritual de transcendência, que poderia ser desde uma nova vida até a morte, como um nascimento para uma outra vida, mas não o fazemos pelo fato de que a narrativa aí se encerra, já que o rito já fora cantado (narrado).

O texto de nossa reflexão, portanto, demonstra em termos literários que uma ação humana profana, o adentrar de um homem num rio, pode ser revestida de uma sacralidade e, assim, transformar-se numa homologação que identifica uma parte responsável pela construção de todo um cosmos. Se em tribos africanas primitivas o casamento entre os humanos é a homologação da união entre o Céu e a Terra, é interessante refletir que, atualmente profano, esse rito ainda constitui valor em nossa sociedade. Claro que, para alguns, não indica um valor sacralizado à natureza como para os povos primitivos, mas o cumprimento de um dever social. No entanto, um rito ainda caracteriza um valor, mesmo que o aspecto sagrado desse seja, para nossa sociedade, apenas um resíduo.

Desses resíduos é que se alimenta a literatura de João Gilberto Noll na escrita dos 'instantes ficcionais' que compõem *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003) e, a partir deles, o autor parece denunciar a exaustão e o esgotamento do homem contemporâneo. Esse homem, esgotado, extremado, percebemos também em *Ele*.

Havia um rudimento qualquer puxando o seu ânimo, algo entre 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 conseguira ocupar... (NOLL, 2003, p. 31).

Em mais uma narrativa exemplar de Noll encontramos um narrador onisciente que além de revelar os estados de alma perturbados de seu protagonista, executa um gracioso trabalho de indeterminação e ambiguidade que se inicia no título do texto. Ele

quem ou o quê? Ambos.

Ele, o protagonista, aparece tomado de um rudimento qualquer, uma essência elementar entre a poeira – que evoca simbolicamente a mínima substância de nós e do mundo, assim também como o sal, que marca uma força fertilizadora e transmutadora, por si. Esses elementos primordiais é que trazem a alma, a *ânim*a do protagonista e que o arrastam a prosseguir.

A dualidade dos elementos, além de se manifestar no estado hesitante e difuso do protagonista, leva-o também às dualidades de “Ele”, o mundo. A esquina, onde caminhos opostos convergem, parece atuar como metáfora do ser e do mundo que convergem para formarem algo. O texto é indiciado e, por isso mesmo, não sabemos a que leva essa convergência. Importante é revelar “o fruto escuro cujo sumo saturado (...) escorria por todos os orifícios” (NOLL, 2003, p. 31). A passagem poética, de ritmo aliterado e assonante, imprime a imagem da potência humana, fértil porque energia vital que explode e escorre por todos os orifícios desse ser que é hospedeiro da essência primitiva, primordial de um mundo.

A homologação do ser, do microcosmos que carrega em si a substância do mundo e de todas as suas potencialidades, ou seja, é parte constituinte do mesmo, revela um horizonte sombrio, insuficiente. A potencialidade humana parece travada, cega de si e cega do mundo. Ao estruturar seu texto, o autor parece ter-se declinado da caracterização de tempo, espaço e da própria personagem. Espaço e tempo estão em suspensão, resta o estado interior do homem, que, anônimo, pode ser qualquer um, qualquer sujeito, tão somente Ele.

Assim como as ideias propostas por Eliade (195-), aproveitamos os conceitos de cosmologia e cosmogonia e também os significados dos símbolos encontrados nos textos para que a leitura de nosso objeto de estudo ganhasse em significação. Não se trata de estabelecer um estudo filosófico ou antropológico de uma obra literária, mas, sim, valer-se de saberes das áreas de humanidades que iluminem a leitura do literário.

Dos estudos de Lallemand (1978) ainda aproveitamos a estrutura do pensamento cosmológico o qual se baseia em divisões que isolam unidades que são reconstituídas como partes de um todo. Essas fragmentações realizam-se de acordo com ideias-força onde se estabelecem sistemas. “Estes sistemas de correspondências entre termos pertinentes incluídos em categorias diversas exprimem-se também por aquilo a que se poderia chamar “situações-microcosmos” e “objetos-microcosmos” (1978, p. 38). Os microcosmos de que fala Suzanne Lallemand (1978) remetem aos elementos do



mundo natural que, sacralizados, continuam a ser aquilo que o homem primitivo reconhece como natural e sagrado, ao mesmo tempo, de que falou Mircea Eliade (195-).

A leitura dos textos produzidos por Noll, por meio desse viés, não se apresenta como definitiva, mas tão-somente como uma das várias possibilidades de leitura que um microconto pode oferecer ao leitor.

## 4. Perspectiva

### 4.1. O encaixe entre os inéditos

No primeiro capítulo de nosso trabalho discorremos sobre o dinamismo da composição de *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003) e aqui queremos dizer que tal maleabilidade não se firma tão-somente no âmbito da estrutura da obra, mas também nas instâncias da autoria e da editoria.

Com o propósito de reforçar o argumento de que os textos expandem o seu campo semântico, ainda que conectados por uma temática de representação cosmogônica, e que, por isso mesmo, podem ser deslocados entre os conjuntos constitutivos da obra, reproduzimos, neste capítulo, os textos “inéditos” encontrados no trabalho de verificação dos contos publicados na coluna “Relâmpagos”, da *Folha de S. Paulo* e utilizados para a composição dos *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003). Segue-se aos textos uma análise teórica e crítica de cada um deles, elaborada sob a mesma perspectiva das demais análises presentes em nossa dissertação.

Julgamos por bem reproduzi-los segundo a ordem como foram publicados na *Folha de S. Paulo*. O primeiro deles é “Peregrino”, publicado em 14/06/1999:

Aos treze anos viajei a pé. Minha mãe, em coma pelo segundo mês. Deixei-a com minha irmã e me pus na estrada. Encontrei um grupo andarilho. Aproximei-me. Diante de minha rala presença rolou um assentimento sem palavras. O cheiro daqueles corpos tinha a pungência do amoníaco. Em volta muitos panos langanhentos, cores, até bandeiras. Alguém falou que eu não precisaria mais de intermediários. Pensei em anestésiar a fome, guardando-a feito um faquir. E levá-la, em pessoa, à presença do que ali chamavam de Ponto Tutelar ou algo assim, perdoem-me, não lembro direito, pois fui atropelado e aqui espero anuviado a minha remoção (NOLL, 1998-2001).

A imagem simbólica do peregrino evoca a situação do homem sobre a terra. Na literatura de Gilberto Noll, tal situação narrativa pode constituir-se num *leitmotiv* dado que as personagens encontram-se, na grande maioria dos textos, em trânsito. Seguindo a disposição do texto em primeira pessoa, outro símbolo se presentifica. Trata-se do mítico número treze, considerado como índice de mau agouro, mas que, segundo o *Dicionário de Símbolos* (1997, p. 902-03), traz em si outros significados:

O décimo terceiro em um grupo (...) aparece como o mais poderoso e o mais sublime. Também é visto como o poder gerador, seja ele bom ou mau. Por seus limites estáticos (o decenário estático) e dinâmicos (o ternário ativo), o 13 determina uma evolução fatal em direção à morte, em direção à consumação de um poder, visto que este é limitado: esforço periodicamente interrompido. De uma forma geral, o 13, como elemento excêntrico, marginal, errático foge à ordem e aos ritmos normais do universo: do ponto de vista cósmico, a iniciativa do 13 é antes de tudo má, visto que a ação da criatura – não harmonizada com a lei universal – só pode ser cega e insuficiente; serve à evolução do indivíduo, mas agita a ordem do macrocosmo e perturba o seu descanso; é uma unidade perturbando o equilíbrio das variadas relações no mundo.

A reprodução do texto do *Dicionário de Símbolos* (1997) aponta inúmeras proposições que parecem constituir os desdobramentos aplicados e narrados no texto nolliano aqui analisado. Em “Peregrino”, o narrador relata o evento de sua viagem, quem encontra, quem deixa, mas não nos revela o porquê ou os porquês da decisão de viajar. Não parece necessário elucidar tal fato ao leitor quando o que se pretende é narrar o momento mesmo da transformação e não apenas um ato de deslocamento em si. Os fatos estão enunciados: a ausência da figura paterna e também materna (dado que a mãe encontra-se em coma) indiciam a solidão do narrador.

No limite estático de sua solidão encontramos outro limite, esse dinâmico, representado pelo encontro com os andarilhos, figuras malcheirosas que vivem à margem da sociedade e que aceitam silenciosamente a presença de mais um. O narrador, também um alguém que vaga, que anda pelo mundo é, portanto, aceito entre os demais.

Vale apontar, no entanto, que embora “mais um” o narrador está caracterizado como um Peregrino, enquanto que os demais são andarilhos. A razão para tal diferenciação também pode ser explicitada através das referências apontadas pelo *Dicionário de Símbolos* (1997). Apenas o narrador do microconto carrega em si o poder gerador do bem e do mal, apenas ele caminha para a transcendência, enquanto os outros apenas caminham. Há, de fato, uma evolução na trajetória do narrador-personagem, representada no trecho em que se diz “Alguém falou que eu não precisaria de intermediários” (NOLL, 1998-2001). Uma referência cristã? Um caso de intertextualidade com o texto bíblico?

Conforme propusemos no capítulo anterior, mais um resíduo do texto da tradição bíblica se apresenta. Em I Crônicas 29, no versículo 15, lê-se “Porque somos estrangeiros diante de ti e peregrinos, como o foram todos os nossos pais; como a sombra são os nossos dias sobre a terra, e não há permanência.”

A figura do Peregrino é recorrente no Antigo Testamento, assim como a figura do viajante que foge da fome. O cheiro desagradável de urina deteriorada, os panos langanientos ou cheios de secreção que os envolvem não os condicionam propriamente como mendigos. As cores e bandeiras que usam remetem a um passado, assim como o do narrador-personagem, deixado em favor da busca do desconhecido. Poderíamos aí encontrar uma referência aos leprosos de quem apenas o Cristo se aproximava. São todas referências bíblicas condensadas, que contribuem para a constituição mítica e simbólica do texto.

Como vimos defendendo, não apenas as referências de origem cristã aparecem nos microcontos nollianos, já que o trecho “Pensei em anestesiar a fome, guardando-a feito um faquir” (NOLL, 1998-2001) faz referência à palavra árabe proveniente do persa que significa pobre ou pobreza e que também identifica o asceta que vive de esmolas. Mais ajustado ao caráter litúrgico já explicitado em relação aos textos de *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003) é o caráter mítico da palavra *faquir*, da necessidade espiritual de Deus – o único ser auto-suficiente.

Dessa maneira, ele pretende consubstanciar-se à fome, trazê-la dentro de si, personificá-la e apresentá-la como denúncia. No entanto, é nessa trajetória que o narrador é atropelado e encontra-se, no momento mesmo da narrativa, em estado de anuviamento, ou seja, de tristeza. Ocasionado pelo atropelamento, o estado do narrador parece remeter ao coma da mãe que ele deixara aos cuidados da irmã. Seu anuviamento pode estar ligado à capacidade de desestabilização, de desarmonia que o número 13 traz em seu campo semântico e que, portanto, perturba o equilíbrio das variadas relações no mundo.

Em 01/06/2000, a *Folha de S. Paulo* publicou *O sono refinado*:

Naquela tarde, passeando pelo centro da cidade, pensei se eu agora não era um sujeito requintado. Se me ouvissem, com certeza buscaria na lembrança a imagem de um homem rebuscado. Mas o que quero dizer com “requintado” se espraia em outro campo, escuta! Antes eu não passava um dia sem ir ao centro da cidade. Precisava vagar por suas avenidas e ruelas. Chovesse ou fizesse sol. Tivesse ou não o que fazer por suas bandas. Hoje, depois que venci em alguns

capítulos, e o dinheiro não parece mais tabu, me desgosta andar por essas regiões centrais extenuadas, maltratadas. Hoje, quando a tarde vai em meio, entro num teatro de variedades, na ponta inacessível da cidade. A platéia ri, assobia para o palco. Eu? Eu me encolho na cadeira e adormeço... Até sair de mim... (NOLL, 1998-2001).

Nesse microconto, uma vez mais nos deparamos com um narrador-personagem que incita o leitor e o insere no plano do discurso da narrativa. Curioso o fato de que embora tenhamos um texto, o narrador utiliza o verbo escutar, deixando claro que não se trata do leitor do conto publicado no jornal a quem o narrador se dirige, mas sim a um enunciatário do próprio discurso narrativo. O sentido aí utilizado é o de “prestar atenção”, indicado pelo uso do ponto de exclamação após o imperativo.

O *leitmotiv* da personagem em trânsito, que vaga pela cidade é cenário ao ambiente narrativo. Em tom confessional, o narrador parece indicar que sua vida é uma narrativa e que suas fases ou etapas configuram capítulos. A experiência de vida do autor tornou-a refinada, ou seja, dotada de finura, de delicadeza. É com essa mesma delicadeza que o narrador se dirige a um teatro de variedades.

Esse tipo de teatro constitui-se de peças de viés satírico ou pitoresco que retratam o cotidiano. Sem rebuscamento estético ou densidade intelectual, são conhecidas por retratar “a vida como ela é”. Parece, portanto, uma certa ironia que o narrador escolha essa forma popular de arte para preencher o tempo. No entanto, ao aprofundar nossa análise, podemos identificar um elogio da simplicidade, uma espécie de *aurea mediocritas* urbana, que se responsabiliza pela transcendência do real apontada no final aberto do microconto.

O último dos três contos que não estão publicados dentre os *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003) é *Brincar*:

Ele corria, corria tanto que chegou a se esquecer de si. Uma voragem que já nem parecia apenas um movimento linear em grau extremo. Manchas, chispas, massas em convulsão, no centro alguma força que o levava para fora de si mesmo, para muito além do próprio corpo. Aliás, ele corria tanto assim porque já nem tinha corpo. Era só um borrão sem passar por lugar nenhum nem nada. Estava ali, como um novelo reticente sobre a grama da praça, prestes a ser pego e afagado por uma criança. Foi isso mesmo o que fez essa criança balbuciante: agachou-se, pegou-o bem devagar, certo receio, mas não se conteve: passou-o pelo peito nu e riu com suas cócegas. O pai aproximou-se e perguntou-lhe, "o quê?". Ninguém ouviu, nem mesmo o filho ao sol, todo entretido... (NOLL, 1998-2001).

Narrado em terceira pessoa, o texto traz-nos o movimento representado por um ser que “corria tanto que chegou a se esquecer de si” (NOLL, 1998-2001). A personagem, através da habilidade textual do narrador, surge no campo de visão do leitor como uma imagem nebulosa, uma mancha, um borrão, algo sem contorno definido, uma pincelada. O que leva o leitor a se perguntar: o que ou quem corre?

Ao configurar-se como novelo sobre a grama e possibilitar um afago feito pela criança, nossa memória de infância, aliada ao título do conto, remete-nos a um animal, um gato? A criança, ao pegá-lo e afagá-lo, sente as cócegas provocadas pelo pêlo do animal. Nesse momento, instala-se na lógica interna do texto o sentido da amizade e do enlace instantâneo que a brincadeira provoca, dado o fato de que a criança nada ouve, entorpecida e entretida no ato singelo e puro de brincar.

Comum aos microcontos de enredo que ao longo de nossa pesquisa temos estudado, o narrador de terceira pessoa registra de forma cinematográfica um instante, imprimindo um tom de delicadeza e de poesia que não está somente na linguagem, mas no enquadramento que se faz.

Após a análise dos microcontos, queremos observar e defender a hipótese de integração e encaixe dos mesmos nos conjuntos de *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003). “Brincar”, por seu caráter imagético, poderia integrar o subconjunto “Fusões e metamorfoses” do conjunto “Gênese”.

O “Sono refinado” acrescentaria mais um instante de mistério em meio ao cotidiano como os que vemos representados no subconjunto “A desmemória”, esse também integrante de “Gênese”. E, por fim, o “Peregrino”, marcado pela ideia do desprendimento, da busca de algo, e também por seu caráter mítico, agregaria ainda mais poesia à parte “Ninguéns” do subconjunto “O nada”. Salientamos que nossas indicações são apenas hipóteses e nelas direcionamos as possibilidades ao conjunto “Gênese” por ser esse o escolhido para nossa pesquisa.

## 4.2. A questão da autoria

Os microcontos analisados no item 4.1 deste trabalho de pesquisa têm em comum com os textos anteriormente estudados o fato de pertencerem a um mesmo autor, tomado como uma identidade civil-profissional, responsável pela autoria dos textos - João Gilberto Noll.

Foucault (1992, p.50) propõe que um ser racional com uma dada formação constitui-se num autor como “unidade de escrita”. Daí existir uma instância agregadora do discurso que, embora relacionada à identidade civil-profissional, responsabiliza-se por uma função, a de autor. Em relação aos microcontos que aqui estudamos, como já dissemos, quando publicados em jornal, os textos seguiam a ordem de publicação que o autor (produtor) estabeleceu e, portanto, tinham em seu horizonte de recepção os leitores do jornal que previamente sabiam da coluna e de seus dias de publicação. Tais textos passam, posteriormente, a configurar um projeto, ou seja, passam a atuar como os alicerces de um projeto arquitetônico, no momento em que o editor da W11 Editores, Wagner Carelli, agrupa-os em conjuntos denominados e lógicos.

A feitura de *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003) de João Gilberto Noll, envolveu Carelli no âmbito do que Noll determinou para o ideário do seu texto: produto de um ato litúrgico, celebrado com o leitor e, ao que se coloca, do editor, o próprio Carelli. Há, portanto, a instauração de um discurso operador de uma ideia de obra literária. Foucault (1992) auxilia-nos a refletir acerca da complexa definição de uma obra. Segundo o teórico, “a palavra ‘obra’ e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas como a individualidade do autor” (FOUCAULT, 1992, p.39), uma vez que tal juízo leva-nos a pensar que, tudo o que determinado sujeito produz como literatura, por escrito, é por ele válido como tal. Uma possível solução para esse entrave está na definição de autor:

Um nome de autor não é simplesmente um elemento de um discurso (...); ele exerce relativamente aos discursos um certo papel: assegura uma função classificativa; um tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, selecioná-los, opô-los a outros textos.(...) Em suma, o nome do autor serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, ter um nome de autor, o facto de se poder dizer ‘isto foi escrito por fulano’ ou ‘tal indivíduo é o autor’, indica que esse discurso não é um discurso quotidiano, indiferente, um discurso flutuante e passageiro, imediatamente consumível, mas que se trata de um discurso que deve ser recebido de

certa maneira e que deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto. (FOUCAULT, 1992, p. 44-45).

Portanto, os textos literários produzidos por João Gilberto Noll aparecem revestidos dessa função classificativa a que se refere Foucault. Como exposto em nosso terceiro capítulo, eles têm um modo de ser do discurso, a saber, o litúrgico, que trabalha com resíduos do mito. Além de contar com uma escrita poética, provida de uma linguagem de efeito, imagética, elementos que nos fazem reconhecer o texto nolliano; detém, desse modo, o estatuto de literário e é assim recebida pelo seu leitor iniciado e pela crítica.

No entanto, ao nos deter na arquitetura dos *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003), indagamo-nos: quem é seu autor? João Gilberto Noll? Wagner Carelli? Ou ambos? A última de nossas questões parece ser a resposta ao primeiro questionamento. Nosso objeto de estudo teria um autor-produtor e um autor-organizador que, integrados, parecem se responsabilizar pelo produto (obra) que adquirimos nas livrarias e dividirem o que Foucault chamou de *função autor*. “A função autor é, assim, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade”. (FOUCAULT, 1992, p. 46).

De acordo com (HANSEN, 1992, p.37):

Conforme o dispositivo de Foucault, assim, existem quatro características imbricadas na função autor: primeiramente, liga-se ao sistema institucional que determina e articula os discursos; em segundo lugar, não se exerce de maneira uniforme e com a mesma forma em todos os discursos em todas as épocas e em todas as culturas; em terceiro, não se define pela atribuição espontânea de um discurso a seu produtor, mas por operações complexas; finalmente, não remete pura e simplesmente a uma individualidade empírica, pois pode dar lugar, simultaneamente, a muitos ‘egos’, a muitas posições-sujeito que diferentes classes de indivíduos podem vir a ocupar.”

Nossa defesa da função autoral se estabelece de acordo com essas características. Em nosso primeiro capítulo, propusemos as condições de publicação dos *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003), afirmando seu caráter estratégico mercadológico e sua atuação como um tipo de publicação atraente aos olhos do leitor iniciado, o qual conhece as tramas do literário, do artístico e que, portanto, como receptor, viu-se diante de uma obra singular, embora proveniente de uma escrita e publicação anteriores. Esse leitor deparou-se com uma organização e um trabalho editorial/estético surpreendente.



Operações específicas e complexas definem a produção de um discurso. Ou conforme Foucault, a função autor prevê situações singulares (FOUCAULT, 1992, p. 54). Um texto ficcional envolve uma pluralidade de “eus”, na composição do texto e na sua recepção; “eus” que representam posições-sujeitos, de classes diferentes (FOUCAULT, 1992, p. 57).

Os “eus” de composição, assimilados através das instâncias de João Gilberto Noll e de Wagner Carelli que, como consta na página 4 de *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003), são os responsáveis pela “concepção, edição, preparação e revisão” da obra. Já nos “eus” projetados na recepção, entendemos que as interferências não ocorrem no enunciatário do narrativo, mas no leitor físico, aquele que lê a proposta da obra, valida-a e a atualiza, cada vez que repete o ritual de abrir o livro e mergulhar na escritura de João Gilberto Noll.

### **4.3 O jogo performático do personagem-narrador-autor**

Cabe, for fim, agregar ao debate em torno da autoria em *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003), a persona identificada no item 3.1 do terceiro capítulo de nosso trabalho. Àquela altura, já falávamos do poder transformador do ponto de vista histórico relacionado à autoria. Com Seligmann-Silva (2010) identificávamos a passagem da representação para a performance e, nesse sentido, postulávamos Gilberto Noll como aquele que se vale do corpo como veículo para a expressão de sua arte.

As considerações feitas a partir dos aspectos que envolvem a autoria em *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003), propostos no item 4.2, fomentaram nossas reflexões a respeito de uma possível preocupação do autor quanto a sua posição e seu papel no sistema de comunicação literária e, de seu editor, no sistema da indústria cultural.

Em relação à própria obra, Ítalo Calvino propunha:

A condição preliminar de qualquer obra literária é esta: a pessoa que escreve tem de inventar aquele primeiro personagem que é o autor da obra. [...] É sempre apenas uma projeção de si mesmo que o autor põe em jogo na escritura, e pode ser tanto a projeção de uma parte verdadeira de si mesmo como a projeção de um eu fictício, de uma máscara. (apud WATAGHIN, 2009).

Associamos o personagem-autor, proposto por Calvino, à preparação para atuar, de que fala José Castello (NOLL, 2004), ao entrevistar Gilberto Noll. Seria, então, o personagem-autor uma sombra ou uma projeção da identidade civil-profissional? Esse possível desdobramento seria responsável por “exercer o papel da ficção”, como responde Noll para Castello (NOLL, 2004) e, conseqüentemente, afirmar-se como um escritor de linguagem e não de temas?

Nossas reflexões giram em torno de questões que trazem à tona o autor-produtor como aquele que elabora o ficcional; o personagem-autor como aquele que projeta um eu fictício, a fim de envolver a recepção em horizonte mais artístico que conceitual; e uma terceira instância, a persona, intrinsecamente performática, que se destina a estabelecer uma conexão entre as duas primeiras. Numa palavra, são projeções da obsessão de João Gilberto Noll de “estar no lugar do outro”.

## Considerações Finais

Ao esboçarmos um panorama situacional da produção literária contemporânea no Brasil, bem como o perfil do leitor de nosso país, o primeiro capítulo de nosso trabalho de pesquisa permitiu entrever um aparente paradoxo. O Brasil conta com, aproximadamente, 95 milhões de leitores e cerca de 40 mil títulos publicados a cada ano, ou seja, muitos são os títulos e o número de leitores, mas poucos os que se dispõem a ler os autores brasileiros, especificamente os autores contemporâneos e já consagrados pela academia.

Essa constatação, no entanto, não nos serviu como desestímulo, pelo contrário, revelou aspectos que se tornaram referência ao perfil do leitor de João Gilberto Noll, além de identificar vasto campo para a área dos estudos literários. A análise do leitor e do mercado de literatura brasileiros se constitui em ampla, necessária e incessante vertente de pesquisa.

Nossa pequena análise do mercado livreiro em meio à indústria da cultura permitiu-nos elaborar uma das teses fundamentais de nosso trabalho: a organização dos *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003) atua como estratégia mercadológica, o que, aos olhos de alguns, poderia fragilizar o livro enquanto obra literária. Disso, certamente, não se trata. No entanto, não deixa de parecer ingênuo fugir à constatação da referida estratégia.

Assim, tendemos a concordar com a fala de Alcir Pécora (2008), que propõe ser o autor contemporâneo um operário. Sabemos que o escritor é parte do processo de veiculação da literatura e que está fortemente ligado a toda essa cadeia de produção. Nessa relação complexa, o próprio mercado acaba ditando as regras, pois ainda que haja exceções, muito autores estão subordinados às vicissitudes das editoras e às vontades do público.

Ainda que não acomodemos Gilberto Noll confortavelmente nessa malha, sabemos que ele está nela, já que decidiu sobreviver de sua literatura, a qual não é vendida alternativamente, mas se encontra vinculada a uma das maiores casas editoriais do país. Seus livros têm uma dinâmica de publicação, isto é, são publicados com periodicidade de dois anos. Parece-nos que o leitor cativo e as constantes premiações nos mais diversos canais de fomento à escrita garantem certa estabilidade financeira ao autor.

Longe de funcionar como demérito à produção literária e à reconhecida carreira de Gilberto Noll, o estudo da arquitetura desses *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003) revelou em seu projeto editorial os vários pontos de conexão entre a escrita literária do autor e o mercado.

Além da organização já referendada, outro desses pontos de contato é, propriamente, o convite feito pela *Folha de S. Paulo* para que o autor substituísse Heloísa Seixas na coluna literária semanal que o jornal mantinha. A proposta do jornal, possivelmente estava ligada ao reconhecimento de público e crítica existente em torno de João Gilberto Noll. Mesmo que não se possa dizer que a crítica é unânime em elogiar Noll, a relação com o jornal parece-nos proveitosa a ambos, uma vez que o autor pôde contar com a divulgação semanal de sua literatura em um veículo que conta com uma tiragem média de 300 mil exemplares. Em contrapartida, o jornal dispõe de espaço diferenciado quando leva o texto literário ao seu leitor.

A prosa curta dos microcontos de Noll, chamados por ele de “instantes ficcionais” é um bom exemplo para retratar o presente fragmentado e mutante de que falam Beatriz Resende (2007) e Aduino Novaes (2008).

Nossa escolha pelo termo microconto, que designa formalmente os textos estudados, revelou-se como outro possível desdobramento a ser dividido pelos estudiosos da literatura contemporânea. Mundo premente e urgente o nosso, vem ganhando espaço, cada vez mais, a escrita concisa, sintética. Toda essa proposta de adensamento narrativo ganha contorno na tradição do conto que, junto à poesia, parece ser o veículo principal de nossa urgência. Ainda que os longos romances existam e tenham espaço na vida do leitor médio atual, a escrita concisa vem, cada vez mais, disputando as prateleiras com as outrora dominantes macronarrativas.

No segundo capítulo, apontamos os termos *mini*, *nano* e *micro* como os mais ajustados para esse tipo de literatura, mas notamos a aleatoriedade com que são utilizados, gerando a dúvida, o debate e, possivelmente, certa confusão. Necessário, portanto, um ajuste. Não como palavra final, mas no que concerne à crítica. Divisar, avaliar, refletir e, se possível, estabelecer certa ordem.

No estudo do conto, a opção pela divisão entre conto de enredo e conto de atmosfera nos auxiliou na análise dos microtextos nollianos retirados do conjunto “Gênese”. Verificamos, ainda, que Gilberto Noll trabalha predominantemente com o conto de atmosfera, mas apresenta também uma forma híbrida, um misto de enredo e

atmosfera. A predominância do conto de atmosfera está relacionada às menções do autor, quando diz escrever com o inconsciente.

Embora não haja uma tradição do microconto no Brasil, parece-nos que o caminho escolhido pelos escritores vem sendo aquele que a construirá ao longo dos anos. Já existem estudos a respeito de e a produção pode ser verificada em blogs e microblogs, além de diversas publicações. A continuidade desses estudos verificará em que medida essas transformações do gênero ou criações de novos gêneros propiciam experiências diferentes a escritores e leitores. Entendemos que nosso trabalho de pesquisa dialoga com esse universo, sem no entanto esgotá-lo completamente, pois não é a isso a que se destina.

Após a apreensão da forma, no terceiro capítulo, refletimos sobre as relações entre ela e o conteúdo dos microcontos, sem abandonar o que o autor entende por sua literatura e o que a crítica enxerga nela. Sendo João Gilberto Noll um escritor bastante estudado pela academia, nossa preocupação foi dialogar com os estudos já realizados e tentar posicioná-los diante dos textos de nosso corpus.

No gesto performático do autor, encontramos a chave para a leitura desses microtextos. Nossa inquietação em relação à postura do autor em público pode ser percebida também nas entrevistas por ele concedidas, pois que localizamos certa preocupação do entrevistador em relação a esse gesto, que concluímos ser uma *performance*.

Assim, procuramos compreender os desdobramentos desse gesto na literatura do autor e dois deles se efetivaram: uma celebração entre autor e leitor, pretendida pelo primeiro, e a criação de um personagem-autor, dela decorrente. João Gilberto Noll usa seu corpo, sua voz e também sua escrita para criar no leitor o ambiente, nas suas palavras, o “embalo” artístico que acredita essencial para “exercer o papel da ficção” (NOLL, 2004). Se é que existem limites entre a ficção e a realidade, eles se confundem no momento em que um escritor cria uma espécie de poética de encenação e, com ela, instaura seu projeto literário.

Conscientes desse projeto, pudemos compreender o caráter simbólico dos textos de Noll e, a partir do horizonte litúrgico reivindicado pelo autor, identificarmos os resíduos da tradição nas micronarrativas dos *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003). Defendemos a hipótese de organização do livro como proveniente da escrita residual do autor. Por meio da análise de “O homem vago” e “Adão”(NOLL, 2003), demonstramos que a relação interdiscursiva com os textos da tradição narrativa não se institui apenas

com o texto bíblico, mas com todo um horizonte de narrativas da criação. Consideramos que a proposta de Wagner Carelli se origina da observação e da constatação desses resíduos. A escolha do editor por uma lógica cosmogônica, além de reforçar o mito da criação, problematiza-o.

Por fim, reproduzimos os textos encontrados na conferência dos originais da coluna “Relâmpagos” e, ao analisá-los, verificamos que, tanto sua estrutura formal como contedística, permitem concluir que integrariam *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003). Queremos também dizer que um possível esquecimento por parte do editor e organizador da obra seja o responsável pelo fato de esses três textos não estarem nela presentes.

Esse seria um dos desdobramentos do fato de o livro de pequenas narrativas ter sido idealizado e organizado por seu editor. Se a intenção fosse apenas publicar os pequenos textos, isso certamente aconteceria através de uma solicitação dos originais ao jornal e/ou da obtenção dos arquivos originais do autor.

Estamos diante de uma obra singular, porque escrita por João Gilberto Noll, mas organizada por Wagner Carelli. Assim, sua recepção é diferente quando publicada no jornal e em livro. Daí recorrermos à função autor proposta por Foucault (1992). Temos instâncias responsáveis pela produção do livro e que, de determinado modo, interferem na leitura que a recepção faz do mesmo. O termo interferência não pode ser descartado, já que, ao ler o conjunto “Gênese”, cada microtexto será posicionado no horizonte interpretativo, tendo como referência a ideia de criação, o que também acontece com os demais conjuntos e textos. Seria essa a principal consequência da criação do personagem-autor de Noll. Uma instância que o coloca no lugar do outro, criando possibilidades de leitura e criação.

## Referências

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.
- BÍBLIA SAGRADA. Coordenação geral L. Garmus, Petrópolis: Vozes, 1986.
- ALMEIDA, Márcio. Minificação de Wilson Gorj agiganta valor da nanonarrativa. *Cronópios*. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br>> Acesso em 23 jun. 2010.
- AMORIM, Galeno (Org.) *Retratos da leitura no Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial: Instituto Pró-livro, 2008. Disponível em <[www.prolivro.org.br](http://www.prolivro.org.br)> Acesso em 15/05/2009.
- BARTHES, Roland [et al.] *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto; introdução à edição brasileira por Milton José Pinto. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.
- CARELLI, Wagner. Um painel minimalista da criação. In: NOLL, João Gilberto. *Mínimos, múltiplos, comuns*. São Paulo: W11 Editores, Selo Francis, 2003. [p. 08-24]
- \_\_\_\_\_. Sobre a lógica essencial da edição. In: NOLL, João Gilberto. *Mínimos, múltiplos, comuns*. São Paulo: W11 Editores, Selo Francis, 2003.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores e números*. Trad. Vera da Costa e Silva et al, Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- CORTINA, Arnaldo. *O leitor contemporâneo: os livros mais vendidos no Brasil de 1966 a 2004*. 252f. Tese de Livre-docência. UNESP, Araraquara, 2006.
- DECIA, Patrícia. João Gilberto Noll estréia hoje coluna “Relâmpagos”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24 ag. 1998. Ilustrada, Coluna Literatura, p.1
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. Livros do Brasil – Lisboa.
- \_\_\_\_\_. *Mito e realidade*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.
- FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Elisabeth (Org.) *Bakhtin – outros conceitos-chave*. São Paulo: Editora Contexto, 2006.
- FOLHA DE S. PAULO. *Originais da coluna Relâmpagos*. 341 textos. Sem data.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Veja, 2006.
- GRIMAL, Pierre. *A mitologia grega*. Trad. Victor Jaboille. Mem Martins: Europa-América, 1989.

- HOHLFELDT, Antonio. *Conto Brasileiro Contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- ILUSTRADA passa a publicar coluna literária todos os dias: reportagem local. *Folha de S. Paulo*. Ilustrada, São Paulo, 26 set. 1997, p.1.
- JAMESON, F. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1997.
- KIEFER, Charles. *A poética do conto*. Porto Alegre: Nova Prova, 2004.
- KLINGER, Diana Irene. João Gilberto Noll: os bastidores da escrita. In: *Escritas de si, escritas do outro*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2007.
- LAGMANOVICH, David. *El microrrelato: teoría e história*. Palencia: Menoscuarto Ediciones, 2006.
- LALLEMAND, Suzanne. Cosmologia, Cosmogonia. In AUGÉ, Marc. *A construção do mundo*. Lisboa: Edições 70.
- LIMA SOBRINHO, Barbosa. *Panorama do Conto Brasileiro Atual*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960. V.I.
- LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *A arte do Conto: sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres*. Rio de Janeiro: Bloch Editores S. A., 1972.
- MARCHEZAN, Luiz Gonzaga. O hipotexto de Noll. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Rio de Janeiro: Abralic, n. 9, p. 229-242, 2006.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1988.
- MOTTA, Ana Raquel, SALGADO, Luciana (orgs.) *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008.
- NOGUEIRA GALVÃO, Walnice. Cinco teses sobre o conto. In: *O livro do seminário de literatura brasileira. Ensaio Nestlé de Literatura Brasileira*. São Paulo: LR Editores Ltda., 1982.
- NOLL, João Gilberto. ‘A céu aberto’ ilumina a escuridão de João Gilberto Noll. *Folha de S. Paulo*, São Paulo: 09 nov. 1996. Entrevista concedida a Bernardo Ajzemberg. Disponível em: <<http://www.joaogilbertonoll.com.br>>. Acesso em 23 jun. 2010.
- NOLL, João Gilberto. [Microcontos]. São Paulo: Folha de São Paulo, 1998-2001. Coletânea organizada pelo Banco de Dados Folha a pedido do pesquisador.



- NOLL, João Gilberto. COPO de mar. *Sou um velho hippie*. Mar. 2000. Disponível em: <<http://www.joaogilbertonoll.com.br>>. Acesso em: 18 set. 2010.
- NOLL, João. Gilberto. *Mínimos, múltiplos, comuns*. São Paulo: W11, selo Francis, 2003.
- NOLL, João Gilberto. A máscara arrancada. *NoMínimo*. 21 ag. 2004. Entrevista concedida a José Castello. Disponível em: <<http://www.joaogilbertonoll.com.br>>. Acesso em: 23 jun. 2010.
- NOLL, João Gilberto. Literatura como salvação. *Revista Aquipélago*, Porto Alegre, n. 2, p. 25-29, jul. 2005. Entrevista concedida a Caren Mello.
- NOLL, João Gilberto. A minha narrativa eu trago no peito. *Revista Entrelivros*, São Paulo, ano 2, n. 18, p. 16-21, out. 2006. Entrevista concedida a Michel Laub.
- NOLL, João Gilberto. No compasso da linguagem. *A tarde*. Entrevista concedida a Kátia Borges. Disponível em <http://www.revista.agulha.nom.br>. Acesso em: 14 set. 2009.
- NOLL, João Gilberto. Um cultor do sensualismo. *Jornal OTEMPO*, 22 mai. 2010. Disponível em: <<http://www.otempo.com.br>>. Acesso em: 5 ago. 2010. Entrevista concedida a Douglas Resende.
- NOVAES, Adauto. Herança sem testamento? In: \_\_\_\_ (Org.) *Mutações*. Rio de Janeiro: Agir; São Paulo: Edições SESC SP, 2008.
- OTSUKA, Edu Teruki. *Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.
- PÉCORA, Alcir. Fora do jogo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 04 mai 2008, Caderno Mais, +Literatura.
- PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra*. Campinas, SP: Mercado de Letras/FAPESP, 1999.
- PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- REIS, Luzia de Maria. *O que é conto*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- RESENDE, Beatriz. Questões da ficção brasileira no século XXI. In: *Revista Grumo* 6.2, 2007.
- RODRIGUES, Antônio Medina. Análise contida na apostila do curso *Anglo*.

SPALDING, Marcelo. *Os cem menores contos brasileiros do século e a reinvenção do miniconto na literatura brasileira contemporânea*. 2008 81f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto alegre, 2008.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

\_\_\_\_\_. Miniatura e fragmento: brevíssima incursão pelas formas breves do Brasil. In: *Escritos Disconformes: nuevos modelos de lectura*. NOGUEROL, Francisca. (Ed.) Aquilafuente. Ediciones Universidad Salamanca. 2004.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Da representação para a apresentação. *Revista Cult*. São Paulo, Edição 132, 31 mar. 2010. Disponível em:

<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/da-representacao-para-a-apresentacao/>.

Acesso em: 05 abr. 2010.

WATAGHIN, Lucia. As máscaras de Calvino. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 05 jul 2009, Caderno +Mais!