

O homem que olha: o narrador nolliano em *Rastros de Verão*

RESUMO

Laysa L.S. Beretta

laysaberetta@gmail.com

Universidade Estadual de Londrina (UEL),
Londrina, Paraná, Brasil.

Gustavo Ramos de Souza

gustavo-ramos@uel.br

Universidade Estadual de Londrina (UEL),
Londrina, Paraná, Brasil.

A presente análise volta-se para a interseção entre literatura e cinema na obra de João Gilberto Noll, considerando especificamente a novela *Rastros do verão*, publicada em 1986. A afinidade entre Noll e cinema é reconhecida tanto pela crítica especializada quanto pelo próprio autor, que se descreve como um cinéfilo e revela identificação com cineastas como Michelangelo Antonioni, cuja obra explora a incomunicabilidade. A influência do cinema em Noll se manifesta não apenas em adaptações – o conto “Alguma coisa urgentemente”, que integra o volume *O cego e a dançarina* (1980), foi levado às telas como *Nunca fomos tão felizes*, em 1984, por Murilo Salles; *Harmada* foi adaptado por Maurice Capovilla, em 2003; e *Hotel Atlântico* por Suzana Amaral, em 2009 – ou em suas referências explícitas, mas também na forma como seu estilo narrativo reflete a estética cinematográfica. Assim, pretendemos estabelecer uma correspondência entre o estilo de narração em *Rastros do verão* e o regime de visibilidade do cinema moderno, caracterizado por uma nova relação com o tempo e a ação, onde a observação e a imagem se tornam centrais. A narrativa nolliana se aproxima desse regime de visibilidade na medida em que o narrador se assemelha a uma figura de observador em vez de um agente ativo. Essa perspectiva está alinhada com a análise de Michèle Garneau, que sugere que o cinema moderno introduz uma “impotência motriz” nas personagens, que compensam essa limitação pela intensidade do olhar. É preciso ressaltar que não se trata de uma mera imitação das técnicas cinematográficas, mas da exploração de uma dimensão mais profunda da observação e da representação. Com isso, o artigo, cuja análise teórica baseia-se em conceitos de Idelber Avelar, Gilles Deleuze, Ítalo Moriconi e Silviano Santiago, intenciona contribuir para o entendimento das interseções entre a literatura de João Gilberto Noll e o cinema moderno, revelando como a estética e a narrativa nolliana refletem uma transição importante na representação visual e temporal que caracteriza o cinema moderno.

PALAVRAS-CHAVE: João Gilberto Noll. Cinema moderno. Literatura. Intermedialidades.

INTRODUÇÃO

Ao lado de Rubem Fonseca, João Gilberto Noll é talvez o escritor brasileiro que mais rende trabalhos acadêmicos que apontam uma suposta afinidade do cinema com a sua obra. Isso se dá tanto pelo fato de a crítica especializada – Flora Süssekind (1993) e Tânia Pellegrini (1994), por exemplo – tentar compreender a obsessão de Noll com a imagem ou as constantes referências ao cinema, como também pela forma com que Noll se posiciona acerca de tal assunto. Em entrevista concedida a José Castello, no *Jornal Cândido*, n. 18, o escritor menciona em dois momentos a sua ligação com o cinema: “[f]ui um garoto viciado no cinema do Michelangelo Antonioni, que é o cineasta da incomunicabilidade. Me identificava, me identifico muito ainda com aquilo” (NOLL, 2013, p. 8). Em seguida, diz: “[e]u sou um cinéfilo. E talvez o que me faça ser narrador seja esse pendor pela imagem, muito mais pela imagem do que pelo romance, pela narrativa literária longa” (NOLL, 2013, p. 6).

Trata-se, porém, de uma via de mão dupla, porquanto em três ocasiões textos seus foram levados para a tela grande: o conto “Alguma coisa urgentemente”, que integra o volume *O cego e a dançarina* (1980), foi levado às telas como *Nunca fomos tão felizes*, em 1984, por Murilo Salles; *Harmada* foi adaptado por Maurice Capovilla, em 2003; e *Hotel Atlântico* por Suzana Amaral, em 2009. Tendo isso em vista, o propósito deste artigo é verificar em que medida é possível indicar a relação do cinema com a obra de Noll, tomando como corpus a novela *Rastros do verão*, publicada pela primeira vez em 1986. Cumpre destacar que não se intenciona demonstrar, por exemplo, como técnicas cinematográficas se apresentam como categorias narrativas, tampouco buscar alusões a filmes ou cineastas na obra em questão. A ideia é estabelecer uma correspondência entre o olhar do narrador de *Rastros do verão* e o regime de visibilidade do cinema moderno, no qual a observação prevalece sobre a ação. Para tanto, os nossos aportes teóricos baseiam-se mormente em Idelber Avelar (2003), Gilles Deleuze (2013), Ítalo Moriconi (1987) e Silviano Santiago (2002).

JOÃO GILBERTO NOLL E O CINEMA... MAS QUE CINEMA?

Quando se sugere uma relação entre literatura e cinema, geralmente somos levados a pensar na adaptação de obras literárias; no entanto, ao nos debruçarmos sobre certa literatura do século XX¹, observamos que muitas vezes ocorre um fenômeno inverso, isto é, a própria literatura é que sofre contaminação do cinema. Nos estudos comparativos entre essas duas mídias, um equívoco comum é ignorar as especificidades materiais e operativas de cada uma, incorrendo-se numa correspondência mecânica entre os modos como elas atuam. O fato é que, por mais que existam interações entre a literatura e o cinema, não se pode negar “a irredutibilidade entre palavras e imagens” (ULM; MÜLLER, 2015, p. 34), ou melhor, é preciso admitir que “[h]á uma fenda, incomensurável, entre as palavras e as imagens. Há alguma coisa entre elas que não se deixa medir, e que, portanto, as afasta irremediavelmente. (ULM; MÜLLER, 2015, p. 30).

Um dos escritores brasileiros contemporâneos mais lembrados quando pesquisadores de inclinação comparativista alentam uma “influência” do cinema sobre a literatura é João Gilberto Noll. Alguns críticos literários mais celebrados entre os estudiosos da literatura contemporânea brasileira têm reiterado o discurso sobre como a *linguagem cinematográfica* transparece na obra nolliana. Em “Ficção 80: dobradiças e vitrines”, Flora Süssekind (1993, p. 242) afirma, a propósito do conto “Marilyn no inferno”, da coletânea *O cego e a dançarina* (1980), que o texto “[m]une-se de um ritmo acelerado, mimetiza movimentos de câmera, utiliza-se de comparações cinematográficas. O texto de Noll dialoga abertamente com a imagem e o ritmo do cinema”. Posição semelhante é a de Tânia Pellegrini (1994, p. 56), que, comentando sobre a prosa de ficção da década de 1980, principalmente a obra de Noll e de Rubem Fonseca, assevera que, naquela década,

recorria-se “à incorporação explícita das linguagens do cinema e da TV: o texto passa a ‘representar’ filmes [...]. Temos, então, ações que se sucedem rapidamente, enumeração sequente de substantivos, adjetivos essenciais, dando a ideia de movimento contínuo”. Mais recentemente, Karl Erik Schøllhammer (2011, p. 32), em *Ficção brasileira contemporânea*, dialogando com a análise de Süsskind acerca de *O cego e a dançarina*, afirma que “uma nova perspectiva visual é aberta na narrativa por meio do uso de técnicas do cinema – *flash*, mudança de foco, cortes, contrastes, elipses no tempo e ritmo acelerado –, que aceleram o narrador em movimentos continuamente estilizados, refletidos nas vitrines e nas imagens cinematográficas”.

Pois bem, uma constante observada nos três críticos é a noção de que o cinema caracteriza-se pelo ritmo acelerado, pelos movimentos de câmera frequentes, pelos cortes e elipses, além dos substantivos enumerados e *adjetivos essenciais* [!]. O erro fundamental de tal premissa é reduzir o cinema, desde o seu surgimento no final do século XIX até as tendências mais recentes, a um determinado tipo de cinema, qual seja, a forma dominante², ou melhor, o cinema clássico. Ignoram-se as tendências de vanguarda e o cinema moderno, cujo advento se deu no pós-guerra, por exemplo. O regime de visibilidade do cinema clássico é diferente daquele do cinema moderno, e a literatura de Noll aproxima-se, acredito, muito mais do segundo que do primeiro. Contudo, tal aproximação não se dá de modo mecânico, como se ao corte correspondesse a interrupção brusca da cena, e o ritmo acelerado se assemelhasse à enumeração caótica do fluxo de consciência ou à economia descritiva – o que vale muito mais para o roteiro do que para próprio o filme. Assim, se existe de fato uma relação entre a literatura nolliana e o regime de visibilidade do cinema moderno, ela se dá pela escopofilia do narrador, quer dizer, ele é alguém que acima de tudo observa, que vê em vez de agir.

Em *A Imagem-tempo*, Gilles Deleuze (2013), ao discutir a passagem do cinema clássico para o cinema moderno e a consequente instauração de um novo regime de visibilidade, que se dá pelo destronamento da imagem-movimento pela imagem-tempo, afirma que, em oposição ao esquema sensório-motor do cinema da imagem-movimento, surge um cinema de situações ópticas e sonoras puras. Isso significa não apenas uma nova relação com o tempo – que doravante se representa diretamente, e não mais mediante o movimento, a ação –, mas também mudanças concretas na linguagem cinematográfica, as quais se verificam, por exemplo, na quebra da causalidade narrativa, no fim da primazia da “montagem-rei”, na exploração dos tempos mortos, sendo que um plano passa a valer por si mesmo, e não mais na sua relação sucessiva com os planos subsequentes. Corolário disso é que as personagens parecem encapsuladas em blocos de tempo, incapazes de agir ou reagir. Trata-se de “um cinema de vidente, não mais de ação” (DELEUZE, 2013, p. 11), isto é, as personagens observam mais que agem. Deleuze (2013, p. 11) continua:

Pois os personagens [do cinema clássico] reagem às situações; mesmo quando uma delas se encontrava reduzida à impotência, era, em virtude dos acidentes da ação, atada e amordaçada. [...] Mas é só agora que a identificação se reverte efetivamente: a personagem tornou-se uma espécie de espectador. Por mais que se mexa, corra, agite, a situação em que está extravasa, de todos os lados, suas capacidades motoras, e lhe faz ver e ouvir o que não é mais passível, em princípio, de uma resposta ou uma ação. Ele registra, mais que reage. Está entregue a uma visão, perseguido por ela ou perseguindo-a, mais que engajado numa ação.

É nesse sentido que Michèle Garneau assinala que a teatralização do cinema moderno se dá, entre outros fatores, pela irrupção do olhar na representação. Para Garneau (2001), teria surgido um novo tipo de personagem, afetado pela “impotência motriz”, e que, no entanto, a compensa pela potência da visão. No romance *O homem que olha*, de Alberto Moravia, o narrador-voyeur apresenta uma perspectiva provocadora:

[...] a mixoscopia, ou se preferirem, o voyeurismo, estaria na origem de grande parte da narrativa e, obviamente, do cinema. Entretanto, parece não

haver mixoscopia na pintura e na escultura porque nessas artes falta o movimento: o voyeur espia não tanto o objeto quanto seu movimento, isto é, seu comportamento (MORAVIA, 1986, p. 29).

Evidentemente, Moravia se refere mais à relação leitor/espectador-personagem do que àquela entre as próprias personagens ou entre o narrador e o mundo representado na diegese. Contudo, pensando nos filmes de Michelangelo Antonioni ou na literatura de João Gilberto Noll, este é um aspecto a não ser relegado, uma vez que não se tem mais o espectador/leitor observando o movimento, mas sim observando a personagem/narrador observar. No tocante ao cinema moderno em geral e, especificamente, ao cinema de Antonioni, por mais que as personagens não ajam, elas olham, são impelidas por uma pulsão escópica; e o mesmo se passa com o narrador da novela *Rastros do verão*, de João Gilberto Noll. É preciso ressaltar que, a despeito de o objetivo deste artigo seja demonstrar uma correlação entre a crise da ação do cinema moderno, cuja consequência é o primado do olhar, e a posição do narrador na novela de Noll, não se intenciona estabelecer uma comparação entre dois objetos de natureza distintas, mostrando, por exemplo, como expedientes cinematográficos seriam reelaborados na literatura; de fato, o objetivo é traçar aproximações, vislumbrar zonas de confluência.

PERDA DA EXPERIÊNCIA E POTÊNCIA DO OLHAR

No capítulo dedicado a Noll, em *Alegorias da derrota*: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina, Idelber Avelar delinea algumas constantes de sua obra, enfatizando o desenraizamento das personagens e a pobreza da experiência (*Erfahrung*). Essa experiência, entendida, conforme sugere Benjamin (1994), como a *capacidade de transmitir*, revela a sua pobreza na fragmentação do relato, isto é, não se remonta mais ao saber e à memória, esvazia-se a noção de temporalidade e de historicidade e, por conseguinte, elimina-se a progressão do tempo, a organicidade narrativa. Assim, a concisão – i.e., a economia descritiva – atua como um impulso ao silêncio, como índice de autoapagamento do narrador (AVELAR, 2003). O tempo não progride mais em direção a um *telos*, não há mais uma linearidade nem causalidade; é como se o presente se perpetuasse. O que complica essa noção de estagnação é o fato de que as personagens de Noll estão sempre em trânsito, nunca se detêm, permanecem errantes. Para Avelar (2003, p. 217-218), “[o] paradoxo dos textos de Noll é que nada parece permanente, tudo está em fluxo, mas as próprias noções de devir e mudança parecem inadequadas. [...] tudo está em fluxo, mas nada muda, já que a experiência nunca se converte em saber narrável”. É o que se passa com o narrador-protagonista de *Rastros do verão*, porquanto ele perambula ao sabor das circunstâncias, não possui um itinerário definido, tampouco a experiência autêntica daquilo que viveu. Ele diz: “[e]u andara esses anos todos por aí, e que história pessoal eu poderia contar? Por essa geografia rarefeita quem tinha gerado comigo alguma memória duradoura?” (NOLL, 1997, p. 333). Em outro momento: “[p]ensei se um dia eu contasse aquele momento para alguém, se eu chegasse até esse dia, eu não teria nada que contar” (NOLL, 1997, p. 363).

Como o próprio título da obra insinua, o que permanece são os rastros, os restos de uma experiência exterior, o verão. Como não existe um laço estreito entre o vivido e o narrado, tanto a afirmação da subjetividade quanto a memória não se desenvolvem, a despeito de a viagem ou o périplo ser a condição de evolução individual nas narrativas ocidentais desde a *Odisseia*, de Homero, até *On the road*, de Jack Kerouac. Segundo Avelar (2003, p. 221), advém “daí a sensação de que, apesar da fragmentação e da desordem na memória do protagonista, não há, no final das contas, um quebra-cabeças que reconstruir, já que não importa muito o que ocorreu antes e depois”. Eis um ponto de contato com o cinema moderno, principalmente com a obra de Antonioni. Em *L'avventura* (1960), por exemplo, começa-se com a discussão de um casal, segue-se com uma viagem de burgueses entediados em um iate pela costa da Sicília, havendo, em seguida, o desaparecimento de

uma mulher e, por fim, um casal que se apaixona e depois se desapaixona; ao final, embora a busca pela desaparecida pareça ser o fim condutor do filme, as personagens desistem de procurá-la, e o mistério nunca é resolvido. Isso se dá primeiramente porque, apesar da aparente linearidade da história, o filme compõe-se de fragmentos autônomos, fechados em si mesmos. Para Deleuze (2013, p. 160), nos filmes de Antonioni os acontecimentos são apenas constatados, mas não explicados ou elaborados internamente pelas personagens: “[o] método de constatação em Antonioni tem sempre esta função de reunir os tempos mortos e os espaços vazios: tirar todas as consequências de uma experiência decisiva passada, uma vez que já está feito e que tudo foi dito”. Seguindo esse mesmo raciocínio e comparando-o com a literatura nolliana, Rose Mary Cordeiro (2002, p. 181) afirma que os acontecimentos “não se desdobram em ações encadeadas, visando a uma totalidade orgânica. Os personagens atuam, a partir da escolha de um caminho fraturado, num percurso descontínuo, sinalizando para o sentido espacial, sempre cartográfico”. O método de constatação e a descontinuidade narrativa, tanto em Noll quanto em Antonioni, apontam para a primazia do olhar, uma vez que, não sendo mais capazes de organizar a matéria vivida em um relato coeso, as personagens limitam-se a registrar o que veem; daí também que, em virtude do fato de não conseguirem elaborar a experiência, os tempos não se conectam entre si, criando ilhas de acontecimentos que não possuem resolução, dando a sensação de que não se conectam ao passado ou ao futuro. Eis por que as personagens estão sempre recomeçando, inaugurando um novo percurso, sem, no entanto, pensarem na experiência anterior. Constata-se, observa-se, mas não existe reflexão.

Na conferência “Qu’est-ce que l’acte de création”, de 1987, posteriormente publicada em *Deux régimes de fous*, Gilles Deleuze (2003, p. 295-296), comentando sobre o itinerário hesitante das personagens de Dostoiévski, afirma: “[c]hez Dostoïevski, les personnages sont perpétuellement pris dans des urgences, et en même temps qu’ils sont pris dans ces urgences qui sont des questions de vie ou de mort, ils savent qu’il y a une question encore plus urgente – et ils ne savent pas laquelle. Et c’est cela qui les arrête”³. Deleuze assinala que esse expediente é constante nos filmes de Akira Kurosawa; acredito, entretanto, que isso é muito mais frequente no cinema de Antonioni e na literatura de Noll. Em *Rastros do verão*, a história começa com o retorno do narrador – sem nome, sem trabalho, sem bagagem – a Porto Alegre em pleno Carnaval. Ele flana pelas ruas da cidade até que se depara com um garoto de uns dezessete anos; os dois conversam e seguem para um bar. Voltam a caminhar e, depois, vão ao apartamento do garoto. Após passarem o dia ouvindo música, o narrador tem uma relação sexual com a mulher com quem o garoto vive. Ele e o garoto passam a Quarta-feira de cinzas no apartamento conversando e ouvindo música no rádio. Depois, ele descobre uma carta no bolso da camisa, na qual lhe diz que o seu pai está internado em um hospital da cidade. Hesitando pelo caminho, vai até o hospital e recebe a notícia de que o seu pai nunca estivera lá. Segue com o garoto até um restaurante e, em seguida, os dois tomam um táxi até a Rua Maryland, onde vive um amigo do rapaz. O narrador conhece, então, uma garota de uns treze anos. Passa um tempo com ela no apartamento, conversando e vendo televisão até dormir. Quando acorda, acompanha-a num táxi até uma lanchonete, onde comem. No final, ele retorna ao apartamento da mulher com quem transara no início.

Como é possível perceber, a história é banal: trata-se de um homem completamente desenraizado que perambula, colocando-se em condição de disponibilidade ao mundo que o cerca; porém, nada apreende da experiência da *flânerie*. Assim como diz Deleuze a respeito das personagens de Dostoiévski e de Kurosawa, o narrador-personagem de Noll parece estar constantemente assombrado pela urgência de cumprir alguma coisa, e é isso que o impele a caminhar, mas, paradoxalmente, o caminhar o paralisa. A certa altura, ele diz: “Era antigo isso em mim: ter a noção de que eu precisava fazer alguma coisa sem saber exatamente o quê. O meu costume era ficar no meio do caminho, entretido com algum detalhe que acabava mudando o meu rumo” (NOLL, 1997, p. 353). Esses detalhes que o distraem se dão de diversas maneiras, afinal, se o propósito do retorno a Porto Alegre era visitar o pai doente – embora mesmo isso seja questionável, uma vez que o pai jamais

estivera internado no hospital que lhe foi indicado –, e ele se põe a flunar pelas ruas da cidade, há um desvio do percurso inicial. Aliás, quando finalmente decide ir ao hospital, ele sempre se deixa distrair por coisas que posterguem o seu objetivo: “[i]ndo para a Santa Casa, ainda na Riachuelo, vi uma criança que me fez parar” (NOLL, 1997, p. 357); mais adiante: “[eu] entrava na Santa Casa, em meio a pessoas que passavam, e vi um velho de bengala que saía. [...] Voltei a cabeça para continuar seguindo o seu andar pouco seguro mas incrivelmente silencioso. Dei alguns passos de volta à rua, o velho parou. Eu parei também” (NOLL, 1997, p. 357). O fato de acompanhar o garoto que acabara de conhecer até seu apartamento e tomar parte da sua vida, assim como de acompanhar a garota da Rua Maryland apenas porque não tinha nada mais a fazer, também revela a sua disponibilidade às circunstâncias e a distração que o impede de seguir em linha reta. Em certa medida, ele perambula pela cidade do mesmo modo que a garota da Rua Maryland zapeia pelos canais de sua televisão. E há, ousou dizer, uma conexão orgânica entre o zapear distraidamente e a mera observação do mundo num trajeto hesitante. Conforme afirma Ítalo Moriconi (1987, p. 26) a respeito do narrador de *Rastros do verão*,

Vagando por coisas e lugares, oscilando pendularmente entre focalizar o mundo lá fora e focalizar o espetáculo de si mesmo cá dentro, o narrador e seu olhar caracterizam-se pelo permanente estado de *atenção distraída*. [...] A *atenção é distraída* porque, em princípio, não se direciona para um fim, mas é *atenção* porque disponível para eventuais focalizações ou engates.

O narrador é, afinal de contas, alguém que observa.

O HOMEM QUE OLHA

A frase que abre a novela descreve, a partir de uma focalização neutra, um homem que observa, que olha: “[u]m homem debaixo de uma árvore, sentado num banco de pedra, a cabeça pendida olhando os pés descalços. De repente ele olha para o fim da planície e sente como se um colapso, e acorda” (NOLL, 1997, p. 325). No parágrafo seguinte, o foco narrativo muda da terceira para a primeira pessoa: “[f]oi quando abri os olhos, e o motorista do ônibus batia no meu braço, pedia que eu acordasse porque tínhamos chegado. [...] e olhei pela janela e vi alguns passageiros aguardando a bagagem que iria ser retirada do porão do ônibus” (NOLL, 1997, p. 325). Essa passagem da impessoalidade para a subjetividade, da exterioridade pura para a perspectiva do narrador-personagem, revela o *modus operandi* de *Rastros do verão*, uma vez que se trata, como diz Moriconi (1987), de um narrador que oscila entre registrar visualmente o mundo de fora e o mundo de dentro, o que caracteriza uma *atenção distraída*. Isso se torna claro quando, por exemplo, ele observa da mesa de um bar o vendedor de perfumes:

Ele pegou um frasco com um líquido azulado e contou que era uma água-de-colônia para homem, tinha muita saída. Enquanto ele tirava a rolha do vidro para que cheirássemos, eu disse que poderia deixar o vidro fechado, sim, eu ia levar... O homem mostrou-se contente com a venda, abriu a boca de poucos dentes e falou que eu não ia me arrepender. Enquanto falava, aproximava o frasco das minhas narinas (NOLL, 1997, p. 329-330).

No trecho acima, assim como aquele que inicia o livro, há uma disjunção na focalização, haja vista que, ao mesmo tempo que o narrador descreve os movimentos do vendedor de uma perspectiva neutra, ele denuncia o seu *eu* no relato. É o mundo como imagem, como espetáculo e também o próprio eu visto como imagem. Ítalo Calvino (2010, p. 107), ao comentar sobre a visibilidade, em *Seis propostas para o próximo milênio*, afirma que

Hoje somos bombardeados por uma tal quantidade de imagens a ponto de não podermos distinguir mais a experiência direta daquilo que vimos há

poucos segundos na televisão. Em nossa memória se depositam, por estratos sucessivos, mil estilhaços de imagens, semelhantes a um depósito de lixo, onde é cada vez menos provável que uma delas adquira relevo.

A reflexão de Calvino sobre a dita civilização da imagem não deve ser ignorada, pois, em *Rastros do verão*, além da “imagificação” do mundo, existem referências ao cinema, à televisão e às HQs. Quando vai ao apartamento do garoto, o narrador se depara, em pelo menos dois momentos, com os gibis de Flash Gordon:

Vi um *Flash Gordon* no chão. Ao pegar a revista senti que era muito velha, mais um pouco se esfarinhava nas mãos. Havia um quadrinho que mostrava um homem e uma mulher num avião, cada um de um lado do corredor. [...] O homem olhava um jornal com ar interessado e tinha a aparência de quem se dirigia a uma missão muito especial. A mulher, confortavelmente recostada, olhava para a janela do avião (NOLL, 1997, p. 347).

Depois me virei e vi no chão o *Flash Gordon*. Voltei a me sentar no vaso e peguei a revista. Abri na última página e tentei ler os quadrinhos do fim para a frente. O último quadrinho mostrava um homem louro e fardado recebendo uma condecoração. [...] Em primeiro plano, de costas para o leitor, um homem que parecia ter cabelos grisalhos colocava uma medalha no peito do cara fardado (NOLL, 1997, p. 351).

Ademais, a certa altura, a televisão também ganha proeminência, como quando o narrador vai ao apartamento da Rua Maryland e observa a garota vendo TV:

A garota levantou-se e mudou de canal. Um repórter perguntava a um padre paramentado qual o significado da cerimônia das cinzas dentro da liturgia católica. A garota virou o botão. Dona Zica dizia emocionada que neste ano a Mangueira tinha saído pobre na avenida, mas que pela garra de sua gente a escola se Deus quisesse seria a campeã. Depois dona Zica beijava o estandarte da Mangueira. A garota continuou a virar o botão. Agora um cachorro e um gato comiam do mesmo prato. A garota distanciou-se um pouco e ficou olhando interessada. A imagem seguinte mostrava uma vaca amamentando um cavalo. Uma voz falava sobre as infinitas possibilidades da natureza. A garota voltou a se sentar (NOLL, 1997, p. 362).

O fato é que o advento das mídias visuais, como a fotografia, o cinema e a televisão, modificou radicalmente a experiência humana desde a virada do século XIX, ganhando dimensões colossais no século XX e tendo ainda maior força no século XXI. Apesar do diagnóstico pessimista de Calvino, é inegável que a nossa percepção se alterou em relação aos séculos anteriores: não apenas somos bombardeados por imagens como também passamos a ver o mundo como um simulacro de imagens pré-fabricadas. Mais do que isso: registramos o mundo como se através das lentes de uma câmera. E a literatura passa a incorporar esse novo tipo de percepção, esse novo regime de visualidade. Em “O narrador pós-moderno”, Silviano Santiago (2002, p. 59-60) assinala que

A experiência do ver. Do observar. Se falta à ação representada o respaldo da experiência, esta, por sua vez, passa a ser vinculada ao olhar. A experiência do olhar. O narrador que olha é a contradição e a redenção da palavra na época da imagem. Ele olha para que o seu olhar se recubra de palavra, constituindo uma narrativa.

É exatamente o que acontece em *Rastros do verão*. O narrador está sempre vendo alguma coisa, mas a imagem nunca lhe é incorporada, pois o mundo se apresenta como espetáculo exteriorizado. Com efeito, há marcadores textuais que confessam essa *vontade de ver* do narrador. Apenas nas três primeiras páginas da novela, isso já é gritante, como se verifica na frequência das palavras *olhar*, *ver* e suas variantes, as quais estão grifadas: “[e] antes de *olhar* compulsivamente sobre o bagageiro me ocorreu a lembrança de que

não tinha nada comigo. [...] Fui saindo do ônibus lentamente, me espreguiçando lançando furtivas *olhadelas* em volta” (NOLL, 1997, p. 325); “[v]i uns postais numa banca, parei para *olhá-los*” (NOLL, 1997, p. 325); “[o]lhei em volta, senti que precisava mijar” (NOLL, 1997, p. 326); “[o]lhei a minha imagem no espelho: eu andava me tratando mal” (NOLL, 1997, p. 326); “[l]á de cima, *olhei* à direita e *vi* o rio, ao fundo a ilha. Depois, *olhei* à esquerda e *vi* uma das torres da igreja da Conceição” (NOLL, 1997, p. 326); “[o]lhei para o céu e *vi* que sobre mim pairava uma nuvem espessa” (NOLL, 1997, p. 327); “[o]lhei para o lado e *vi* que era um garoto que deveria andar nos dezessete, no máximo nos dezoito anos” (NOLL, 1997, p. 327). Uma leitura mais minuciosa conseguiria quantificar precisamente a frequência do número de aparições de “olhar” e suas variações ao longo do livro. Segundo De Paula (1996, p. 81),

Por toda a narrativa a presença do verbo olhar é constante e repetitiva, acompanhada pela presença de verbos análogos: ver, fitar, contemplar, observar, divisar. A relação que o narrador consegue instaurar com o mundo ao seu redor passa essencialmente pelo seu olhar, e toda esta relação é transmitida ao leitor, como se o olhar do narrador funcionasse como uma câmara [sic] cinematográfica.

Vítor Manuel Aguiar e Silva (1979) destaca o parentesco entre a focalização externa e uma possível “influência” do cinema ou da psicologia *behaviourista*, porquanto as personagens são apenas descritas exteriormente, em seus hábitos, em seus gestos, mas não as suas motivações subjetivas. Contudo, como já assinalado, trata-se aqui de um narrador em primeira pessoa a ver o mundo. Para Moriconi (1987, p. 26), “[a] preeminência do olhar como fato a ser narrado posiciona o sujeito como observador e o mundo como espetáculo difuso. Sujeito do olhar, sujeito que olha, antes que sujeito do enunciado”. Isso não significa necessariamente o apagamento do sujeito, mas sim o esmaecimento da ação como experiência; daí que o sujeito só é agente na medida em que olha. Nesse sentido, Moriconi (1987, p. 25) diz: “[h]á uma *ação do olhar*, que pontua os demais movimentos narrados e que, como elemento recorrente, faz o papel de fio condutor da narrativa” (MORICONI, 1987, p. 25).

Se a crise da ação que emerge no cinema moderno caracteriza-se tanto pela irrupção do olhar na representação quanto pela exploração dos *tempos mortos* – recurso anti-cinematográfico por excelência, tendo em vista o cinema clássico –, e se tal expediente é igualmente constatado em *Rastros do verão*, não seria exagerado supor que, em se tratando de um objeto literário, a miséria da linguagem e a “imagificação” equivaleriam a uma anti-literariedade. Assim, quando o narrador diz a certa altura: “[m]ais uma vez me bateu a sensação da miséria das palavras. Aí eu disse que apesar de tudo as palavras existiam, e que tinham sido feitas para se preencher o tempo” (NOLL, 1997, p. 329), haveria a consciência de que a própria matéria da literatura se encontra comprometida, desligada de sua função primordial.

A ligação orgânica entre a experiência do narrador e a sua pulsão escópica evidencia-se no plano do conteúdo, quando ele afirma, por exemplo, que “[c]om os olhos fechados me molestava profundamente que as coisas continuassem existindo” (NOLL, 1997, p. 346). As coisas só deveriam existir, portanto, enquanto observadas; e de, fato, é isso que se passa com o narrador: porque tudo quanto faz é olhar, e não agir, ele se converte numa espécie de câmera que se alimenta de imagens. Nas páginas derradeiras da novela, o narrador diz:

Olhava pela janela do carro uma sucessão de imagens, só isso. Uma vitrine apagando suas luzes, um homem encostado num poste olhando para as unhas, a cada quarteirão as ruas mais desertas. Tentei olhar cada coisa como se antes eu nunca tivesse visto figuras. Como se eu viesse de um mundo todo informe, sem contornos fixos (NOLL, 1997, p. 369)

Se o trecho acima enfatiza pela voz do narrador o que tentei demonstrar ao longo deste artigo, a última passagem do livro reitera a indissociabilidade entre o olhar e o narrar em *Rastros do verão*, porquanto, assim que o narrador fecha os olhos, não há nada mais a ser dito ou relatado: “[d]epois me joguei na cama como se fosse mergulhar. E não vi mais nada” (NOLL, 1997, p. 370). Nesse sentido, o que Silviano Santiago diz sobre o narrador pós-moderno adequa-se perfeitamente à narrativa nolliana: (2002, p. 59): “[p]ara testemunhar do olhar e da sua experiência é que ainda sobrevive a palavra escrita na sociedade pós-industrial” (SANTIAGO, 2002, p. 60). Os rastros do verão nada mais são que as imagens tornadas palavra.

The man who watches: the nollian narrator in *Rastros de Verão*

ABSTRACT

The present analysis focuses on the intersection between literature and cinema in the work of João Gilberto Noll, specifically considering the novel *Rastros do verão*, published in 1986. The affinity between Noll and cinema is acknowledged both by specialized critics and by the author himself, who describes himself as a cinephile and reveals an identification with filmmakers such as Michelangelo Antonioni, whose work explores incomunicability. The influence of cinema on Noll is evident not only in adaptations – such as the short story “Alguma coisa urgentemente” from the collection *O cego e a dançarina* (1980), which was adapted into the film *Nunca fomos tão felizes* in 1984 by Murilo Salles; *Harmada* was adapted by Maurice Capovilla in 2003; and *Hotel Atlântico* by Suzana Amaral in 2009 – but also in the way his narrative style reflects cinematic aesthetics. Therefore, we aim to establish a correspondence between the narrative style in *Rastros do verão* and the visibility regime of modern cinema, characterized by a new relationship with time and action, where observation and image become central. Noll's narrative approach aligns with this visibility regime as the narrator resembles a figure of observer rather than an active agent. This perspective aligns with Michèle Garneau's analysis, which suggests that modern cinema introduces a "motor impotence" in characters, who compensate for this limitation through the intensity of their gaze. It is important to emphasize that this is not merely an imitation of cinematic techniques but rather an exploration of a deeper dimension of observation and representation. Thus, the article, whose theoretical analysis is based on concepts by Idelber Avelar, Gilles Deleuze, Ítalo Moriconi, and Silviano Santiago, aims to contribute to the understanding of the intersections between João Gilberto Noll's literature and modern cinema, revealing how Noll's aesthetics and narrative reflect a significant transition in visual and temporal representation that characterizes modern cinema.

KEYWORDS: João Gilberto Noll. Modern cinema. Literature. Intermedilities.

NOTAS

1 - A presença do cinema na literatura do século XX é perceptível, sobretudo, no romance americano do entre-guerras e no movimento que ficou conhecido como *nouveau roman* francês. Tal abordagem é tratada em *Cinematic fictions: the impact of the cinema on the american novel up to the Second World War* (2011), de David Seed, e em *Nouveau roman, nouveau cinéma* (1999), de Claude Murcia.

2 - “De hábito, quando pensamos em cinema, a imagem que nos vem à cabeça é a de um espetáculo que envolve ao menos três elementos distintos: uma sala de cinema, a projeção de uma imagem em movimento e um filme que conta uma história em cerca de duas horas. [...] a forma narrativa (estética ou discurso da transparência) adotada pelos filmes no início do século XX, sobretudo o cinema de Hollywood, sob a influência da vontade de viajar sem se deslocar; trata-se de um desejo que emergiu com força durante o século XIX nos dispositivos de projeção de fantasmagorias e nos dispositivos imersivos, em particular os panoramas e a fotografia estereoscópica, mas sobretudo no romance, entre os quais os de Honoré de Balzac e de Charles Dickens, com suas novas técnicas de delineamento dos personagens, das ações, do espaço e do tempo” (PARENTE, 2009, p. 23-24).

3 - “Em Dostoiévski, as personagens são perpetuamente vítimas da urgência e, ao mesmo tempo em que são vítimas dessas urgências, que são questões de vida ou morte, elas sabem que há uma questão ainda mais urgente – e não sabem qual é. E é isso que as paralisa” (Tradução minha).

REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. *Teoria da literatura*. 3. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

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

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 114-119.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CORDEIRO, Rose Mary da Silva. Entre-deux: Noll-Antonioni, Literatura-cine-movimento. *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 5, p. 179-187, dez. 2002.

DELEUZE, Gilles. Qu'est-ce que l'acte de création. In: _____. *Deus régimes de fous*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003, p. 291-302.

_____. *A imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2013.

DE PAULA, Maria José Angeli. *João Gilberto Noll: perambulações*. 1996. 168 fls. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Curso de Pós-graduação em Letras – Literatura Brasileira e Teoria Literária, Universidade Federal de Santa Catarina. 1996.

GARNEAU, Michèle. Effets de théâtralité dans la moderne cinématographique. *L'Annuaire théâtral*, n. 30, p. 24-40, 2001.

MORAVIA, Alberto. *O homem que olha*. Trad. Álvaro Lorencini e Letícia Zini Antunes. São Paulo: Difel, 1986.

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

NOLL, João Gilberto. Rastros do verão. In: *Romances e contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. Um escritor na biblioteca: João Gilberto Noll. Entrevista a José Castello. *Cândido*. Curitiba: Biblioteca Pública do Paraná, n. 18, jan. de 2013.

PARENTE, André. A forma cinema: variações e rupturas. In: MACIEL, Kátia (org.). *Transcineamas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, p. 23-47.

PELLEGRINI, Tânia. *A narrativa brasileira contemporânea*: emergência do pós-modernismo. R. Letras, Campinas, v. 13, p. 48-59, dez. 1994.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: _____. *Nas malhas da letra*: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 44-60.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Civilização Brasileira, 2011.

SÜSSEKIND, Flora. Ficção 80: dobradiças e vitrines. In: _____. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1993, p. 239-252.

ULM, Hernán; MÜLLER, Adalberto. A fenda incomensurável: literatura, cinema. *Terra Roxa e outras terras*, Londrina, v. 29, p. 30-39, dez. 2015.

Recebido: 31 jul. 2025

Aprovado: 29 out. 2025

DOI: 10.3895/rl.v27n50.18907

Como citar: BERETTA, L.L.S.; SOUZA, G.R. O homem que olha: o narrador nolliano em Rastros de Verão. R. Letras, Curitiba, v. 27, n. 50, p. 126-138, jan./jul. 2025. Disponível em: <<https://periodicos.utfpr.edu.br/rl>>. Acesso em: XXX.

Direito autoral: Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 4.0 Internacional.

