

---

## O TEMPO EM JOÃO GILBERTO NOLL

---

JOSALBA FABIANA DOS SANTOS\*

---

### RESUMO

Em vários romances de João Gilberto Noll o tempo assume papel preponderante. O passado é quase sempre negado ou dissimulado. O futuro é vago, pois não há esperanças e tudo é precário. O imediato, o presente, é que rege as narrativas, orquestrando todo o conjunto ao seu redor. Como os personagens erram sem destino, são muito vulneráveis. Dessa forma, a morte está constantemente à espreita.

PALAVRAS-CHAVE: João Gilberto Noll, presente, passado, futuro, morte.

As narrativas de João Gilberto Noll são assinaladas por um tratamento especial do tempo. O presente – com seu caráter imediato, de ação e de ausência de reflexão – tem papel preponderante. Os próprios narradores pouco ou nada se afastam dele. O passado, às vezes, é negado, mas sempre acaba surgindo numa lacuna qualquer aberta no presente. O futuro recebe pouca atenção, pois os personagens não têm grandes projetos, a não ser o de sobreviver mais um dia. No duelo que travam com o mundo ao redor, tornam-se muito vulneráveis, sendo a morte uma presença constante. É o que ocorre no *corpus* aqui abordado: *A fúria do corpo*, *Bandoleiros*, *Rastros do verão*, *Hotel Atlântico*, *O quieto animal da esquina*, *Harmada* e *A céu aberto*.

Aproximando-se da ausência de caráter – no sentido ético – nos personagens de Noll, em relação ao tempo do contar e o tempo contado, uma tipologia exposta por Günter Müller e adotada por Paul Ricoeur

---

\* Professora da Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro)/Campus de Guarapuava (PR).  
E-mail: josalbas@ig.com.br

(1995), percebe-se que, quanto mais próximas essas duas possibilidades de fusão, menos espaço haverá para o que o pensador francês chama de “ato judicatório”. Não há drama de consciência em personagens que estão vivendo suas experiências no momento em que as narram, ou que ainda não estão contempladas com o devido distanciamento. Além disso, mesmo nos textos em que há uma clara separação entre o tempo do contar e o tempo contado repudia-se a memória, nega-se o passado. Nos livros em que Noll distancia o narrador do personagem, a linha é tênue. A idéia de retenção de Husserl, apresentada por Ricoeur, recusa o presente como um absoluto pontual e trata de um presente ampliado:

Já não se deve traçar a barra da diferença entre o presente pontual e tudo o que já [...] transcorreu e passou, mas sim entre o presente recente e o passado propriamente dito. Isso ganhará toda a sua força com a distinção entre retenção e relembração, que é a contrapartida necessária da continuidade entre impressão original e modificação retencional. Mas, desde já, pode-se afirmar que o presente e o passado recente pertencem-se mutuamente, que a retenção é um presente ampliado que garante não só a continuidade do tempo, mas também a difusão progressivamente atenuada da intuitividade do ponto-fonte a tudo o que o instante presente retém em si ou sob si. (RICOEUR, 1997, p. 50-51)

A retenção é um *ainda*, uma “cauda de cometa”. Dentro desse espírito, a distinção entre o tempo do contar e o tempo contado seria meramente formal, com pouco distanciamento temporal, um quase-presente ficcional. Na medida em que o tempo do contar e o tempo contado se fundem, é o tempo do contar que se apaga. Isso reforça a diluição da memória, o seu fim. O narrador de *A céu aberto* recorda ter cometido um crime. Observa-se a presença do passado, no entanto a história é posta em dúvida. O protagonista já não tem certeza da existência de um irmão, que, transformado em sua mulher, havia sido morto:

Olhava para fora, para aquele céu nublado e imenso que abrigava o mar... praticamente me esquecera de me sentir envolvido no assassi-

nato dela. E será que estava mesmo?, eu era ainda o mesmo homem? Chegara ali, apertara com gana o pescoço mas precisava fugir, eu não podia parar para pensar naquilo. E será que ela morrerá mesmo? Eu vira com certeza o sangue escorrendo pelo canto da boca e os olhos que não tiveram tempo de se abrir. Hoje em dia quando penso nisso é como que anestesiado, o meu irmão claro se mistura à imagem dela, e a sensação que tenho é a de que me agradece com um sorriso firme e sincero o bem que fiz tirando dele de vez a chance de reemergir do corpo da minha mulher... (NOLL, 1996, p. 145)

Mesmo aquilo que poderia ser considerado passado dentro da cronologia interna da narrativa é questionado. O narrador põe sob a aura da dúvida suas próprias palavras no que se refere à existência de um personagem absolutamente fundamental: a do irmão-mulher. A partir daí tudo é passível da desconfiança do leitor. Noll coloca à vista do leitor todo o jogo ficcional, numa atitude de verdadeira dessacralização.

Quanto mais reforçado fica o tempo presente, mais precária a existência dos personagens. Desenraizados e sem perspectivas de futuro, vivem sob situações limites. Sem passado e sem futuro, a morte se aproxima: ela não é num amanhã distante, é a qualquer momento, em qualquer lugar.

Ao abordar o pensamento de Heidegger, Ricouer (1997, p. 142) afirma: “O tempo só se define como sistema de datas porque a datação se faz a partir de uma origem que é um ‘agora’ qualquer; ele se define como conjunto de intervalos; o tempo universal, enfim, é apenas a seqüência (*Folge*) de tais ‘agoras’ pontuais (*Jetztfolge*)”. O calendário necessita de um referencial, que é sempre presente para que possa fazer qualquer sentido. Como os personagens de Noll se envolvem em ações de caráter individual, sem grandes marcas sociais, todo o referencial de presente se reduz às suas próprias figuras. Mesmo em *O quieto animal da esquina*, que sinaliza claramente para um contexto histórico – os sem-terra e o segundo turno das eleições de 1989 –, não se pode falar em uma relação com o social. Os sem-terra são uma ameaça meio que distante para o conforto do protagonista, e nem de longe ele chega

a se envolver com a questão; quanto às eleições, causam-lhe alguma surpresa, só. A ausência de calendário, à exceção de *O quieto animal da esquina*, acarreta a ausência de um referencial, de um “agora” pontual. A preponderância do tempo presente nas narrativas do escritor gaúcho aponta para uma espécie de eternidade agostiniana, em que tudo é sempre presente:

A eternidade é “sempre estável” (*semper stans*) por contraste com as coisas que não são “nunca estáveis”. Essa estabilidade consiste nisto que “no eterno... nada passa, mas tudo é inteiramente presente (*totum esse praesens*), enquanto nenhum tempo é inteiramente presente”. A negatividade chega aqui ao seu ápice: para pensar até o fim a *distentio animi*, isto é, a falha do tríplice presente, é preciso poder “compará-la” a um presente *sem* passado *nem* futuro. (RICOEUR, 1994, p. 46)

Claro que a única estabilidade a que se permitem as narrativas aqui apresentadas é a do tempo presente. Noll considera a discussão da eternidade entre seus personagens, o que chega a parecer estranho, se for levada em consideração a grande proximidade da morte em que todos vivem. Mas pode-se concordar com Ricoeur no que concerne à tênue linha que separa o ser-para-a-morte heideggeriano e a alma a caminho da eternidade de Santo Agostinho. Não há linha nenhuma que separe morte de eternidade, afinal qual a diferença concreta entre viver num eterno presente, em que tudo permanece, e morrer?

Nesse caminho ascendente ou regressivo, uma parada no nível médio, entre a intratemporalidade e a temporalidade radical, marcada pelo *ser-para-a-morte*, parece-me da maior importância. Por razões que diremos na ocasião oportuna, Heidegger atribuiu-lhe o título de *Geschichtlichkeit* – historicidade. É nesse nível que as duas análises, de Agostinho e de Heidegger, permanecem mais próximas, antes de divergir radicalmente – pelo menos aparentemente –, dirigindo-se uma em direção à esperança paulínia, outra em direção à resolução quase estóica ante a morte. (RICOEUR, 1994, p. 129)

A única divergência entre Agostinho e Heidegger é de aparência. Enquanto aquele dá um enlevo especial para a eternidade, pintando-a com as tintas da grandiloquência, o filósofo alemão apresenta a morte em preto e branco e não como um futuro distante, mas como uma presença constante. Para ele, a morte não é algo que está ao fim de um caminho; a morte é algo que pode assaltar a qualquer momento e vive-se sob esse jugo, inclusive sob o jugo de afastá-la discursivamente do dia-a-dia. A grande ironia é que, quanto mais se afasta a morte da vida, mais presente ela se torna. Dissimular uma presença pode destacá-la.

É provável que seja em *Harmada* que se tenha a melhor *performance* sobre a eternidade. A jovem atriz Cris interpreta seu primeiro papel:

A peça, um monólogo de um autor mexicano, falava de uma mulher enlutada por acreditar com ódio e desespero na eternidade. Isto, ela não se cobria de luto no corpo e na alma pela morte de alguém, pela finitude de um ser, não: o seu luto ao contrário expressava a tristeza pela dura, descomunal herança da eternidade. (NOLL, 1993, p. 71)

A eternidade pesa sobre o personagem exatamente da mesma forma que culturalmente se costuma marcar o ritual de dor diante da morte. Essa citação aproxima Agostinho de Heidegger no que se refere à discussão entre eternidade e morte. Ambas são tão parecidas, apesar da aparente incongruência, que a atitude do personagem teatral de Cris, diante da eternidade, é idêntica à da morte. Ou seja, o luto com o qual o personagem se veste representa toda a sua dor diante do “para sempre” da eternidade. Em *A céu aberto*, esse tema é retomado:

Quando alcancei o alto da torre vi que ao meu lado havia outra sentinela, quase o meu avesso de tão loiro e imberbe. Ele disse que o outro tinha morrido. Falei que já sabia. Ele argumentou que a morte um dia acaba, é só a gente perseverar na guerra, não arredar pé que um dia se verifica que o inimigo sumiu que nem pó e que então haverá só a gente com o destino livre da sujeira daqueles caras lá. (NOLL, 1996, p. 46)

A morte está no outro, é ele que está sujeito à morte na guerra. O evidente processo de alteridade afasta a morte da sentinela e a coloca numa confortável situação de simplesmente esperar o dia em que o inimigo vai acabar. Visto que não cogita da possibilidade de perder a guerra, fica evidente que também não há a possibilidade de morrer. Isso coloca a sentinela num eterno presente, não sendo levada em consideração qualquer interrupção na sua vida. O narrador não se apresenta de forma muito diferente da do seu companheiro:

[...] quem sabe o meu silêncio pedisse para aderir de coração àquela espera enfadonha da batalha, depois me subjugar à luta encarniçada, me ferir, virar herói de guerra, mesmo que me faltando um braço uma perna, a mente arrasada por inomináveis recordações – e no fim um mimo feito de dentes alvos e peito farto, é... uma mulher toda apetitosa debruçada sobre o meu tronco despedaçado e coberto de medalhas em cima do leito de uma enfermaria eterna... (NOLL, 1996, p. 47)

Novamente Agostinho e Heidegger se aproximam. Afinal, a enfermaria eterna coloca o narrador na situação de um morto, apesar do aparente estado de imortalidade que a tranqüilidade da cena possa sugerir. Em contrapartida, como a narrativa é protetora do esquecimento da morte, supõe-se a presença da eternidade em toda e qualquer história, ao menos no que se refere a retê-la.

A constante errância a que são sujeitos os personagens de Noll também confirma a presença da eternidade na sua obra. Seres que não têm casa, sem referência familiar ou social, mais do que soltos *no* mundo, soltos *do* mundo. O pouso é a rua em *A fúria do corpo*, ou um hotel em *Hotel Atlântico*, ou uma casa para sempre estranha – *O quieto animal da esquina* –, ou o campo de batalha – *A céu aberto*. Nesse universo não se pode parar nunca. Paulo Venturelli identifica claramente essa errância dizendo que o escritor gaúcho

envolve suas tramas com andarilhos em travessias perpétuas – o *perpetuo mobile* a condensar o homem em andanças sem fim, nas

quais não é livre, porque não tem motivos nem objetivos, e de cujo contexto não pode sair, porque parece movido pela *moira*, em nome de uma falha trágica que nunca logramos precisar. (VENTURELLI, 1997, p. 17)

O padre, do qual o irmão do narrador de *A céu aberto* era coroinha, trama contra a morte deitando-se todas as noites num caixão, numa posição e situação semelhantes a um velório, inclusive no que concerne ao ritual executado pelo garoto coroinha. Nessa *performance* mortuária, é a eternidade que se busca:

Tudo aquilo que o meu irmão falara sobre o exercício noturno do padre na aproximação da tal velocidade paralítica começou naquele momento a me provocar engulhos. O corpo escondido naquele caixão de terceira pensara astuta e arrogantemente que arquitetava sua própria eternidade com as palavras mais faustosas que conseguira encontrar. (NOLL, 1996, p. 72)

Enquanto o tempo presente é iluminado, o mesmo não é possível de ser afirmado sobre o passado, constantemente envolto em brumas, dissimulado por uma negação às vezes quase violenta, uma recusa à confidência. Em *A fúria do corpo* isso fica mais patente. O narrador constrói sua história como se tivesse uma câmara na mão. Se o tempo do contar é equivalente ao tempo da leitura empreendida, o protagonista existe como um personagem de cinema – por esse ângulo, a mais realista das artes. É a fusão entre o tempo do contar e o tempo contado, fusão que brota a partir do uso do presente. Porém, alguns vestígios de memória surgem na mente do narrador, mente alucinada que vive o presente com o desespero de quem sabe estar no limite da existência. Essas rápidas emanações do passado vêm construídas da forma como Agostinho definiu o presente do passado, o pretérito que flui a partir do presente. Mas igualmente lembram Walter Benjamin (1993), para quem é urgente que se rompa com o tempo “homogêneo e vazio”:

Foi, talvez, por essa época que, num passeio solitário pelos confins do imenso jardim do internato, eu descobri Afrodite. Estremunhado

pela dor de pertencer ao internato divisei entre árvores o velho poço que desconhecia até ali, e uma menina de vestidinho branco encostada no poço me chamava com o dedinho, a menininha sorrindo como a imagem de um oásis. O encontro foi cândido: baixei a cabeça, vi meu corpo que se arregimentava dos atributos masculinos – sutil proeminência na virilha, nas pernas emergindo penugem castanha – e pedi que ela girasse para que eu pudesse admirá-la em conjunto. (NOLL, 1989a, p. 207)

Há um arcabouço de lembranças que rodeiam o protagonista e sua namorada. No entanto, chama a atenção a recusa em mergulhar nisso que se foi e que não pode mais ser. As rápidas cenas que vêm à tona não deixam transparecer de forma alguma qualquer dor ou trauma em especial. Ao contrário, o passado surge de maneira mais atraente do que no presente da narrativa. Os personagens não têm na memória aquele ar de caídos *no* e *do* mundo, talvez por serem crianças. A infância passada num colégio estabelece uma ligação. Há uma insinuação, proveniente da leitura e não do texto, que diz que uma criança precisa de alguém para colocá-la num colégio e pagá-lo. Essa experiência de leitura é a de vida, é a mesma da qual fala Ricoeur:

Qualquer que possa ser a força de inovação da composição poética no campo de nossa experiência temporal, a composição da intriga está enraizada numa pré-compreensão do mundo e da ação: de suas estruturas inteligíveis, de suas fontes simbólicas e de seu caráter temporal. (RICOEUR, 1994, p. 88)

A negação do passado num texto como *A fúria do corpo*, pautado pelo imediato, faz com que o tempo presente fique ainda mais ressaltado na medida em que se torna o centro irradiador de toda a narrativa. É óbvio pensar no narrador no presente, no tempo do contar; o que não é óbvio é o tempo contado também estar no presente e que o narrador seja o ator instantâneo daquilo que conta. Assim, a possibilidade de reflexão se esvai. Perde-se o distanciamento com a história que é contada.

Torna-se mais pertinente a expressão personagem-narrador do que narrador-personagem.

A relação com o passado é sempre tumultuada em João Gilberto Noll. *Rastros do verão* não é exceção, mas tem marcas singulares. Há um homem em busca do pai. Ele apresenta uma relação conflituosa com sua história. Talvez advenha justamente daí a necessidade do reencontro com a figura paterna, a figura geradora:

Senti um calafrio, como se uma nuvem tivesse passado por dentro do meu corpo, gelada e instantânea. Eu 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, 1990a, p. 22)

Nesse momento, o encontro com o passado é uma necessidade, é quase um sinal de apaziguamento. No entanto, o protagonista não revê o pai, procura-o em vão, é a impossibilidade de recuperação de algo que já acabou, que já passou. Finalmente, o personagem parece se adequar com tranqüilidade à ausência do pai-passado: “Se o meu pai estava vivo ou não, a quem poderia verdadeiramente preocupar senão a ele próprio? E senti como que um grande amor pelo abandono de cada um” (NOLL, 1990a, p. 93).

O imediato é muito forte em *Harmada*, todavia trata-se de um romance que se volta sobre as origens, sobre a fundação de uma nacionalidade, como afirma Flora Süssekind (1996). Há duas histórias que correm em paralelo: a da origem do povo de Harmada, capital de um país ficcional, e a da origem do protagonista, envolto num passado ligado com o teatro que é abandonado inicialmente para ser retomado no final do texto e, de certa forma, no final da vida, visto que muitos anos se passaram. Na verdade, o teatro é só aparentemente abandonado, pois o narrador desenvolve ações performáticas no transcorrer de toda a narrativa; sua atitude de contador de histórias num asilo é um exemplo.

Em *Harmada* se mantém uma repulsa em relação ao passado semelhante à de que em *A fúria do corpo*, no entanto há uma invasão

constante das coisas que se passaram na vida do personagem-narrador. O que mais salta aos olhos é sem dúvida o lado artístico, o da representação, mas não é só: a relação com Cris, filha de Amanda, também uma atriz, corrobora essa afirmação. O protagonista conhece Cris bebê e depois a revê na adolescência. Nesse reencontro, o passado com Amanda volta à tona. Ainda que definitivamente imersa na memória, ela retorna como presente do passado. Enquanto isso, Cris, destituída da função de filha, pois sua mãe possivelmente havia morrido num terremoto no interior do país, encontra um novo pai, que nunca existira. Como a paternidade pressupõe um conhecimento anterior, narrador e Cris necessitam construir um passado em comum, e as suas habilidades de atores lhes são bastante favoráveis:

– A minha mãe morreu meses depois de eu nascer, e o meu pai me criou sozinho. Ele me levava para os teatros, me deixava dormindo nos camarins, ele conta que entrava em cena temeroso de ouvir o meu choro. Muitas viagens fizemos, eu sempre com ele, por cidadezinhas poeirentas, sabe Deus por quantos buracos fomos juntos.

– Lembro de uma vez no palco – falei – em que eu fazia o papel de Barba Ruiva, quando ouvi, entre uma fala e outra, o choro dela. Lembro que comecei a suar desenfreadamente, tudo em mim tornou-se aquoso, e eu sem saber o que fazer. Até que depois, uns dez, quinze minutos depois, quando eu saía de cena por alguns segundos, corri até o camarim... e ela já dormia. (NOOL, 1993, p. 87)

É numa entrevista que a garota passa a assumir o papel de filha. Há uma “platéia” pressuposta por trás da reportagem, pessoas para assistir ao “espetáculo”. Quanto ao narrador, ele cumpre seu papel de pai na construção desse passado, e a cumplicidade que se estabelece no diálogo torna-se elemento de aproximação entre ambos.

À medida que o narrador vai escrevendo seu passado pessoal, há uma volta à capital do país, espécie de centro irradiador e receptor da idéia de nação. Volta-se a um passado que já não é, restam apenas vestígios. Nem o narrador – após seus inúmeros renascimentos no

decorrer da história, simbolizados por água e lama – pode ser considerado o mesmo homem que saíra da cidade havia mais de vinte anos.

*Harmada* começa com um garoto e termina com outro. Ambos podem ser vistos como recondutores à infância, à casa, à origem e ao passado. O último menino leva o narrador a Pedro Harmada, o fundador da cidade. No entanto, este não é reconhecido, e o constrangimento causado pelo encontro inusitado deixa isso claro:

Da boca não me saía palavra. Eu parecia ter me contaminado pelo silêncio do garoto.

– Sim? – o homem perguntou mais uma vez.

Eu e o garoto nos olhamos. Percebi que dele não viria socorro que me pudesse mostrar o que pensar, dizer.

– Sim, sou Pedro Harmada – o homem falou abrindo mais a porta. (NOLL, 1993, p. 126)

É natural que o protagonista não reconheça o fundador de Harmada, pois o que sabe se refere ao mito. Marilena Chaui (2001, p. 9) estabelece uma diferença entre formação e fundação nacional. A primeira está na história, e a segunda se fixa no mito. A narrativa em torno de Pedro Harmada é registrada num eterno presente. Ele não é um homem, é um herói:

Levanto as mãos com vontade. Inicio os sinais: conto para o garoto que hoje é o aniversário de Harmada.

É a data em que um homem chega de barco numa praia.

Este homem vem de uma guerra ferido num dos braços.

Ele sai do barco segurando o braço ferido e cai de joelhos. Gotas de sangue na areia.

Ele pensa: nestas terras daqui vou fundar uma cidade. Vou me unir à primeira mulher que encontrar, se for criança espero ela crescer para gerar comigo, é preciso apenas que seja uma mulher e que eu a pegue algum dia em idade de procriar.

O sol era mais ou menos este de agora, a manhã ficando madura, e o homem olha para o alto, quase afoga a visão no sol. No ponto de perder o equilíbrio na vertigem dourada, ele se levanta.

Eu sou Pedro Harmada, grita esperando que alguém o escute.  
Eu vou subir aquele morro, ele diz.  
E finca no topo do morro uma baioneta solta que lhe restou da guerra.  
(NOLL, 1993, p. 124-125)

*A céu aberto* constitui um bom exemplo de autobiografia ficcional em Noll por causa do período que abrange: da infância à meia-idade do narrador. Pouco se sabe do que haveria acontecido ao garoto antes da página inicial do livro, nenhuma menção à mãe, por exemplo. Sendo assim, é através do fluxo da narrativa que o passado vai-se construindo. Torna-se passado aquilo que já se leu, presente o que está sendo lido e futuro o que virá a ser lido. Mas é feita uma diferenciação entre tempo do contar e tempo contado, ainda que tênue. O seu irmão, por exemplo, vive na memória, possui uma história que é inegável, fruto de invenção ou não.

O peso do passado é inegável nesta passagem na qual o filho de Artur, rapaz com quem se envolve o protagonista, imagina dois personagens que lembram o Funes, do conto homônimo de Jorge Luis Borges:

Olha, disse ele, estou prevendo um grande acontecimento para este ano, veja só: escrevo uma peça sobre dois idiotas que se encontram uma noite. Um perdeu a memória de si mas guarda na mente todos os acontecimentos do mundo, é um arquivo secreto que o envelhece no mínimo dez anos... o que o envelhece não é exatamente o fato de guardar na mente todos os acontecimentos do mundo, o que o envelhece é levar tudo isso em segredo para os outros não o assaltarem no desejo de escavar sua memória até a rapina total de seus tesouros. Agora, é um homem que nada lembra de si mesmo, nem nome, local de nascimento, filiação, se teve ou tem amores, como ganha a vida, se já esteve preso, et cetera, et cetera... O outro, o contrário: não tem memória do mundo, ou seja, de nenhum acontecimento público. Mas se alguém lhe perguntar como foi o dia lá na primeiríssima infância em que a ponta do lápis penetrou sem querer na sua pele deixando extravasar um pontinho de sangue, ele dará a data completa do caso, com quem se encontrava, em que

posição no instante estava o sol, se doeu um bocadinho, o algodão manchado de sangue dentro do lixo, cascas de laranja em torno, um pedaço apodrecido de cenoura, o cheiro forte que vinha lá de dentro, tudo, tudo que possa completar mais este quadro de exaltação de seu universo íntimo. (NOLL, 1996, p. 99)

A memória, individual ou coletiva, ganha tintas fortes. Aquele que se ocupa da história mundial perde a referência da própria história, enquanto, para o que só tem lembrança de si, os fatos gerais se perdem, não são retidos. De qualquer forma, o ato criador se revela. Memória individual ou pública, não importa, pois ambas são ficcionais.

Em geral, a obra de Noll não apresenta qualquer otimismo, afinal o fato de os personagens aparecerem meio caindo *do* mundo não pode apontar para qualquer expectativa. Além disso, o futuro não é no ano que vem, no mês que vem, nem mesmo amanhã; o futuro é próximo, é daqui a pouco. Os personagens decidem pouco sobre suas vidas. São seres entregues à deriva. O protagonista de *A céu aberto* em criança fica sujeito ao ritmo da guerra; depois de casado fica sujeito às decisões da mulher, que resolve ter um filho, que depois resolve abandoná-lo, que depois resolve voltar; enfim, quando foge no navio, fica sujeito ao comandante.

A falta de esperança no futuro se evidencia de forma especial em *Bandoleiros*. A companheira do narrador está envolvida na Sociedade Minimal, seus pressupostos são aqueles que costumam nortear as utopias teleológicas: um dia todos serão minimais. O descrédito do narrador é evidente, pois o tom é sarcástico. E quando as minimais envolvidas na futura revolução manifestam-se é de maneira estereotipada e repleta de chavões.

Outra questão recorrente na obra de Noll é a de geração, ou melhor, a de diferentes gerações. É freqüente haver personagens bastante afastados em termos de idade. Assim ocorre em *A fúria do corpo*, romance no qual o narrador se envolve com um garoto traficante. *Rastros do verão* tem um adulto que também estabelece uma relação com um

garoto. Em *O quieto animal da esquina* há uma inversão de papéis: o garoto é o narrador e o velho é o personagem. Outra diferença acontece em *Harmada*: volta-se à figura do adulto no narrador, mas é com uma garota que ele se relaciona. Ainda adolescente, o narrador de *A céu aberto* se envolve com o pederasta Artur, velho amigo de seu pai. Ricoeur faz essa discussão da geração a partir de uma série de teóricos. A propósito de um deles, diz:

Pertencem à “mesma geração”, segundo Dilthey, contemporâneos que foram expostos às mesmas influências, marcados pelos mesmos acontecimentos e pelas mesmas mudanças. O círculo assim traçado é mais amplo do que o do nós e menos vasto do que o da contemporaneidade anônima. Essa pertença compõe um “todo” em que se combinam uma *bagagem* e uma *orientação comum*. Recolocada no tempo, essa combinação entre influências recebidas e influências exercidas explica o que faz a especificidade do conceito de “seqüência” de gerações. É um “encadeamento” oriundo do cruzamento entre a transmissão da *bagagem* e a abertura de *novas possibilidades*. (RICOEUR, 1997, p. 189)

A constância na diferença entre gerações é nítida nos textos do escritor gaúcho. Mas a constatação desse fato tem como único objetivo levantar outra discussão: a da herança, estabelecida por Ricoeur a partir de Heidegger. A diferença de gerações não impede uma relação de troca, seja dos mais velhos para os mais jovens, seja destes para aqueles. No entanto, para Heidegger, não existe intercâmbio. O filósofo francês contesta: “Será verdade, porém, que se transmita uma herança de si a si mesmo? Não é ela sempre recebida de um outro?” (RICOEUR, 1997, p. 126).

A troca entre gerações resgata um pouco os personagens de Noll de sua condição de esterilidade, principalmente porque há sempre algo de sexual acontecendo. Em *O quieto animal da esquina*, o narrador não faz sexo com Kurt, mas faz com Gerda, sua mulher. Em *Harmada*, o narrador não faz sexo com Cris, mas o fizera com Amanda, a mãe

dela. Finalmente, em *A céu aberto*, o protagonista não faz sexo com Artur, mas com o filho dele.

O que possibilita e torna quase urgente a troca entre as gerações é o ser-para-a-morte que a todos constitui, é assim que os vivos vão tomando o lugar dos mortos. Mas se há uma idéia de futuro forte o bastante neste *por-vir*, representado pelas novas gerações, também é claro que nada seria viável sem o *ter-sido*, isto é, sem o passado. Além disso, essa sucessão estará sempre sujeita a uma interrupção: a morte, como ocorre com o garoto traficante em *A fúria do corpo*, por exemplo.

Heidegger discute a questão do tempo inicialmente pelo futuro. Visto que todo o ser é ser-para-a-morte, a totalidade desse ser está no futuro, quando ele se completa. Como mortes são constantes na obra de João Gilberto Noll – não apenas pelas que se concretizam, mas sobretudo pelas que são iminentes, iminência percebida através da enorme fragilidade e precariedade que norteiam todos os seus personagens –, fica patente que o futuro, como foi dito anteriormente, não é o ano que vem, o futuro é daqui a pouco. Isto é, um quase-presente que aponta para a expectativa e não para a memória. Dessa maneira, a morte se presentifica e os personagens são obrigados a conviver com a falta de sentido, pois sobra pouco a fazer diante de tanta fragilidade e de um futuro que pode ser a qualquer momento.

TIME IN JOÃO GILBERTO NOLL

ABSTRACT

In several of João Gilberto Noll's novels, time assumes a preponderant role. The past is almost always denied or dissimulated. The future is vague, since there is no hope and everything is precarious. It is the present that conducts the narratives, orchestrating the whole ensemble. Since the characters wander around with no clear purpose, they are extremely vulnerable. Consequently, death is constantly lurking.

KEY WORDS: João Gilberto Noll, present, past, future, death.

---

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 222-232.

CHAUI, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

NOLL, João Gilberto. *A fúria do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989a.

\_\_\_\_\_. *Bandoleiros*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989b.

\_\_\_\_\_. *Rastros do verão*. Rio de Janeiro: Rocco, 1990a.

\_\_\_\_\_. *Hotel Atlântico*. 4. ed. Rio de Janeiro, 1990b.

\_\_\_\_\_. *O quieto animal da esquina*. Rio de Janeiro, 1991.

\_\_\_\_\_. *Harmada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. *A céu aberto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tradução de Constança Marcondes Cesar. v. 1. Campinas: Papyrus, 1994.

\_\_\_\_\_. *Tempo e narrativa*. Tradução de Marina Appenzeller. v. 2. Campinas: Papyrus, 1995.

\_\_\_\_\_. *Tempo e narrativa*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. v. 3. Campinas: Papyrus, 1997.

SÜSSEKIND, Flora. In: NOLL, João Gilberto. *A céu aberto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

VENTURELLI, Paulo. Literatura e modernidade. In: CONGRESSO CELLIP. Cascavel, Unioeste, out. 1997. Conferência de abertura.