

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

ALESSANDRA LARA SILVA

SURREALISMO EM *RASTROS DO VERÃO*,
DE JOÃO GILBERTO NOLL

UBERLÂNDIA
Setembro de 2018

ALESSANDRA LARA SILVA

SURREALISMO EM *RASTROS DO VERÃO*,
DE JOÃO GILBERTO NOLL

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Curso de Mestrado em Estudos Literários do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários
Linha de pesquisa: Literatura, memória e identidades

Orientador: Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo

UBERLÂNDIA
Setembro de 2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

S586s
2018 Silva, Alessandra Lara, 1981-
Surrealismo em Rastros do verão, de João Gilberto Noll [recurso eletrônico] / Alessandra Lara Silva. - 2018.

Orientador: Fábio Figueiredo Camargo.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2018.973>
Inclui bibliografia.

1. Literatura. 2. Literatura brasileira - História e crítica. 3. Noll, João Gilberto, 1946-2017 - Crítica e interpretação. I. Camargo, Fábio Figueiredo (Orient.) II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82

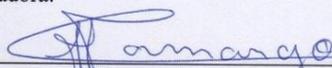
ALESSANDRA LARA SILVA

SURREALISMO EM *RASTROS DO VERÃO*,
DE JOÃO GILBERTO NOLL

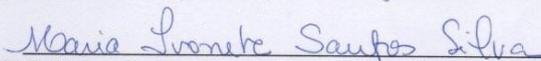
Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Curso de Mestrado em Estudos Literários do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Uberlândia, 24 de agosto de 2017.

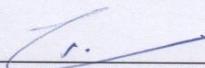
Banca Examinadora:



Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo / Universidade Federal de Uberlândia (Presidente)



Prof.^a Dr.^a Maria Ivonete Santos Silva / Universidade Federal de Uberlândia (UFU)



Prof.^a Dr.^a Rejane Cristina Rocha / Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)

Dedico este trabalho aos meus pais, e, especialmente, ao meu orientador Fábio Figueiredo Camargo e a meu companheiro Frédéric Sala, que me apoiaram para que não abandonasse meu sonho pelo caminho.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos meus protetores que vivenciaram ao meu lado cada etapa de todo o processo, desde a minha inscrição e a aprovação em cada fase do processo seletivo, até a qualificação e a tão sonhada defesa.

Ao meu avô José, minha memória saudosa de humildade e do colo acolhedor, onde dormi várias noites ao som de suas rimas improvisadas.

Ao meu avô Pedro, desbravador boiadeiro, que me ensinou a deixar meu rastro de amizade e alegria por onde eu passasse.

À minha avó Lia, que nunca desistiu de tentar me por limites, mas acha muita graça quando vou além.

À minha avó Vanda, que é meu exemplo de perdão, superação e meiguice.

Aos meus pais, que me suportaram nos altos e baixos e foram capazes de mudar de planos ou adequarem seus afazeres aos meus horários de estudo e escrita.

Aos meus irmãos, pela camaradagem.

Ao meu sobrinho, por entender que eu não tinha tempo suficiente para brincar com ele e fazer jornada dupla de trabalho e estudo.

Às minhas tias Martinha, Fafá, Ângela e Aninha, que me surpreenderam com um notebook para eu dar continuidade ao meu trabalho.

Às minhas tias Elda e Maria José, pelos telefonemas animadores quando eu estava enxergando tudo cinza e pensando em desistir.

Às minhas *chefas*, Ariana Souto e Maria Stela, que fizeram mil esforços para adaptarem meus horários de trabalho à realidade do curso de Mestrado.

Ao coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Ivan Ribeiro, por não ter aceitado meu pedido de formalização de desistência do curso.

Ao meu orientador, Fábio Figueiredo Camargo, por toda a paciência do mundo diante das minhas *teimosias* em não querer descartar parte das minhas produções que não faziam sentido.

Aos professores Biella e Carlos, por terem suportado as minhas intermináveis reuniões de orientação com o Prof. Fábio, com quem dividem o mesmo gabinete.

Às professoras das disciplinas eletivas, Joana Muyalet e Marisa Kalil, pela doçura.

Às professoras Maria Ivonete e Fernanda Silvestre, que aceitaram o convite para compor a banca da qualificação e contribuíram muito com suas considerações.

Aos secretários do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Maiza e Guilherme, que me orientaram carinhosamente sempre quando eu tinha dúvidas.

Aos meus companheiros de curso, os quais me acompanharam com imenso respeito durante o curso e tiveram a sabedoria de lidar com a minha instabilidade emocional frente às fragilidades de saúde.

Aos amigos que conquistei durante o curso e que, se a vida me permitir, levarei comigo durante minha caminhada: Lillian Borges, Maria Flávia, secretários do curso de Letras e o pessoal do D.A., Moisés, Ana Paula, Isabelinha. À querida Alauanda Vasconcelos, com quem dividia carona para ir às aulas, meu carinho especial.

Ao querido por todos, Antonio Machado, por todo apoio nos momentos frágeis de saúde, pelas visitas ao hospital e à minha casa; pelas minhas estadias em sua casa; pelas caronas e pelos momentos divertidos juntos, quando me restava apenas rir.

Ao meu amigo Glauco Finholdt, que, durante seu expediente de trabalho, me emprestava sua casa, para que eu tivesse o dia inteirinho com silêncio para escrever.

Ao meu amigo Vanderlei Pereira, que respeitou meu período de recolhimento e esteve comigo nos momentos mais difíceis, tentando me alegrar.

Ao meu amigo Valter Lima, que se prontificou a levar-me a Uberlândia quando eu precisasse.

A todos da família Sala, que sofreram comigo a cada despedida, mas que, hoje, compreendem a importância da realização de um grande sonho. A Emmanuelle, minha gratidão pelas traduções. A Frédéric, por seu amor incondicional.

A Luiz Fernando Frateschi e Marília Crozara pelo apoio no dia da defesa.

Aos amigos que se distanciaram desgastados por meus muitos dizeres sobre as atividades relativas ao Programa.

Aos meus alunos, que entenderam minhas ausências e com quem poderei compartilhar muitas das minhas experiências.

A Lygia Calil, pela revisão ortográfica e gramatical.

A João Gilberto Noll, *in memoriam*, por toda sua produção.

*Eu anuncio ao mundo este acontecimento de pequena
grandeza: um novo vício acaba de nascer, uma
vertigem a mais é dada ao homem: o surrealismo,
filho do frenesi e da sombra. Entrem, entrem, aqui é
que começam os reinos do instantâneo...*

Louis Aragon

RESUMO

Este trabalho analisa traços surrealistas em *Rastros do verão*, de João Gilberto Noll, escritor que se utiliza de técnicas surrealistas para fazer uma leitura do mundo contemporâneo. O escritor utiliza a técnica surrealista de comunicação entre a realidade e o sonho. O narrador-personagem é assolado por um sentimento de profundo mal-estar diante de si mesmo, revelado por ações singulares frente à realidade que se apresenta a ele. Esse narrador representa a fragmentação do sujeito pós-moderno, evidenciada por Noll ao se utilizar de personagens sem nome (o homem, o garoto, a mulher, a menina, o pai) para compor uma narrativa do “mínimo eu”, permeada por um sentimento pós-moderno de perda de referência e de perda de um “sentido de si”, tratado por Stuart Hall (2006) como “crise de identidade”, entendendo a identidade não como unificada, mas descentrada, deslocada, fragmentada, múltipla. O trabalho possui como suporte teórico textos de autores como André Breton (2001), Maria João Simões (2006), Walter Benjamin (1994), Gérard Durozoi e Bernard Lecherbonnier (1972), Antonio Candido (2001), J. Guinsburg e Sheila Leiner (2008) e Jacqueline Chénieux-Gendron (1992), com o intuito de refletir a respeito da representação literária dos sonhos e dos traços surrealistas presentes na narrativa em análise. Para pensar sobre o caráter híbrido, fluido e líquido da narrativa de João Gilberto Noll foi utilizada a teoria de Zygmunt Bauman e, para apresentar a descontinuidade na narrativa (entre o sonho e a realidade), as teorias de André Breton em *Les vases communicants* (1955).

Palavras-chaves: João Gilberto Noll, Literatura brasileira, Surrealismo, Literatura e Identidades.

RESUMÉ

Ce texte analyse les aspects surréalistes du livre *Rastros do verão*, de João Gilberto Noll, qui utilise les techniques surréalistes pour interpréter le monde post-moderne. L'auteur utilise également la discontinuité de narration afin de superposer le rêve à la réalité. Le personnage narrateur est assailli de sentiments de profond mal-être qui est révélé par des sensations instables et déséquilibrées. Il illustre la fragmentation post-moderne de l'individu, mise en évidence par l'utilisation de Noll de personnages non-identifiés (un homme, un garçon, une femme, une fille, un père) qui crée une narration avec un 'moi' minimal infiltrée par des sensations de perte de référence et de perte de soi; ces sentiments sont identifiés comme 'crise d'identité' par Hall (2006); une identité non intégrée mais déconnectée, fragmentée et multiple. Cette analyse poursuit la même théorie que André Breton (2001), Maria João Simões (2006), Walter Benjamin (1994), Gérard Durozoi et Bernard Lecherbonnier (1972), Antonio Candido (2001), J. Guinsburg et Sheila Leiner (2008) et Jacqueline Chénieux-Gendron (1992) sur la représentation théorique des rêves et les traits surréalistes de la narration. Le caractère hybride et fluide de la narration de João Gilberto Noll se reflète dans la théorie de Zygmunt Bauman; la discontinuité de narration entre le rêve et la réalité est représentée dans les théories d'André Breton dans *Les vases communicants* (1955).

MOTS-CLÉS: João Gilberto Noll, Littérature Brésilienne, Surréalisme, Littérature et Identités.

ABSTRACT

This work aims to analyze the surrealistic traits in João Gilberto Noll's *Rastros do verão*, which uses surrealistic techniques to read the postmodern world. The writer also uses the technique of the narrative discontinuity to juxtapose reality and dream. The narrator-character is filled by a feeling of deep annoyance for himself, revealed by misfitted, unbalanced actions. He represents the fragmenting of the postmodern individual, shown by Noll when he uses unnamed characters (the man, the boy, the woman, the girl, the father) to create a narrative of the "minimum I", filled by a postmodern feeling of loss and direction and the loss of a "sense of the self" named by Hall (2006) as "identity crisis", understanding identity not as unified, but decentered and dislocated, fragmented, and multiple. This work has the theoretical support of André Breton (2001), Maria João Simões (2006), Walter Benjamin (1994), Gérard Durozoi and Bernard Lecherbonnier (1972), Antonio Candido (2001), J. Guinsburg and Sheila Leiner (2008) and Jacqueline Chénieux-Gendron (1992), aiming to reflect about the literary representation of dreams and the surrealistic traits present in the work in focus. To reflect on the hybrid, fluid and liquid aspect of João Gilberto Noll's narrative we use Zygmunt Bauman's theory and, to present the narrative discontinuity (dream and reality), the theories of Breton in *Les vases communicants* (1955).

KEYWORDS: João Gilberto Noll, Brazilian Literature, Surrealism, Literature and Identities.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. A MISÉRIA DAS PALAVRAS	17
1.1 Contexto de produção.....	18
1.2 Fortuna crítica.....	27
1.3 <i>Rastros do verão</i> : um romance?	30
2. SURREALISMO: UM SUBVERSIVO RE-ENCANTAMENTO DO MUNDO.....	36
2.1 Segredos da arte mágica surrealista.....	37
2.2 O automatismo.....	48
2.3 A escrita automática	51
2.4 Vasos comunicantes: unidade do sonho e da realidade	55
2.5 Surrealismo no Brasil	57
3. UM SENTIMENTO QUE NENHUM PLANO HUMANO PODERIA SUPRIR	70
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	99
REFERÊNCIAS.....	102

INTRODUÇÃO

O meu interesse pelas narrativas de João Gilberto Noll foi despertado após a leitura de *O cego e a dançarina*. Naquele momento, buscava uma narrativa literária que pudesse servir de pesquisa e de análise no Grupo de Desenvolvimento Profissional da escola onde eu trabalhava e que, mais adiante, pudesse ser levada para a sala de aula. Na ocasião, em uma fase de primeiro contato com os escritos do referido autor, debruçei-me sobre a leitura de *Rastros do verão*, a fim de fomentar a discussão sobre sexualidade, tema que então era estudado pelo grupo.

A partir da leitura e das discussões com os colegas docentes, meu interesse direcionou-se para a necessidade de compreensão da forma pela qual o autor trabalhava o homoerotismo e o porquê da construção da narrativa, marcada por toques de Surrealismo. Houve grandes impasses durante a execução do projeto pedagógico na escola devido à dificuldade da maior parte dos docentes em abordar o tema da sexualidade em sala de aula e, também, das famílias no diálogo com seus filhos. Naquele momento, recebi muitas críticas por utilizar a narrativa de Noll com o propósito de problematizar o papel da literatura na representação da marginalização de sujeitos, para tratar dos assuntos relacionados a tabus, a comportamentos heteronormatizados e à construção das identidades.

Seguindo com as minhas leituras e com o processo de descoberta do autor, percebi que as narrativas de Noll são, em geral, composições fragmentadas, enigmáticas, que tratam da negação/aceitação da identidade, da sexualidade, da (im)precisão das regras sociais impostas, além da volatilidade da posição social do sujeito pós-moderno.

Apesar de ter realizado inúmeras reflexões em torno da narrativa de Noll, havia ainda a dúvida sobre como analisá-la, se a partir do homoerotismo ou do Surrealismo. Primeiramente, resolvi escolher a direção do embasamento na questão do homoerotismo; porém, no decorrer das aulas das disciplinas do mestrado e das reuniões do projeto de pesquisa *O Sexo da palavra*, pude perceber que havia bastantes trabalhos escritos sobre as narrativas do autor já relacionados à sexualidade e ao erotismo. Portanto, decidi que seria mais profícuo tornar o Surrealismo como eixo central da minha pesquisa, devido ao fato de não encontrar trabalhos que pensavam nas relações da escrita de Noll com o Surrealismo.

Rastros do verão, de João Gilberto Noll, é construído sobre bases surrealistas na medida em que se entrega a um jogo duplo: de um lado, o autor faz emergir livremente de sua imaginação o nascimento do seu romance (um objeto de criação); de outro, utiliza a própria narrativa como crítica (um objeto de reflexão), ao problematizar as “vidas líquidas¹” de suas personagens, em atitudes de transe, num limiar entre realidade e sonho.

Pretendo apresentar a estratégia narrativa de Noll que utiliza-se de um homem comum como narrador-protagonista, que conta em primeira pessoa e no presente suas impressões, suas contemplações e seus sonhos para representar o homem pós-moderno. O autor faz uso do espaço onírico para problematizar as relações entre o real e o ficcional, de forma que toda experiência narrada se aproxime daquilo que é surreal.

O Surrealismo em Noll difere daquele surgido na França em meados de 1920, no entanto confere alguns “traços” aos quais denominei ao longo deste trabalho, utilizando sinônimos como “técnica surrealista”, “ideal surrealista”, “aspectos surrealistas” ou “atitude surrealista” para designar a característica principal deste movimento que ocorre na escrita de Noll que é a ruptura com a racionalidade provocada pela técnica surrealista, traço bastante explorado pelo autor, além da ênfase ao que é do campo do onírico. Percebo aspectos do Surrealismo do século XXI brasileiro² em Noll na medida em que o autor utiliza a alternância entre os espaços de sonho e realidade e provoca uma descontinuidade como traço de sua narrativa em *Rastros do verão*.

Rastros do Verão configura-se, portanto, como a narrativa de um personagem sem rumo entre os espaços de sonho e de realidade; apresenta-se como se fosse um grande devaneio do narrador-personagem, que abre os olhos no começo da narrativa e os fecha, ao final, para dormir. Compreende-se que, ao longo da tessitura narrativa, o narrador-protagonista tenta conduzir o leitor por um sonho em torno de suas experiências pessoais. Porém, entendo que essa necessidade do narrador-protagonista de

¹Essa expressão remete à teoria de Modernidade líquida, de Zygmunt Bauman (2010). Para o sociólogo, vivemos em um período de “liquidez” que corresponde à ideia contrária da Modernidade sólida, em que se pode observar uma estagnação identitária. Na Modernidade líquida, nossas referências são fluidas, incertas, fragmentadas. O que caracteriza essa Modernidade é o instantâneo, que se aplica, inclusive, aos tipos de relações pessoais que estabelecemos. Neste trabalho, optei por utilizar a expressão “conexões” ao invés de “relações pessoais”, pois acredito que essa expressão seja mais adequada às relações estabelecidas entre os personagens da narrativa de Noll.

²A abordagem do Surrealismo brasileiro e suas manifestações no século XXI se dará no final do segundo capítulo deste trabalho.

convencer o leitor de que o que está narrando é um sonho trata-se, na verdade, de um jogo, no qual tudo é simulacro. Seus sonhos são labirínticos, desconcertando não apenas as personagens de seu texto, mas, principalmente, seus leitores, os quais, se estiverem em busca de um centro, podem se ver perdidos na narrativa, pois não sabem definir e/ou identificar a fronteira entre realidade e sonho.

Este trabalho está organizado em três capítulos. O primeiro capítulo intitula-se “A miséria das palavras”, no qual apresento o autor e ressalto as características de sua produção literária, além de sua fortuna crítica. Nesse capítulo, usaremos como suporte teórico as contribuições de Zygmunt Bauman (2001), criador do conceito de *Modernidade líquida*, fazendo uma ligação entre sua reflexão e o caráter híbrido, fluido e líquido da narrativa de João Gilberto Noll. Serão tomadas em consideração, ainda, as discussões empreendidas por André Breton, em *Les vases communicants*, publicado em 1932, para apresentar a comunicabilidade entre sonho e realidade. Ademais, utilizarei os apontamentos de Fábio Figueiredo Camargo para problematizar o narrador na narrativa de Noll, além da contribuição dos pensamentos do estudioso Miguel Heitor Braga Vieira (2012) para explicitar como tais características surrealistas estão presentes na narrativa de Noll.

No segundo capítulo, “Surrealismo: um subversivo re-encantamento do mundo”, apresento os principais fatores que impulsionaram o surgimento do movimento Surrealista na Europa do século XX e, para isso, tomarei como perspectivas teóricas a história e a crítica do Surrealismo: os ensaios críticos de Walter Benjamin (2012), de J. Guinsburg e Sheila Leiner, e de Jacqueline Chénieux-Gendron; o Manifesto Surrealista, de André Breton, publicado em 1924; e os ensaios de Luiz Nazario e de Sérgio Lima sobre o Surrealismo como exercício estético no Brasil.

O terceiro capítulo, “Um sentimento que nenhum plano humano poderia suprir”, objetiva apontar e analisar as características surrealistas em *Rastros do verão* a partir das teorias apresentadas nos dois primeiros capítulos. Espero, assim, a partir dos levantamentos e das análises aqui realizadas, poder contribuir para a ampliação dos estudos das narrativas de João Gilberto Noll, especialmente pelo viés do Surrealismo.

Capítulo 1
A MISÉRIA DAS PALAVRAS

1.1. Contexto de produção

Em *Ficção Brasileira Contemporânea*, Karl Erik Schøllhammer (2009) apresenta reflexões de diferentes críticos de literatura com o intento de traçar um panorama sobre a produção literária dos finais do século XX até o momento da publicação de seu livro no Brasil. A escolha desse crítico para a composição deste trabalho serve para contextualização da obra de João Gilberto Noll no panorama da literatura brasileira contemporânea, já que se sabe que o eixo que ele privilegia é o do hiperrealismo, visto que esse ponto poderia vir de encontro ao que proponho demonstrar neste trabalho. No entanto, o texto do crítico me ajuda a perceber a produção de Noll nesse universo, o qual inicia flertando com o hiperrealismo, mas que vai se afastando deste no decorrer de sua trajetória.

Para Schøllhammer, é possível discutir “um repertório de escritores e de narrativas que iluminam cortes e continuidades na ficção brasileira” delineando características de uma geração, “possibilitando mapear temas e opções estilísticas e formais que se apresentam nas escritas dos autores contemporâneos” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 21). O crítico enfatiza que suas escolhas para a apresentação de tal mapeamento não foram baseadas em valores como o mercado literário, as estatísticas de vendas ou de prêmios, mas sim no que acontece de significativo na ficção brasileira atual, “de maneira a enxergar as continuidades e, principalmente, as rupturas produzidas pelos escritores contemporâneos” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 21).

Além disso, o autor afirma que, para alguns críticos, houve o encerramento do “ciclo nacional da literatura brasileira” ainda durante a década de 1980, devido a “um interesse crescente pela realidade urbana e de uma perspectiva internacional globalizada”, quando escritores começaram a “tratar de questões de fronteira e de espaço” desvinculadas das “determinações de identidade nacional” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 22).

A conclusão de Karl Erik Schøllhammer, a partir da tese de Heloisa Buarque de Holanda, é que “a principal tendência da literatura das últimas décadas do século XX podia ser vista no modo como esta se apropriava do cenário urbano e, especialmente,

das grandes cidades” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 22). Segundo o autor, nas produções analisadas por Heloísa Buarque de Holanda, os narradores assumem como foco a realidade social e as consequentes misérias advindas dessa realidade, como, por exemplo, o crime e a violência. Nesse sentido, Schøllhammer elucida que os escritores da década de 1970 sobrepõem ao mesmo tempo o modelo de romance nacional de Euclides da Cunha e de João Guimarães Rosa e, também, o modelo intimista de Clarice Lispector ou de Lúcio Cardoso. Ainda segundo o crítico, a literatura urbana surge em consonância com o desenvolvimento demográfico, refletindo, portanto, uma ficção em sintonia com a mudança do Brasil rural para o Brasil urbano nas cinco décadas anteriores.

A partir dessa perspectiva, Schøllhammer enquadra, na década de 1960, “uma prosa urbana arraigada na realidade social das grandes cidades” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 22), enquanto a década de 1970 obrigaria os escritores a encontrarem nos contos curtos e nos romances-reportagem³ uma resposta estética à realidade político-social do regime autoritário em que se encontrava o país. Naquela década, foram abandonadas as discussões críticas “do otimismo futurista” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 24) e da modernização, formuladas pelos modernistas dos anos 1920. Desta forma, a prosa pós-governo militar das décadas de 1960 e 1970 delineou, por meio do realismo documentalista⁴, uma produção “marcada pela vocação política” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 24).

Também Silviano Santiago, no ensaio *Prosa literária atual no Brasil*, publicado em 1984, discute a questão do engajamento dos escritores que surgiam na década de 1970, o que permitia inovações estilísticas em suas produções. Santiago observa a emergência de uma narrativa autobiográfica, que possibilitava o questionamento sobre “a compreensão da história pela globalização, pela indiferenciação, pelo recalque do indivíduo no tecido social e político” (SANTIAGO, 2002, p. 37 – grifo do autor) e expressava a opção subjetiva por soluções políticas mais radicais. Centrado nesse pensamento, Santiago acredita no surgimento de uma “genealogia entre o texto

³ Flora Süssekind (2004, p.25), em *Literatura e vida literária*, denomina esta produção como “*literatura verdade*”, possibilitando-nos perceber, no ambiente literário, a aproximação entre reportagem e crônica jornalística, romance e conto.

⁴ Gênero literário produzido entre as décadas de 1960 e 1970, o qual se caracterizava pela narrativa que pretendia oferecer, segundo Schøllhammer (2009), um testemunho dessa época.

modernista e o memorialismo”, sendo que nos primeiros textos eram abordadas questões da família e do clã enquanto, concomitantemente a esta produção memorialista, os jovens engajados politicamente produziam literatura autobiográfica. Nas palavras de Santiago, percebo uma diferença entre a produção dos textos tardios modernistas e dos ex-exilados, conforme se pode observar no trecho a seguir:

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

Já a escrita mais centrada no psicológico ressurgiu, conforme Karl Erik Schøllhammer, com a abertura política nos fins da década de 1970. Nessa fase de retomada da democracia, a escrita figurou-se pela expressão de “uma subjetividade em crise” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 27), impulsionada por autores como Caio Fernando Abreu, com seu livro *Morangos mofados* (1982). Nessa obra, há uma reunião de contos, os quais tratam de “situações cotidianas em que questões de sexualidade e de opção de vida vêm a absorver as resistências contra a violência de um sistema autoritário” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 27). Ainda segundo Schøllhammer, merece destaque a antologia de contos *Os prisioneiros*, de Rubem Fonseca, caracterizada pelo *brutalismo*⁵ das descrições das dimensões da realidade marginal, mas também da alta sociedade. Além desses escritores, pode-se apontar a relevância de Ignácio de Loyola Brandão, Roberto Drummond, Sérgio Sant’Anna e João Gilberto Noll. Esses escritores são apresentados por Karl Erik Schøllhammer como seguidores dos passos do “realismo cruel” de Rubem Fonseca e de seu precursor Dalton Trevisan, que também desnudou a “cruza humana” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 27).

⁵ Termo criado por Alfredo Bosi (1975) para os contos de Rubem Fonseca inspirados no neorealismo de Truman Capote e no romance policial de Dashiell Hammett.

Importante apontar que a representação da vida dos sujeitos marginalizados da cidade provocou uma “revitalização do realismo literário, enquanto a violência, por sua extrema irrepresentabilidade, desafiava os esforços poéticos dos escritores” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 28). A partir dessa nova necessidade de renovação da prosa nacional, para Schøllhammer havia surgido “uma nova imagem literária da realidade nacional brasileira que, embora acompanhando as mudanças socioculturais, já não conseguia refletir a cidade como condição radicalmente nova para a experiência histórica” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 28). Segundo o teórico, a produção literária brasileira encontrou novos rumos com a democratização em meados de 1980, que passa a ser compreendida por muitos críticos brasileiros como “década da literatura pós-moderna” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 28).

Apesar de haver um retorno aos temas tradicionais da história nacional e da identidade cultural por parte de alguns escritores, como Jorge Amado com *Tocaia grande* (1984) e João Ubaldo Ribeiro com *Viva o povo brasileiro* (1984), de outro lado houve outras produções que representavam a reescrita da memória nacional de forma irreverente e a partir da perspectiva de uma historiografia metaficcional pós-moderna. Este foi o caso, por exemplo, de *Boca do inferno* (1989), de Ana Miranda, uma narrativa sátiro-ficcional da vida de Gregório de Matos associada a um enredo policial construído a partir de documentação histórica, em uma breve remissão a *O nome da rosa* (1983), de Umberto Eco.

Schøllhammer aponta, também em *Breve mapeamento das últimas gerações*, que a produção literária brasileira a partir da década de 1980 é marcada pela afirmação da identidade nacional popular, registrada pelo despojamento da linguagem e pela banalidade dos fatos, pela espetacularização da intimidade e pelo hibridismo entre gêneros e outros meios de comunicação. Nas palavras do autor:

Ao longo da década de 1980, o elemento mais utilizado para identificar essa vertente pós-moderna era a combinação híbrida entre alta e baixa literatura, propiciada pelo novo diálogo entre a literatura, a cultura popular e a cultura de massa, ou a *mescla entre os gêneros de ficção e as formas de não-ficção*, como a biografia, a história e o ensaio. Todavia, a principal dimensão híbrida, na prosa da década de 1980, é resultado da interação entre a literatura e outros meios de comunicação, principalmente meios visuais, como fotografia, cinema, publicidade, vídeo e a produção da mídia em geral. Conforme observa

Flora Süssekind [...] a ficção da década de 1980 se converte em uma espécie de *multimídia*, ou eventual *metamídia*, na qual a espetacularização da sociedade midiática contemporânea no Brasil encontra sua expressão e questionamento (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 30-31).

Já para Flora Süssekind (2002), a prosa de ficção que se apresenta como *metamídia* é uma estratégia comum e avessa à "espetacularização da sociedade brasileira", apresentada a partir dos anos 70. Süssekind denomina as manifestações que seguem estas características como *prosa de vitrine*, na qual é recorrente a observação de "personagens sem fundo, sem privacidade, quase imagens de vídeo num texto espelhado onde se cruzam, fragmentárias, velozes, outras imagens, outros pedaços de prosa igualmente anônimos, igualmente pela metade" (SÜSSEKIND, 2003, p. 258).

Para Flora Süssekind em *Ficção 80: dobradiças e vitrines*, artigo publicado em *Papéis colados*, de 1986, João Gilberto Noll se destaca como representante da literatura brasileira contemporânea porque está vinculado ao simulacro, que se opõe ao "realismo" dos anos 1970, cuja marca era o ego, o confessional e as experiências de opressão da ditadura. Ademais, Flora Süssekind afirma que a ficção de Noll surge sob influência de Clarice Lispector e da discussão existencial e, somente depois, assume um caráter de hibridismo "cinematográfico". Para a teórica, Noll faz a aproximação entre literatura e meios de comunicação, criando uma ficção do tipo "multimídia" ou "metamídia" (SÜSSEKIND, 2002, p. 258).

Nesse contexto da ficção da década de 1980, para analisar e compreender parte da literatura brasileira contemporânea faz-se necessário, segundo Volmir Cardoso Pereira (2012), "o reconhecimento de que o imaginário midiático, as técnicas e narrativas da cultura de massa se tornaram importantes elementos incorporados ao processo de criação literária" (PEREIRA, 2012, p. 1).

Segundo Pereira (2012), desde o primeiro modernismo, as vanguardas já propunham discutir os valores e as técnicas da arte e da indústria cultural, momento em que a literatura ganha espaço para dialogar com outros gêneros e meios de comunicação e incorporá-los ao processo de criação. Tal fato provocou uma reformulação das artes em geral e também da literatura, em que se destaca a "adoção do processo de montagem cinematográfica que aparece na poesia de Oswald de Andrade ou nos contos de *Brás, Bexiga e Barra Funda*, expoentes de nosso Modernismo heroico" (PEREIRA, 2012, p.

2). Essa retomada de técnicas almeçadas pelos modernistas se intensificou na produção pós-1980 no que diz respeito à aproximação da literatura e da indústria cultural ou da cultura de massa, culminando em uma produção para a qual Flora Süssekind (2003, p. 258) cunha o conceito-metáfora de “vitrine”.

Sobre os personagens da prosa vitrine, Pereira afirma que:

[...] os personagens que se apresentam nestas narrativas estão imersos neste universo simbólico que é a cultura de massa, falam por meio dele, situam-se dentro dele. As memórias de tela (cinema, videoclipe, a telenovela, o jornalismo sensacionalista, a publicidade, o videogame, enfim, o espetáculo das imagens) são colocadas no centro do enredo (PEREIRA, 2012, p. 5).

Pereira ressalta ainda que parte significativa da literatura contemporânea brasileira está carregada do imaginário midiático e pode se desdobrar em torno de duas principais constatações:

1 — Os personagens desta literatura não apresentam um ego ou uma identidade unívoca, mas apresentam-se como atores performáticos, fragmentados e opacos que se exibem como em uma vitrine (Süssekind, 1986), revelando uma subjetividade de superfície, marcada pela pose diante da câmera.

2 — Esses personagens quase sempre se apresentam como sujeitos confusos, esquizofrênicos, perdidos ou marginalizados dentro da ordem social, vivendo em um universo urbano carregado de signos e símbolos da indústria cultural, desvelando histórias e memórias investidas pelo simulacro (PEREIRA, 2012, p. 2).

No intento de representar a posição do sujeito pós-moderno marcada “pela expressão literária de uma individualidade desprovida de conteúdo psicológico, sem profundidade e sem projeto” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 31), João Gilberto Noll seria, no contexto literário brasileiro, ainda segundo Schøllhammer, “o melhor exemplo dessa nova expressão” com a coletânea de contos *O cego e a dançarina*, em que buscava, por meio da escrita, dissolver as fronteiras do Modernismo ao utilizar elementos surrealistas como o *déjà-vu*, o sonho ou o cotidiano mais trivial (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 31).

João Gilberto Noll nasceu em 1946, em Porto Alegre, foi matriculado em um colégio católico em 1953 e um ano mais tarde iniciou os estudos de piano. Em 1967,

ingressou na Universidade Federal do Rio Grande do Sul para cursar Letras, porém abandonou o curso dois anos mais tarde. Transferiu-se para o Rio de Janeiro nesse mesmo ano para trabalhar como jornalista nos periódicos *Folha da Manhã* e *Última Hora*. Em 1970, publicou seu primeiro conto na antologia *Roda de Fogo* e mudou-se para São Paulo, onde trabalhou como revisor na Companhia Editora Nacional. No ano seguinte, retornou ao Rio, onde se dedicou à escrita sobre literatura, teatro e música, novamente para o jornal *Última Hora*. Em 1974, reingressou no curso de Letras na Faculdade Notre Dame, onde concluiu o curso cinco anos mais tarde. Em 1980, publicou seu primeiro livro, a compilação de contos *O cego e a dançarina* e, em 1986, em seu retorno a Porto Alegre, reeditou seus primeiros escritos e publicou *Rastros do verão*, narrativa objeto de análise desta dissertação.

Considerando sua carreira de escritor a partir do primeiro livro publicado, João Gilberto Noll teve aproximadamente 35 anos de carreira e 13 livros publicados – entre os quais *Hotel Atlântico*, *Bandoleiros*, *A céu aberto*, *Berkeley em Bellagio*, *A máquina de ser*, *Acenos e afagos* e *Solidão Continental* –, e recebeu inúmeros prêmios no Brasil, incluindo o Prêmio Jabuti por seis ocasiões: em 1981, 1994, 1997, 2004, 2005 e 2006. Seu fazer literário, além de já ter sido adaptado algumas vezes para o cinema e para o teatro, tem conquistado também o público internacional, como o seu livro *Bandoleiros*, que foi traduzido para o hebraico em 2014, e lançado na Feira Internacional do livro em Israel. Em 2015, em Portugal, *Lorde* é publicado pela editora Elsinore. No ano de 2016, publicam *O quieto animal da esquina* pela editora *Two Lines Press*, com tradução de Adam Morris.

De acordo com Schøllhammer, Noll pode ser considerado “como o intérprete mais original do sentimento pós-moderno de perda de sentido e de referência” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 32), pois sua prosa não se ancora em um narrador autoconsciente nem em personagens com projetos ou personalidade rígida; ao contrário, a narrativa é descentrada e os personagens encontram-se em trânsito, em crise de identidade.

Na narrativa *Rastros do verão*, o narrador busca a contemplação do ócio em detrimento de um compromisso em Porto Alegre. É possível perceber que o leitor de Noll é conduzido a entrar “num mundo ficcional no qual os personagens são incapazes de distinguir entre a realidade e a fantasia ou entre a experiência pessoal e o mundo

onírico dos delírios produzidos pelos meios de comunicação” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 31).

Apesar de ser recorrente nas narrativas de João Gilberto Noll a citação de músicas, de programas de televisão e de outros *medias*, os personagens de Noll não são construídos a partir dos estereótipos do universo da indústria cultural de massas. Noll não se vale desse universo simbólico para preencher o vazio de significação em que seus personagens peregrinos se encontram em seus percursos de vida à margem da sociedade capitalista. Nesse contexto, a literatura de João Gilberto Noll marca singularmente a literatura brasileira, por alargar o sentido de identidade do homem pós-moderno, buscando revelar as complexidades do ser humano através da linguagem, e por narrar uma sucessão de imagens e de sobreposição de cenas, um dos traços surrealistas que analiso posteriormente, no terceiro capítulo.

João Gilberto Noll, em entrevista à *Revista A*, em 2000, comenta sobre sua narrativa, analisando sua própria estética literária, na qual há a coexistência entre música, cinema e poesia, como podemos verificar no trecho a seguir:

Teve um conto meu, “Alguma coisa urgentemente”, do meu primeiro livro, [...] que é *O cego e a dançarina*, que foi adaptado para um filme, chamado *Nunca fomos tão felizes*. Mas isso que você chama de imagético eu chamo também de pele da linguagem. Que tem uma musicalidade. Alguma coisa ligada à fome de beleza, [...] acho que é uma certa compensação, pelo menos na minha luta de chegar à poesia. Estou querendo cada vez mais esse *hibridismo — prosa e poesia—* mas que não seja aquela prosa-poética um pouco engalanada, que não me interessa. Mas reconheço no meu texto uma vertigem musical. Procuro perseguir a miséria humana sim, mas, *entre o autor e o leitor, existe a mediação dessa linguagem —* que não precisa concordar com a miséria em estado cru... Acho importante que exista realmente uma *questão explícita* onde possa ser apresentado realmente um estilo musical — que tenha, digamos, um pouco de religiosidade, de *repetição, de ladainha*. Isso está muito presente nesse último livro [*Canoas e marolas*]. Claro que esta *busca pela beleza* não passa pelo ideal clássico, cadavérico, pronto, amplamente posto nos altares; mas uma *beleza que seja furiosa, que seja até deselegante, horrorosa, feia*. A literatura não é um *documento naturalista*. *A gente tá empapuçado de naturalismo*. E a literatura necessita de uma transfiguração estilística. [...] Minha utopia hoje é dissolver as fronteiras entre prosa e poesia (NOLL apud BRESSANE, 2000, s.p.— grifo nosso).

O escritor opta pela utilização do hibridismo entre prosa e poesia, que vai ao encontro do referencial “hiper-realista”, produzindo uma “vertigem musical” na narrativa que projeta uma contemplação da beleza não reduzida ao padrão clássico, mas voltada à beleza do cotidiano, do grotesco e até do feio, aproximando-se do ideal surrealista de contemplação do belo nas repetições e nas singularidades que se pode observar no cotidiano. A análise mais detalhada sobre esses aspectos da narrativa de Noll é realizada no capítulo 3 desta dissertação.

Em consonância com Schøllhammer (2009), que afirma que João Gilberto Noll pertence a um grupo de escritores seguidores dos passos do “realismo cruel”, Fábio Figueiredo Camargo (2007), em sua tese *A transfiguração narrativa em João Gilberto Noll: A céu aberto, Berkeley em Bellagio e Lorde*, afirma que João Gilberto Noll retomou o referencial realista ou hiper-realista de certos escritores dos fins dos anos 70. Para o estudioso, os três livros de Noll estudados em sua tese, em especial, são direcionados para a metaficção, pois apresentam um “teatro dentro do romance”. Noll, de acordo com o autor, se interessa pela “instantaneidade na ficção” (CAMARGO, 2007, p. 13). Nas palavras de Camargo, essa instantaneidade na narrativa de Noll encontra-se:

[...] nas descrições hipermiméticas das quais as cenas de sexo e de violência explícita fazem parte, devido à aparição de elementos como sangue, fezes, urina e também das cenas performáticas nas quais o próprio ato da escrita é desvendado para seu leitor (CAMARGO, 2007, p. 13).

Da mesma forma, nesta mesma linha de análise da “instantaneidade na ficção”, estaria a idéia já citada de Flora Süssekind da “metamídia” (SÜSSEKIND, 2002, p.258), o que confere à literatura de Noll um hibridismo de prosa-poética com caráter cinematográfico. Camargo cita também a expressão “teatro da aparição” para referir-se ao processo adotado por Noll para fazer um “teatro dentro do romance”, usando mecanismos da instantaneidade e da presentificação. Ainda segundo Camargo, é possível perceber a continuidade de alterações modernistas utilizadas na prosa de João Gilberto Noll, apontando características como “o coloquialismo, a mistura de gêneros, o

cotidiano trazido para a literatura, a metalinguagem explicitada através de narrativas superpostas, além daquilo que se pode denominar de prosa-poética” (CAMARGO, 2007, p. 13). Nesse sentido, a prosa de Noll, para Camargo, produziria uma transfiguração narrativa.

Sobre a tese da transfiguração narrativa almejada por Noll é que Camargo (2007) se debruça, constatando que o escritor se posiciona contra o naturalismo literário que representa a sociedade como seu espelho. Segundo o estudioso, João Gilberto Noll nega o “brutalismo” e se entrega ao “teatro da presentificação ou o teatro da aparição” a partir de *A céu aberto* (1996). Para ele, esse artifício dá notoriedade ao escritor e faz de sua produção literária “uma das mais criativas na contemporaneidade brasileira” (CAMARGO, 2007, p. 14).

Já a estudiosa Tânia Nunes (2008) retoma o termo de “liquidez” criado por Zygmunt Bauman e o utiliza para caracterizar a literatura de Noll como “líquida”. Ela afirma que a literatura produzida por João Gilberto Noll é líquida não só por “esvaziar o corpo, a secá-lo em sua linguagem, como símbolo de uma ausência, uma anomia”, mas também porque o texto de Noll é rico em narrativas “em que a vida se faz na transitoriedade do instante” (NUNES, 2008, s.p). No próximo tópico demonstrarei como a crítica se organiza em torno da obra de João Gilberto Noll, realçando que a ideia de conectar a obra de Noll ao Surrealismo é praticamente inédita no exercício crítico brasileiro.

1.2. Fortuna crítica

Em três décadas e meia, Noll desenvolveu uma literatura marcada por uma prosa intensa e imagética, com descrições que nos remetem, em certos momentos, ao roteiro cinematográfico e nas quais podemos perceber seu desejo de narrar e sua forma despojada de fazê-lo. Seus escritos estão marcados por composições fragmentadas e enigmáticas narradas em primeira pessoa, estilo adotado desde o primeiro romance, *A fúria do corpo*. Portanto, para fundamentar minha argumentação de que existe Surrealismo em João Gilberto Noll, busquei arcabouço teórico em críticos como Octavio Paz, Tânia Pelegrini e Maurice Blanchot.

Na *webpage* oficial⁶ do escritor João Gilberto Noll, está disponibilizado um rol de informações sobre o autor como, por exemplo, a indicação de seu livro *Harmada*, pela revista *Bravo!*, como uma das 100 narrativas obrigatórias da literatura brasileira. Dentre as seções disponíveis no *website*, há uma intitulada *Por ele mesmo*, em que João Gilberto Noll descreve seu modo de escrita como livre e próximo da captação da realidade mutável, sem uma linha progressiva de construção ou de planejamento prévio da ação.

Sou um *escritor de linguagem*, pelo método com o qual escrevo fica claro isso. Tento captar a realidade através do que a linguagem me indica. Nesse sentido, sou o oposto de *Berkeley*. Realmente, o que vai puxar-me [*sic*] arrastar-me movimentar em direção à ação do livro não é uma ideia de conteúdo prévio, *mas é aquilo que a linguagem vai abrindo para mim. Como se realmente a linguagem fosse um exercício desejante de ação.* Ação não no sentido norte-americano, evidentemente, de cinemão, mas no sentido de que o personagem começa de um jeito e vai terminar de outro. Acredito nisso, acredito na possibilidade de um argumento, sim, na história humana. Isso não quer dizer que tenha uma linha progressiva, uma finalidade angelical, nada disso, mas existe a possibilidade de você conhecer profundamente o seu próprio movimento. O homem não é um bicho estagnado. E só existe ficção por isso e não para usar a ação como uma peripécia atordoante que valha por si mesma. Mas o que vai me levar a essa ação, a essa verdade humana que é o momento, é a linguagem. Ela é o abre-te sésamo deste novo mundo (NOLL, 2016 – grifo nosso).

De acordo com o trecho acima, a expressão “escritor de linguagem” pode ser entendida como uma “ação” do automatismo em si; um emendar de um significante a outro sem produzir significado fácil de ser apreendido, uma comunicação entre a realidade e o onírico, indo além do chamado fluxo de consciência, pois este se detém ao que conhecemos por meio da subjetividade do personagem. Em sua narrativa, Noll trabalha com o encadeamento de palavras sem cessar. Essa postura estilística de Noll é uma estratégia narrativa de traço surrealista, conforme demonstro no terceiro capítulo.

Em outra seção, *Sobre ele*⁷, Sandro Ornellas diz sobre a “pura intensidade do ato de escrever” de Noll. Para ele, a escritura de Noll:

⁶<http://www.joaogilbertonoll.com.br/>

⁷<http://www.joaogilbertonoll.com.br/sobreele.html>.

[...] longe de ser torrencial, foge incessantemente da apreensão do leitor, desenhando formas no imaginário que não passam de linhas soltas, imagens cambiantes e livres. Essa liberdade da sua escritura se perfaz na afirmação, única e exclusiva, de um desejo de narrar. Seu texto sofre de uma *espécie de instabilidade programática* que desencadeia fluxos narrativos em tempo real, poderíamos dizer. Não o tempo da narrativa, mas *o tempo da leitura, o tempo do ato de ler, no qual o leitor é enredado numa estranha malha de sentidos instáveis e cambiantes*. Sua instabilidade não decorre nada mais do que de um recurso empregado de longa data na literatura, mas do qual Noll se apropria com uma perícia e vigor provocantes: a narração em primeira pessoa. É nos ininterruptos câmbios subjetivos dos seus narradores que o desejo mostra sua face de liberdade afirmativa. A escritura de João Gilberto Noll engendra uma narração desejante, uma máquina de produção de sentidos múltiplos que explodem em *parágrafos elípticos e sem pontos*, encadeando forças significadoras suspensas temporariamente apenas por vírgulas, ou então se insinua em *saltos espaço-temporais do narrado, saltos localizados nos signos impressos na página do livro*, transformando-o, até então, "fora do texto" em "dentro". Factualização do que estava, antes, apenas sugerido (ORNELLAS, 2016 – grifo nosso).

Entendo que o leitor é conduzido pelo narrador-protagonista na narrativa de *Rastros do verão*, porém, este se mostra perdido. Caminhando em direção a um objetivo que não é atingido, anda sem rumo, suas experiências são labirínticas, pois o narrador é impulsionado pelo seu desejo, o qual muda constantemente e faz com que o leitor se perca na produção de sentidos dessa narrativa instável. Desse modo, compreendo que os fluxos das experiências narrados que perfazem a literatura de Noll são imprevisíveis e impactam o leitor no que tange ao estranhamento das teias narrativas enigmáticas que as personagens constroem em ambientes improváveis/mutáveis, e em movimentos de deriva e de muito erotismo.

As narrativas são, de algum modo, uma discussão sobre as complexas relações humanas e, também, uma crítica à moldura social que a sociedade impõe sobre os muitos *eus*, classificados como marginais, que vivenciam aquelas histórias narradas cruamente. Há que se destacar ainda, em sua produção literária, as construções frasais encadeadas e/ou sem pontuação como estratégia de manter o fluxo ininterrupto da narrativa, para, possivelmente, provocar no leitor a sensação de estar no mesmo momento da ação, também devida à utilização do tempo presente e à produção de estímulos sensoriais de que as narrativas de Noll são capazes.

Relevante apontar que o termo “jorro verbal incontido”, nomeado por Edu Teruki Otsuka (2000), sobre *A fúria do corpo*, assemelha ao que Noll denomina por “linguagem em ação” e aquilo que Sandro Ornellas (2016) designa de “pura intensidade do ato de escrever”. Dessa maneira, percebo que são formas distintas de nomear o jogo estilístico usado pelo autor, fundamentado no capítulo 2 como automatismo e escrita automática e, posteriormente, analisado no capítulo 3.

A produção literária de João Gilberto Noll vem sendo amplamente estudada – e em um ritmo crescente – no meio acadêmico brasileiro. Prova disso é que o Painel de Informações Quantitativas de Teses e Dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) apresenta que, entre 2013 e 2016, cento e quatro trabalhos envolvendo a obra do autor gaúcho foram realizados e apresentados em várias instituições de ensino superior. Ao considerarmos que os primeiros estudos sobre o autor datam dos anos de 1980, pode-se estimar uma produção crítica bastante grande em termos quantitativos que versam sobre a literatura de Noll.

A maior parte dos estudos sobre Noll se baseia em análises comparativas direcionadas a outros sistemas semióticos, sendo muitas delas voltadas para os estudos culturais. A linha de pesquisa de algumas dessas teses está vinculada à análise da subversão do real, à leitura do deslocamento e permanência, à percepção de uma vida fluida representada na narrativa, à questão identitária, à experiência do corpo, à visão do homoerotismo, à análise do desvio da linguagem, à produção de uma narrativa à deriva, à da problemática *homoerótica* na literatura, à presença do narrador-protagonista recorrente em vários de seus trabalhos, à criação de um personagem *zappeur*⁸, à profanação, à violência e à exclusão social, aos apontamentos sobre a pós-modernidade. No entanto, somente o estudioso Miguel Heitor Braga Vieira analisa o texto de Noll, *A fúria do corpo*, pelo viés do Surrealismo.

⁸ Segundo Marco Toledo de Assis Bastos, "no celeiro do mundo contemporâneo de personagens e indivíduos, há pistas dessa individualidade hiperacelerada. Falamos em *zapeador* porque a metáfora televisiva do agente com um controle remoto parece mais exata. Também é possível se remeter ao ciberespaço, com suas variações de ciborgues, cibridos e quetais. Mas ciberespaço é uma metáfora espacial, um termo infeliz para designar uma dimensão de vivência desprovida de espaço. Há imaginários para se imergir, para zapear" (BASTOS, 2007, p. 7).

1.3. *Rastros do verão*: um romance?

Na narrativa *Rastros do verão*, João Gilberto Noll apresenta um homem anônimo em territórios que se alternam, que se fazem e se desfazem na produção de sentidos do texto, um homem à deriva de si mesmo, pois não sabe o que quer. Segundo Tânia Nunes (2008, p. 1), o autor retrata, neste livro, a “velocidade do tempo e a busca incessante da construção do ‘eu’”, engolindo autofagicamente o mundo. Para ela, Noll ressignifica o espaço e o tempo como territórios da inquietude e da peregrinação em busca do relacionamento humano. Fazendo uso da alternância entre sonho e realidade como estratégia narrativa, o autor constrói outra realidade, uma supra-realidade, em que o comum se converte em extraordinário, e o real em surreal.

A estratégia de escrita de Noll parte de um indivíduo comum como narrador-protagonista, que conta — em primeira pessoa e no presente — suas contemplações, desprendimentos e sonhos. Tal expediente faz de *Rastros do verão* um projeto literário que utiliza o Surrealismo como base para criticar o homem pós-moderno, na medida em que Noll utiliza o espaço onírico para problematizar as relações entre o real e o ficcional, uma vez que, conforme afirmei anteriormente, na narrativa não há uma separação nítida entre aquilo que é considerado real pelo narrador e aquilo que ele cria por meio de sua imaginação, conforme se pode conferir na abertura do livro:

Um 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*.

Foi quando *abri os olhos*, e o motorista do ônibus batia no meu braço, pedia que eu acordasse porque tínhamos chegado. (NOLL, 1986, p. 7 – grifo nosso)

Pelo excerto acima, percebe-se que a experiência narrada rompe com a racionalidade, aproximando-se do surreal nos dois primeiros parágrafos do livro, pois o narrador inicia a narrativa contando como se fosse um outro, para logo depois, no 2º parágrafo, apontar que o homem do sonho que acorda no 1º parágrafo é a representação do narrador que abre os olhos no parágrafo seguinte, sobrepondo as pessoas do discurso da 3ª para a 1ª, e que, com o colapso – provavelmente um fator externo como algum

solavanco provocado pelo movimento de paragem do ônibus na rodoviária – o faz acordar. A análise desse trecho será aprofundada no capítulo 3.

A estratégia de narrar sonho e realidade alternadamente se fará repetidas vezes até o fim da narrativa. Esta questão despertou reflexões na pesquisadora Rejane Cristina Rocha (2011) a respeito do impacto dessa estratégia na estrutura do conjunto da narrativa e na sua classificação. Ela sugere, em seu artigo “Rastros e restos: a realidade possível em J. G. Noll”, que o romance em João Gilberto Noll recebe tratamento peculiar e coloca-se entre o conto e a novela. Considera, ainda, que se podem identificar nos romances de Noll traços que se confrontam tanto na estrutura quanto na temática, identificando um distanciamento da sua ficção romanesca em relação aos romances realistas.

Idelber Avelar anteriormente já havia afirmado que a narrativa de Noll não se enquadra como um romance tradicional, determinando de forma contundente:

A ficção de Noll é uma crítica ao romanejo, às maquinarias narrativas cosmogônicas-totalizantes que encontraram seu apogeu na *Comédia humana*, de Balzac, modelo privilegiado para as várias sagas realistas, regionalistas ou não, que proliferam na literatura brasileira moderna (AVELAR, 2003, p. 216).

Considerando a postura crítica tanto de Avelar quanto dos outros críticos citados acima, entendo que *Rastros do Verão* é um “teatro dentro do romance”⁹ (CAMARGO, 2007, p. 11), ou seja, “esse ‘teatro da aparição’ é algo de fantasmático em João Gilberto Noll, algo que assombra sua narrativa, como se esta se espantasse com as coisas que ela mesma re(a)presenta” (CAMARGO, 2007, p. 11). Assim, utilizarei a denominação de “prosa-poética-vitrine” para *Rastros do verão*, dialogando com o conceito de “prosa vitrine” de Flora Süssekind e com a “transfiguração narrativa”, proposta na tese de Fábio Figueiredo Camargo (2007). Desse modo, poderei lidar, em minha análise, tanto com a espetacularização da intimidade, que Süssekind teoriza quando expõe sua ideia a respeito da “prosa vitrine”, quanto com a musicalidade e os elementos do cinema ou do teatro existentes dentro da prosa escrita por Noll, como bem observado por Camargo (2007) em sua análise, na qual ainda afirma que é possível perceber na narrativa do

⁹“Teatro dentro do romance”, termo citado por Fábio Figueiredo Camargo (2007) a partir de uma entrevista de João Gilberto Noll, é uma estratégia narrativa, utilizada por Noll, de representação dentro da própria representação.

escritor a existência de uma musicalidade devida à aproximação entre prosa e poesia, denominada prosa-poética.

Em *Rastros do verão* é possível perceber no narrador-protagonista um comportamento permeado por um encadear de ações, as quais levantam uma reflexão sobre o sentimento pós-moderno de perda de referência e de perda de um “sentido de si”, tratado por Stuart Hall (2006) como “crise de identidade”, de modo que a identidade não seria interpretada como unificada, mas como fragmentada. Assim, além do narrador-protagonista, as demais personagens de Noll são sujeitos sem nome e sem sexualidade definidas de acordo com os padrões ocidentais heteronormativos, conforme Karl Erik Schøllhammer (2009). Schøllhammer elucida que as personagens são apresentadas em seu esvaziamento de identidade nacional e social; estão à deriva, “prisoneiras” da fatalidade, na busca da realização de seu desejo.

Rastros do Verão seria a narrativa de uma perambulação sem fronteiras definidas: entre corpos; por ambientes de Porto Alegre (bares, ruas, cais, casa); do narrador em si mesmo; de personagens sem passado e com um futuro incerto, que vagueiam pelo presente sem muito se importarem. Sobre isto, Schøllhammer nos informa que:

[...] a perda da determinação e de rumo das personagens é uma característica que a prosa da década de 1990 iria prolongar em narrativas que oferecem o indivíduo como um tipo de fantoche, envolvido em situações que flertam com o inumano; jogos complexos de um destino que opera além de sua compreensão e controle. Personagens *dessubjetivados* são levados por forças desconhecidas da fatalidade ou da coincidência, o que resulta num profundo questionamento existencial (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 33 – grifo do autor).

Os personagens de João Gilberto Noll, portanto, são considerados por Schøllhammer como “dessubjetivados”, pois estão entregues ao banal do cotidiano e não se veem como sujeitos com uma identidade fixa. Existe uma intencionalidade de Noll em narrar essa (im)possibilidade de não reconhecimento do outro, sendo possível perceber que o protagonista de *Rastros do verão*, bem como os demais personagens, podem ser considerados “dessubjetivados” porque se caracterizam como indivíduos que se entregam ao *devoir* num movimento labiríntico no qual o seu corpo é o roteiro,

território traçado pelo narrador-protagonista para transgredir os costumes sexuais estabelecidos na sociedade, buscando incessantemente ir além de qualquer limite considerado proibido. Ademais, entendo que a narrativa de Noll escapa do autor, dos seus personagens, do leitor. É uma narrativa líquida em que as “conexões” entre os corpos dos personagens representam a “liquefação” desses mesmos corpos.

Partindo dessa premissa da característica líquida da narrativa, entendo que o título de *Rastros do verão* faz remissão à fluidez dos acontecimentos de que fala Zygmunt Bauman (2001), pois Noll relata os rastros percorridos pelo narrador e pelos demais personagens, nômades da incerteza, da fragmentação, marcados pela fluidez da pós-Modernidade. A narrativa descreve um rastro de trajetória de vida de alguém em trânsito e sem identidade fixa. O título poderia ser interpretado como um esboço, um rastro de trajetória de vida de um narrador-protagonista que pode ser visto, em certa medida, como uma representação do homem contemporâneo, que se entrega a um roteiro de viagem definido pelas exteriorizações do seu corpo, marcando o território onde passa com seus fluidos.

Nas palavras do teórico Karl Erik Schøllhammer: “O movimento narrativo de Noll é a viagem obtusa [...] e dimensões temporais e espaciais são questionamentos por trajetos errantes que cruzam um território sem claras definições [...]” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 32). Nessa “viagem obtusa” do narrador-personagem que perambula por Porto Alegre sem um trajeto definido, a espacialidade é organizada a partir de uma percepção fragmentada da realidade, enquanto a temporalidade entre o que é vivido e o que é narrado parece se dissolver, provocando a sensação de simultaneidade no leitor. As ações nessa prosa-poética-vitrine parecem excessivas devido ao encadeamento de palavras sem cessar, pois não há ação praticamente: o narrador está fechado em si mesmo, aparentando mover-se constantemente, embora esteja em sua latência, como se fosse um puro exercício mental. Ademais, a respeito do ponto de vista da construção de identidade do protagonista – e diferentemente do que ocorre em outros textos de Noll, os quais tangenciam a temática do homoerotismo –, em *Rastros do verão* o erotismo não é tratado como uma relação afetiva positiva¹⁰. O narrador-protagonista conta suas experiências íntimas com diversas pessoas a partir de

¹⁰ Relações afetivas duradouras não aparecem em quase nenhum texto de Noll, com exceção de *Acenos e afagos*, *A fúria do corpo* e *Berkeley em Bellagio*.

conexões pessoais, não criando laços afetivos com elas. É uma ruptura com tudo aquilo que entendemos como relações interpessoais, além de romper com as barreiras impostas aos sujeitos pós-modernos pela estrutura ético-cristã ditada como padrão de normalidade.

É relevante ressaltar que tais aspectos foram alvo de questionamento por parte dos surrealistas, que objetivavam destruir qualquer padrão ético, moral, cristão, científico e, principalmente, no fazer literário, pois questionavam a inspiração e afirmavam que qualquer pessoa poderia ser escritor. Nesse sentido, penso que os surrealistas retiram a aura da obra de arte, indo ao encontro, portanto, de Walter Benjamin e seu texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”.

Toda a narrativa de *Rastros do verão* está em fluxo e se dá em apenas dois dias, começando no despertar do sono do narrador no ônibus antes do desembarque final em Porto Alegre, onde perambulará incansavelmente por ruas e bares ao lado de um garoto com quem fez contato por acaso e com quem compartilhará suas próximas horas de estadia na cidade. Devido à fluidez narrativa do narrador-protagonista, quase nada é revelado sobre sua identidade, ou seja, na narrativa há ínfimas informações que descrevem esse protagonista, apresentando-o apenas como um homem maduro, que desembarca sem muito dinheiro na capital gaúcha.

Por fim, é importante ressaltar que João Gilberto Noll promove uma descontinuidade da narrativa com um jogo de sobreposição de planos, o do onírico e o da realidade, para narrar o *devoir* do protagonista da terça-feira de Carnaval para a quarta-feira de Cinzas. Os planos do onírico e da realidade se comunicam e são contínuos, estabelecendo uma fronteira tênue entre eles, temática cara ao Surrealismo, movimento que será apresentado no próximo capítulo.

Capítulo 2

SURREALISMO: UM SUBVERSIVO RE-ENCANTAMENTO DO MUNDO

2.1 Segredos da arte mágica surrealista

Muito além de uma escola estética ou de um grupo de artistas com reivindicações urgentes entre uma guerra e outra, o Surrealismo foi também um movimento ético-político-filosófico que dominou a “história da sensibilidade” no século XX e que teve, segundo J. Guinsburg e Sheila Leiner¹¹ (2008), várias de suas aspirações calcadas na essência do Romantismo do século anterior.

O Surrealismo, última manifestação *avant-garde*, estabelecido como uma resposta de revolta aos valores burgueses na França dos anos 1920, objetivava promover a crítica e a renovação dos conceitos de arte da forma como a sociedade francesa os projetava. Para alcançarem essa proposta, os surrealistas questionavam a Ciência e tentavam abalar suas certezas. Além de colocarem o cientificismo à prova, questionavam a realidade, sugerindo a existência de outras realidades que poderiam ser alcançadas por meio do sono hipnótico ou pelo sonho. O inconsciente, recém- descoberto por Freud, e o onírico tornaram-se campo de pesquisa de artistas e escritores surrealistas na busca da libertação total do homem. Acreditavam que o homem só poderia ser livre se se libertasse das suas relações psicológicas e culturais relacionadas à pátria, à família, à moral, à religião.

A busca por esse homem livre impulsionou os surrealistas a mergulharem em experiências com o inconsciente e suas manifestações. Segundo Maurice Nadeau (1985), os surrealistas não possuíam “doutrina”, mas alguns valores que consideravam “bandeiras”, como:

a onipotência do inconsciente, e de suas manifestações: o sonho, a escrita automática, e, portanto, a destruição da lógica e de tudo que nela se apoia. Destruição também da religião, da moral, da família, camisas-de-força que impedem que o homem viva segundo o seu desejo (NADEAU, 1985, p. 63).

Esse movimento, catalisado pela revolta de espírito contra a burguesia da época, foi muito além de mera escola literária, influenciando a poesia e as artes plásticas na busca por uma utopia revolucionária em forma de protesto contra a racionalidade

¹¹ Os dois teóricos são os organizadores responsáveis pela coletânea de ensaios críticos sobre o Surrealismo intitulado *O Surrealismo*, e também pela autoria do texto de abertura da obra.

limitada. Veremos que essa aventura surrealista teve início antes de 1924 e está bem longe de ter terminado com a dissolução do grupo, ou após a morte de André Breton em 1969.

A perspectiva que aqui se seguirá não será a de apresentar as correntes político-filosóficas com as quais os surrealistas se aproximaram, tampouco a de analisar as contribuições psicanalíticas ao movimento, embora sejam relevantes para melhor compreender o fenômeno surrealista. Deter-me-ei na apresentação histórico-estética, com ênfase em aspectos surrealistas como a escrita automática, o automatismo e a teoria dos *Vasos Comunicantes*.

Historicamente, conforme Guinsburg e Sheila Leiner (2008), a primeira definição do Surrealismo foi apresentada em 1924 pelo psiquiatra e ex-dadaísta André Breton, cuja infância foi influenciada pela estética de Paul Valéry e Gustave Moreau. O fundador do Surrealismo, apesar de estar incluído na efervescência cultural francesa daquela época, não acreditava que pudesse viver da arte, mas sim que necessitava dela para expressar seu interior, como ponto de escape da realidade.

Segundo J. Guinsburg e Sheila Leiner (2008), a história do Surrealismo foi marcada por diversos movimentos políticos que o influenciaram desde a primeira fase denominada “intuitiva”, de 1919 a 1925, até uma segunda fase, dita “metafísica”, marcada pelo engajamento político dos surrealistas, em 1925, a favor de Marrocos frente à guerra com a França.

Na fase intuitiva, exercida intensamente por André Breton e Phillipe Soupault, o Surrealismo se difere do Dadaísmo ao propor a escrita automática, no lugar da livre associação de palavras dos dadaístas, como característica essencial do movimento. Os primeiros textos escritos por eles em estado provocado pelo automatismo psíquico, com narrações de sonhos e sonos hipnóticos, foram publicados na revista *Littérature* em 1919.

No ano seguinte, publicam *Os campos magnéticos*, em que vários textos tanto de Breton quanto de Soupault registram a experiência da escrita automática. Segundo Jaqueline Chénieux-Gendron (1992), tais prosas nasceram da descoberta do poder produtivo das frases que surgiam no espírito com a aproximação do sono em uma velocidade previamente determinada e, também, da aproximação de Breton ao método de associações livres, recomendado pelos tratados de psiquiatria. Há estudiosos como

Chénieux-Gendron (1992) que consideram este livro como marco do Surrealismo, apesar de o movimento somente ter sido consolidado em 1924, com a publicação do Primeiro Manifesto do Surrealismo.

Objetivando “reduzir esses dois estados aparentemente tão contraditórios, que são o sonho e a realidade, a uma espécie de realidade absoluta, de sobre-realidade [...]” (BRETON, 2001, p. 28), Breton influenciou poetas e pintores a buscarem inspiração na narrativa psicanalítica de Sigmund Freud, propondo-lhes trazer o irracional à arte. Breton acreditava que, inspirando-se no inconsciente, poderia explorar, além do imaginário, também os impulsos ocultos da mente. Nessa perspectiva, surgiram as técnicas de produção artística adotadas na escrita e na pintura automáticas, que intencionavam driblar os controles conscientes do artista e produzir uma transcrição imediata do inconsciente, libertando quaisquer imagens que surgissem à mente.

Luiz Nazario (2008, p. 21-51), em seu ensaio “Quadro histórico do Surrealismo”, relata que a teoria do sonho de Freud descrevia o homem como um ser perverso que descarregava sua libido em imagens inconscientes da mais torpe simbologia, reprimidas na realidade. O teórico pressupõe que os surrealistas tinham por objetivo revelar esses mistérios; porém, devido às leituras apressadas da teoria de Freud, os surrealistas foram levados a defender o sonho como um substituto do pensar dirigido, crendo, por sua vez, que o inconsciente é que deveria ditar as ações humanas e não a razão. Nazario esclarece que, para Freud, na verdade, o inconsciente é que deveria ser dominado pela razão de modo a tornar-se também ele consciente, e a meta humana seria o domínio cada vez maior do “eu” sobre o *id*, ao contrário do que os surrealistas propunham em seu nome.

Nos primeiros encontros com o grupo dos surrealistas¹², que haviam se agrupado ao movimento dadaísta, Breton propôs, influenciado pela psicanálise e juntamente com Louis Aragon e Soupault, um novo movimento que fosse capaz de descrever o espírito humano. Assim, para Nazario (2008), houve a publicação do *Primeiro Manifesto Surrealista*, em 1924, no qual Breton sistematizou as ideias do grupo sonhando com uma revolução que “realmente se alastrasse a todos os domínios inverossimilmente radical e extremamente repressiva” (BRETON, 2001, p. 15).

¹² Louis Aragon, Paul Éluard, Benjamin Péret, Philippe Soupault.

Nesse viés revolucionário, Breton declara formalmente no Primeiro Manifesto a existência de um novo movimento, o Surrealismo. Para tanto, antes de tudo, atribui a criação da palavra a Guillaume Apollinaire e Gérard de Nerval, definindo-o assim:

SURREALISMO, s.m. *Automatismo psíquico em estado puro* mediante o qual se propõe exprimir, verbalmente, por escrito, ou por qualquer outro meio, o *funcionamento real do pensamento*. Ditado do pensamento, suspenso qualquer controle exercido pela razão, alheio a qualquer preocupação estética ou moral (BRETON, 2001, p. 40 - grifo nosso).

É possível notar que Breton pretendia criticar as normas científicas, ao almejar uma definição para o movimento, categorizando a palavra Surrealismo e tomando-a no formato de um verbete de dicionário. À definição de aspecto do tipo verbete de dicionário, soma-se ainda outra, inspirada em um possível verbete de uma enciclopédia de filosofia.

ENCICL. FILOS. O Surrealismo repousa sobre a crença na *realidade superior* de certas formas de associação desprezadas antes dela, na onipotência do sonho, no desempenho desinteressado do pensamento. Tende a demolir definitivamente todos os outros *mecanismos psíquicos* e a substituí-los na resolução dos principais problemas da existência. Fizeram ato de SURREALISMO ABSOLUTO os senhores Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Éluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac. (BRETON, 2001, p. 40 - grifo nosso)

Vejamos que as duas definições apresentadas são maneiras variáveis de dizer as finalidades do movimento. Para Chénieux-Gendron (1992), há um “deslizamento” entre a primeira e a segunda definição que geraria uma fonte de confusão no que diz respeito à crítica ao Surrealismo. A pesquisadora acredita que a primeira se situa no plano dos problemas do conhecimento, ao passo que a segunda tange aos problemas estéticos. Chénieux-Gendron ainda afirma haver a possibilidade de um isolamento entre as definições, e apresenta argumentos que o defendem. De acordo com Jaqueline Chénieux-Gendron, mecanismos psíquicos como “o automatismo, as associações livres e o sonho, cultivados em função deles mesmos (possuem uma ‘realidade superior’), são de utilidade prática” (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p. 134). Assim, para a teórica, a produção advinda do exercício prático dos mecanismos psíquicos, fazendo uso do

automatismo, bem como das associações livres ou dos sonhos hipnóticos, possibilitam alcançar uma realidade superior porque exercem a passagem do inconsciente para o pré-consciente. Por “funcionamento real do pensamento”, acredita-se que Breton se referia ao funcionamento do pensamento “em estado de marcha” e não a uma ontologia isolada arbitrariamente, por nosso intelecto, tanto da sua temporalidade quanto do seu modo de ação. Especula-se, ademais, que Breton não pretendia captar o pensamento na sua “verdade”, e o ato de conhecer seria, para ele, um ato como qualquer outro.

Ainda sobre a primeira definição do *Primeiro Manifesto Surrealista*, a teórica analisa que “o automatismo psíquico puro”, tal como a atividade da escrita ou do desenho automático, aciona aquele mecanismo, pois parece remeter menos a um lugar “real” do espírito, do qual procederia, mas antes responder a uma intuição nominalista: “a arbitrariedade é fonte de invenção num sistema de signos” (CHÉNIEUX- GENDRON, 1992, p. 134). Na segunda definição, o Surrealismo é, simultaneamente, a realidade superior almejada e o mecanismo para sua instalação.

Foi com o objetivo de alcançar a libertação do espírito por intermédio do “puro automatismo psíquico”, uma tentativa feita para expressar tanto oralmente quanto pela escrita, ou por qualquer outro meio, o “verdadeiro funcionamento da mente”, que Breton teorizou o Surrealismo. Entenda-se por automatismo tudo aquilo que é “ditado pelo pensamento sem controle da razão ou qualquer preocupação estética ou moral” (BRETON, 2001, p. 44). Para exemplificar como Breton propunha os “segredos da arte mágica surrealista”, transcrevo excerto da “Composição surrealista escrita, ou primeiro e último esboço” do *Primeiro Manifesto Surrealista*, de Breton:

[...] Instale-se confortavelmente no lugar mais favorável à concentração de sua mente e faça com que lhe tragam material de escrita. Ponha-se no estado mais passivo ou receptivo possível. Abstraia de seu gênio, de seu talento, e também de gênio e do talento dos outros. Diga a si mesmo que a literatura é um dos mais tristes caminhos que levam a tudo. Escreva rápido, sem qualquer assunto preconcebido, rápido bastante para não reler na memória o que está escrevendo e para não se reler. A primeira frase surgirá por si mesma, a tal ponto é verdade que, a cada segundo, ocorre uma frase estranha ao nosso pensamento consciente, que mais não quer do que exteriorizar (BRETON, 2001, p. 44-45).

Devemos entender que a liberdade de espírito a que Breton se referia era a imaginação, que poderia ser alcançada a qualquer momento com a condição, porém, de se opor à aparente dualidade entre sonho e realidade. Refiro-me à conclusão a que Breton chega ao fim do *Manifesto surrealista*, de 1924, assim como no livro *Les vases communicants*, publicado em 1932, em que a proposta do autor é a resolução futura dos dois estados. Para ele, sonho e realidade são equivalentes e, para muitos estudiosos – inclusive Freud –, aparentemente contraditórios. Breton chama de supra-realidade ou de realidade absoluta a equivalência de sonho e realidade, e afirma que essas instâncias não podem ser confundidas como duas entidades distintas, pois do choque delas se sobressairia outra realidade, a qual ele nomeia como “fenômeno luminoso” (BRETON, 2001, p. 53). Acreditava, assim, que a “dualidade” entre o sonho e a realidade seria por vez superada. André Breton, ao final de *Les vases communicants* vislumbra que o “poeta por vir¹³” conseguiria superar a dicotomia sonho-realidade, conforme se pode perceber no excerto a seguir:

O poeta por vir¹⁴ superará a ideia deprimente do irreparável “divórcio” da ação e do sonho. Ele oferecerá o magnífico fruto da árvore de raízes que se entrecruzam e saberá persuadir aqueles que o saboreiem que não tem nada de amargo. Levado pela onda de seu tempo, ele assume, pela primeira vez, sem aflição, que o recebimento e a transmissão de chamadas se acercam dele desde os primórdios. Manterá presente, custe o que custar, os dois termos de relações humanas por cuja destruição as conquistas mais preciosas se converteriam instantaneamente em letra morta: a consciência objetiva das realidades e o desenvolvimento interno em que, por virtude do sentimento individual de um lado, e, universal, por outro lado, possui de mágico até nova ordem (BRETON, 2005, p.133-134 - tradução nossa).

¹³Termo original: “poeta venidero” (Breton, 2005, p.133).

¹⁴Excerto original (2005, p. 133-134): El poeta venidero superará la idea deprimente del divorcio irreparable de la acción y del sueño. Ofrecerá el fruto magnífico del árbol de las raíces entrecruzadas y sabrá persuadir a aquellos que lo saboreen de que no tiene nada de amargo. Llevado por la ola de su tiempo, asumirá por la primera vez sin aflicción el recibo y la transmisión de las llamadas que se apretujan hacia él desde el fondo de las edades. Mantendrá en presencia, cueste lo que cueste, los dos términos de la relación humana por cuya destrucción las conquistas más preciosas se convertirían instantáneamente en letra muerta: la consciencia objetiva de las realidades y su desarrollo interno en lo que, por virtud del sentimiento individual, por una parte, universal por otra parte, posee de mágico hasta nueva orden. (BRETON, 2005, p.133-134)

Para compreender um pouco mais sobre a proposta de André Breton, passemos para uma análise do que ele entendia sobre essa “suprarrealidade” e o que propôs nos manifestos. No *Primeiro manifesto surrealista*, Breton descreve a essência do movimento como um “psicoautomatismo”, que era a maneira do livre pensar, sem quaisquer preocupações com a tradição estética ou com convenções morais. Naquele momento, portanto, o movimento Surrealista se alicerçava no desempenho desinteressado do pensamento e também valorizava a realidade superior das ligações ilógicas, das alucinações e da onipotência do sonho, como podemos verificar na definição do movimento por Maurice Nadeau:

O surrealismo é concebido por seus fundadores não como uma nova escola artística, mas como um meio de conhecimento, em particular de continentes que até então não tinham sido sistematicamente explorados: o inconsciente, o maravilhoso, o sonho, a loucura, os estados alucinatórios, em resumo, o avesso do que se apresenta como cenário lógico (NADEAU, 1958, p. 46).

O Surrealismo se manteve por anos com este formato de “meio de conhecimento” em que o mecanismo mais explorado era o automatismo, o que provocou inúmeros mal-entendidos e a dissipação dos membros surrealistas após 1931. A partir daí o movimento surrealista assumiu uma fase de maior confronto – do ponto de vista político –, com a publicação do *Segundo manifesto surrealista*, em 1929, e que se estendeu até a eclosão da Segunda Guerra Mundial. A proposta de pensar o marxismo e as exigências materiais da vida daquela época conferiu ao manifesto um caráter filosófico, bastante distinto da “fase intuitiva” e destruidora. Naquela época, muitos membros se filiaram ao Partido Comunista, fator que provocou novos rumos ao movimento, enquanto outros seguiram relacionando o Surrealismo aos estudos voltados ao inconsciente, com o objetivo de tentar representar os sonhos, os processos alucinatórios e mesmo a loucura.

Não há uma definição explícita do Surrealismo no Segundo Manifesto, publicado em 15 de dezembro de 1929, ao contrário do que ocorre no Primeiro Manifesto. Em contrapartida, notamos uma mudança de tom na abordagem da produção surrealista, restringindo as narrativas de sonhos e os textos escritos a partir de processos alucinatórios ou de sons hipnóticos induzidos. Para Chénieux-Gendron, houve uma

radicalização do movimento, na qual o grupo “não mais hesita em multiplicar as provocações que lhe permitem melhor defender-se diante de uma assimilação literária sempre ameaçadora” (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p. 47). Da violência provocadora, os surrealistas passam ao engajamento político – posição também difícil de sustentar, àquela época, após a expulsão de Liev Trótski da antiga URSS, em 1927. Esse fato desperta bastante desconfiança em Breton e Benjamin Péret com relação à pureza da revolução; por outro lado, a maior parte do grupo surrealista segue as atividades literárias e artísticas.

Com a intenção de agrupar os surrealistas em uma vertente mais politizada, Breton propõe ao grupo, em março de 1929, uma reunião na *rue* du Château com o tema: “O exame crítico do destino dado a Liev Trótski”. Grande parte dos convocados não participava diretamente das atividades do grupo e suspeitaram que Breton estivesse monopolizando a atenção e reunindo toda a vanguarda sob sua bandeira. O resultado da reunião foi o “envenenamento dos ânimos” e a dissensão do grupo.

Ainda de acordo com Jacqueline Chénieux-Gendron (1992, p. 52), o Segundo Manifesto, a seu ver demasiado idealista, proclamava uma “ocultação” e definia a dupla operação que devia orientar o Surrealismo: a busca do “ponto supremo”¹⁵ e a aplicação dos princípios do materialismo dialético. Para a estudiosa, tal busca provocou a disputa de Breton com Pierre Naville, Artaud, Desnos, Vitrac, Soupault e outros que foram nominalmente atacados no Segundo Manifesto. O insucesso da reunião da *rue* du Château marca a ruptura entre Aragon, afeito ao Partido Comunista, e Breton e suas tendências marxistas. O ano de 1931 é marcado pelo mal-estar entre os surrealistas. No ano seguinte, Breton lança *Les vases communicants*, em que pretendia fazer prevalecer as teses materialistas até mesmo no domínio do sonho, objetivando “superar a antinomia entre poesia e freudismo de um lado e política revolucionária do outro” (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p.54).

Thiago Masano Cavaloti (2008), em sua dissertação intitulada “Os campos magnéticos entre o sonho e a realidade: origens da viagem surrealista de André Breton (1896-1966)”, afirma que a crítica de Breton foi empreendida contra o “racionalismo absoluto”, contra os “métodos da lógica”, contra a “atitude realista”. De acordo com o

¹⁵ Chénieux-Gendron retoma a “iluminação profana”, termo de Walter Benjamin, e o chama de “ponto supremo”.

pesquisador, Breton propunha uma busca espiritual contínua do pensamento, um aprofundamento do “funcionamento do pensamento”, que extrapolasse os limites lógico-racionais cartesianos e que contribuísse para o homem com a “resolução dos problemas da existência, arruinando a ordem lógica da delimitação da experiência” (CAVALOTI, 2008, p.7).

Segundo J. Guinsburg e Sheila Leiner em *A última manifestação da avant-garde histórica* (2008), após as experimentações intuitivas da primeira fase, que tinham como intenção liberar o espírito e que provocaram descobertas para o estudo do inconsciente, os surrealistas estavam “marcados pela crise dos grandes sistemas de representação do mundo” e “encetaram a busca de novos fundamentos”. Para os teóricos, os surrealistas não podiam contentar-se em homologar as buscas anteriores sem revesti-las da aura de uma preocupação essencialmente ontológica. Experimentaram uma fase mais racional, na qual o que passou a lhes importar foi a tentativa de produzir um conhecimento capaz de transformar o sujeito. A “fase metafísica”, período que se estendeu de 1939 a 1950, é marcada por esta tentativa de conduzir o indivíduo à reconciliação da ação política com o sonho. Para J. Guinsburg e Sheila Leiner, Breton expõe em *Amor Louco*, publicado em 1937, sua preocupação de tornar objetivo o acaso como resposta metafísica para a irracionalidade das condutas humanas.

Para J. Guinsburg e Sheila Leiner, liberar o espírito, para o Surrealismo, foi antes se opor ao que o determina; daí seu aspecto de revolta e negação. Para os teóricos, “transformar o mundo” e “mudar a vida” parecem dois imperativos bastante paradoxais pois, na prática, essas hesitações se realizavam alternadamente e foram inspiradas por tensões já existentes antes do Surrealismo sob duas vertentes: a política (marxista) e a estética, proposta por Rimbaud. J. Guinsburg e Sheila Leiner analisam que tais tentativas de transformação se inscrevem, sem dúvida, em um projeto de destruição sistemática da arte clássica e da literatura que, em outras palavras, nada mais é do que a própria declaração de Breton presente no *Primeiro Manifesto*: “um dos caminhos mais tristes que conduzem a tudo” (BRETON, 2001, p. 44).

O manifesto *Pour un art révolutionnaire indépendant*, criado por Trótski, André Breton e Diego Rivera, redigido em 1938, correspondeu, conforme Chénieux-Gendron, “às esperanças ideológicas do Surrealismo de encontrar entre as teorias revolucionárias aquela cuja filosofia admita os modos de pensamento surrealista” (CHÉNIEUX-

GENDRON, 1992, p. 84). Neste sentido, para Trótski a revolução era o “eixo invisível” das narrativas literárias e, portanto, cabia à literatura e também à arte a missão de manter o dinamismo da revolução. Foi com este espírito que, ainda no mesmo ano, foi criada a Federação Internacional da Arte Revolucionária Independente (FIARI). Há, a partir daí, a internacionalização do Surrealismo durante a Segunda Guerra Mundial, com o exílio de muitos membros do grupo nos Estados Unidos e na América Latina, que mantiveram contato por correspondência e se agrupavam em torno de suas publicações.

Para Jaqueline Chénieux-Gendron, a volta dos surrealistas à França, a partir de 1944, realçou uma ruptura entre o estado de espírito e as ideias que animavam a maior parte dos franceses. Do ponto de vista político, o grupo bretoniano, hostil à interpretação comunista francesa do marxismo, não encontrou movimento ao qual pudesse se juntar. Somente durante a guerra da Argélia (entre os anos 1954 e 1962) é que os surrealistas se aproximaram da “esquerda” sartriana e de um número significativo de intelectuais no “Comitê de ação dos intelectuais franceses contra a guerra da Argélia” (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p. 112-113). Do ponto de vista estético, não houve significativas mudanças, salvo uma “inflexão da teoria da imagem no sentido do ‘signo ascendente’” (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p. 113).

Prolegômenos a um terceiro manifesto do surrealismo ou não, de 1942, considerado como o terceiro manifesto, de forte caráter não-conformista, foi escrito nesse contexto de experimentação do exílio, internacionalização do movimento e de retorno de grande parte dos surrealistas para a França. Este é o mais sucinto dos manifestos e contém apenas 15 páginas. É um convite para os homens tomarem consciência de sua própria condição mais além da condição social, mas também da extrema precariedade da sociedade; critica os sistemas políticos em voga àquela época; apela para que a oposição seja fortalecida em seus princípios e que a resistência deve ser “informada e sutil”; fala do mundo animal sob o ponto de vista antropomórfico (BRETON, 2001, p. 350), e finaliza com as seguintes palavras: “Um novo mito? Estes seres, será preciso convencê-los de que procedem de uma miragem, ou dar-lhes a ocasião de se descobrirem?” (BRETON, 2001, p. 351).

Após a morte de Antoine Marie Joseph Artaud, em 1948, e de Benjamin Péret, em 1959, a pintura e as artes plásticas modificam o Surrealismo, que passa a confrontar

a “abstração lírica”, diante da qual Breton e os outros surrealistas ficam reticentes (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p. 114). Uma vertente do grupo surrealista defende a existência de um figurativismo de origem automática e de essência mágica, cuja possibilidade foi mostrada pelas artes ditas “selvagens” ou pela pintura dos esquizofrênicos (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p. 115). A fonte do automatismo e a fonte mágico-erótica parecem corresponder às duas exigências constantes do Surrealismo nesse último período.

Após a morte de Breton em 1966, em Paris, a palavra definidora do grupo não conservou quase nada do sentido de sua acepção original; no entanto, o Surrealismo seguiu empreendendo a busca por “um novo mundo” e por “uma nova vida” para encontrar novos valores, seja a partir ou não da negação dos valores existentes. No dia 4 de outubro de 1969, o jornal *Le Monde* anuncia tanto o desaparecimento do Surrealismo quanto a continuidade dos empreendimentos coletivos (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p. 118). O Surrealismo não foi esfacelado nem ultrapassado pelos seus seguidores como “vanguarda”, ou sufocado pelas críticas; o Surrealismo, mesmo como estado de espírito, fica cada vez mais difícil de ser delimitado porque ele está difuso na nossa civilização (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p.119). Acerca dessa “difusão” do Surrealismo, em *A parte do fogo*, Maurice Blanchot escreve a seguinte reflexão:

Não existe mais escola, mas um estado de espírito subsiste. Ninguém mais pertence a esse movimento, e todos sentem que poderiam ter participado dele. Em toda pessoa que escreve há uma vocação surrealista confessa, que aborta, que aparece algumas vezes usurpada, mas que, mesmo falsa, expressa um esforço e uma necessidade sincera. O surrealismo desapareceu? É que ele não está aqui ou ali: ele está em toda parte. É um fantasma, uma brilhante obsessão (BLANCHOT, 1997, p. 88).

Para Blanchot, pode-se tomar o Surrealismo por várias abordagens: ao analisar o que o movimento foi em si mesmo e as influências que recebeu ao longo de sua história; ao tentar compreender o movimento a partir das indagações que surgiram com ele; ou dando maior ênfase à sua descoberta central, a escrita automática; porém, quando reflete sobre o Surrealismo, Blanchot aponta sua análise para a abordagem histórica. Segundo o teórico francês, “a escrita automática é uma máquina de guerra contra a reflexão e a

linguagem. Ela é destinada a humilhar o orgulho humano, especialmente na forma que lhe foi dado pela cultura tradicional” (BLANCHOT, 1997, p. 89). Blanchot pressupõe, ainda, que o Surrealismo é um modo de conhecimento que provoca um crédito ilimitado às palavras. Ainda sobre a escrita automática, ele discute:

O surrealismo foi obcecado por esta ideia: que há, que deve haver, na constituição do homem, um momento em que todas as dificuldades se aplainam, em que as antinomias não têm mais sentido, em que o conhecimento tem pleno domínio sobre as coisas, em que a linguagem não é o discurso, mas a própria realidade, sem no entanto, cessar de ser a realidade própria da linguagem, enfim, em que o homem alcança o absoluto (BLANCHOT, 1997, p. 89).

Os escritores franceses e demais artistas surrealistas, então, pretendiam transformar a vida: empreender a busca de “um novo mundo” e “uma nova vida”, que pode ser entendida também como uma nova literatura, uma nova poesia e uma nova arte, para encontrar novos valores. Em conformidade com essas ideias, podemos constatar:

O surrealismo questionou o sentido das importantes doutrinas estéticas e mesmo políticas, da sua época, na concepção global do homem do qual ele representa sem dúvida - junto ao marxismo e o existencialismo - a última manifestação, no pensamento ocidental, da *avant-garde*. (GUINSBURG; LEINER, 2008, p. 15)

Apesar dessa proposta do grupo surrealista¹⁶, não é possível afirmar que aqueles artistas fundaram uma “filosofia surrealista”, no sentido clássico da palavra, porque não explicaram nem compreenderam as inúmeras contradições da teoria a que se propuseram. Conseguiram, sem dúvida, ampliar a compreensão da condição humana, enaltecendo a matéria-prima do inconsciente para um plano de realidade crítica constante.

¹⁶ A influência surrealista no Brasil como marca estética da literatura produzida no país – sobretudo a partir de 1969 – será apresentada e discutida no item 2.6.

2.2 O automatismo

Segundo Lúcia Grossi dos Santos, em “A experiência surrealista da linguagem; Breton e a psicanálise” (2002), o automatismo teve uma forte presença na história da psiquiatria francesa, e o Surrealismo foi considerado como a via literária de entrada do freudismo na França. De acordo com a pesquisadora, Breton, quando estudava medicina, além de entusiasta do discurso dos loucos e da psiquiatria, interessava-se profundamente pelo método da associação livre proposto por Freud, fator que o levou a decidir cumprir seu serviço militar em um hospital psiquiátrico durante a guerra.

Tal fato possibilitou experiências imprescindíveis para que Breton, mais tarde, fundamentasse o projeto surrealista e também utilizasse o automatismo para pensar a relação do homem com a realidade. A propósito deste projeto de escrita, Breton escreve no Primeiro Manifesto:

Como, naquela época, eu ainda andava muito interessado em Freud e familiarizado com os seus métodos de exame, que tivera oportunidade de empregar em alguns pacientes durante a guerra, decidi obter de mim mesmo o que se tenta obter deles, vale dizer, um monólogo enunciado o mais depressa possível, sobre o qual o espírito crítico de quem o faz se abstém de emitir qualquer juízo, que não se atrapalha com nenhuma inibição e corresponde, tanto quanto possível, ao *pensamento falado* (BRETON, 2001, p. 37- grifo nosso).

Notamos que Breton, influenciado pelo automatismo psicológico do psiquiatra francês Pierre Janet, desloca a atividade psíquica autônoma efetuada fora da consciência como discurso científico e a transforma em discurso poético, rompendo, assim, os limites entre arte e ciência. Aquilo que era considerado pela psiquiatria como produto de alienação ou de loucura converte-se em obra de arte – aqui, no caso desta discussão, a poesia. Segundo Octavio Paz¹⁷, em “André Breton o La búsqueda Del comienzo”, “por meio da palavra¹⁸ [via automatismo] poder-se-ia acessar o reino perdido e recobrar os antigos poderes” (PAZ, 1960, s.p - versão nossa).

¹⁷ PAZ, Octavio. André Breton o la búsqueda del comienzo. Disponível em: <http://www.canariascnnews.com/index.php/especiales/protagonistas/item/2671-andr%C3%A9-breton-o-la-b%C3%BAqueda-del-comienzo>; acessado em 18/06/2017.

¹⁸ Texto original: El hombre, aun el envilecido por el neocapitalismo y el pseudosocialismo de nuestros

Para Jaqueline Chénieux-Gendron, não é de maneira gratuita que o automatismo por vezes seja tomado como sinônimo do movimento surrealista, pois evidencia que a definição da atividade dos artistas liderados por Breton girava em torno do automatismo. A atividade surrealista é construída, portanto, através de:

[...] um modo de produção de texto escrito, mas também de fala (no sono hipnótico), ou ainda de grafismo. Escrever, falar, desenhar de modo tal que se dissipe o controle da razão e do gosto, e até mesmo que a consciência de si seja posta em surdina em proveito da mão que escreve, que traça sinais gráficos, ou da palavra que se profere: há um questionamento do sujeito por ele mesmo e do sentido de toda palavra, de toda e qualquer comunicação humana (CHÉNIEUX- GENDRON, 1992, p. 55).

A prática coletiva desta teoria bretoniana se apresenta sob a forma de pinturas, decalques, desenhos automáticos ou narrativas inspiradas a partir das experiências dos sonos hipnóticos por quase todos os surrealistas durante os anos 1920. Segundo a pesquisadora, as técnicas praticadas pelos surrealistas

[...] questionam o sujeito no que tange à sua aptidão para inventar e para comunicar utilizam vias já abertas quer nos meios médicos, quer nos meios espíritas, mas conferindo a essa técnica e aos “produtos” obtidos uma determinada *qualidade*. O que era visto como produto da alienação (a loucura que se interna) ou desse “outro” que fala por minha voz desgarrada (crença espírita) torna-se objeto valorizado de uma invenção maravilhosa. Essa inversão qualitativa ou esse desvio (das crenças espíritas numa transcendência dos “espíritos” ou dos “mortos”) são operações essenciais. Por certo renovam assim, de algum modo, os laços com uma tradição poética que dava primazia à inspiração e ao abandono do poeta às potências do maravilhoso de que ele seria apenas o eco: tradição romântica da “boca de sombra”, cujas formulações mais próximas dos surrealistas se encontrariam em Walter (*sic*) Walpole (para a redação do *Castelo de Otranto*) ou, mais perto de nós, em William Blake, e em toda a literatura poética alemã, de Novalis a Hölderlin. Breton, aliás, prefere referir-se (“Le message automatique”) a Lautréamont e a Rimbaud: com relação a este último, ele considera *dada* a primeira fase do poema *Promontoire* (Promontório). Mas essas técnicas são ao mesmo tempo datadas, visto utilizarem em 1919-1922 as experiências já feitas no meio médico, ou o testemunho dos médiuns, e *datadas* pelos estados do saber

días, es un ser maravilloso porque, a veces, habla. El lenguaje es la marca, la señal – no de su caída sino de su esencial irresponsabilidad. *Por la palabra podemos acceder al reino perdido y recobrar los antiguos poderes*. Esos poderes no son nuestros. El inspirado, el hombre que de verdad habla, no dice nada que sea suyo: por su boca habla el lenguaje. (PAZ, 1960, grifo nosso)

psicológico nos anos 20 (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p. 55-56, grifo da autora).

Assim, o automatismo poético vislumbrado por Breton, para Octavio Paz (1960) implicava um estado de difícil passividade que, por sua vez, exigia abolição de toda a crítica e a autocrítica. O processo do automatismo, “crítica radical da crítica”, era uma via purgativa, um método de negação que provoca a aparição da verdadeira realidade: a linguagem primordial.

2.3 A escrita automática

Cláudio Willer (2008), em seu artigo “Escrita automática: uma falsa questão?”, considera que não há escrita automática pura, conforme Breton reconheceu ao designá-la em 1933, em *Le message automatique*, como sendo um limite ao qual o movimento surrealista deveria tender. Para o crítico, apesar de existir historicamente uma disjuntiva entre escrita espontânea *versus* escrita pensada ou consciente, seria embaraçosa e supérflua a divisão da escrita considerada “inspirada” em uma escrita “mecânica”, “semi-mecânica” ou “intuitiva” segundo graus qualitativos.

Os estudos de Willer apontam para a existência de textos bretonianos que possam ser de fato automáticos, como *Les champs magnétiques*, e outros que resultaram de uma escrita espontânea, mas não automática, como é o caso de *Nadja*, publicado em 1928, e *O amor louco*. Podem haver outros escritos que não sejam “automáticos”, porém são certamente inspirados e se relacionam com aquilo que Breton escrevera automaticamente e que não negariam, portanto, a escrita automática. Um exemplo deste caso, para Willer, é a coletânea de poemas *Signe Ascendant*. Willer alerta, ainda, para o fato de o mesmo ocorrer com outras produções surrealistas. *O camponês de Paris*, de Louis Aragon, para citar um exemplo teorizado por Willer, pode não ser considerado automatismo, mas sim uma reflexão com descrição poética. Paul Éluard, a seu modo, construía poemas feitos de imagens vindas à mente, e que, no entanto, eram elaborados e montados. Assim, o teórico conclui que havia no âmbito do Surrealismo todos os processos de criação e um deles é o que tendia ao automatismo, e Willer parafraseia Breton ao afirmar que a escrita automática foi um “infortúnio contínuo”.

Cláudio Willer observa, além do mais, que a escrita surrealista deve ser buscada “aquém dela mesma” (WILLER, 2008, p. 710) e não fixada na escrita automática. Para ele, a escrita automática não será uma representação fiel do inconsciente, mas sim recolhe a experiência vivida pela memória e a objetivação do inconsciente onírico na criação expressiva do automatismo.

A utilização de imagens, do onírico ou da sucessão de cenas como imitação do cinema, mostra que há uma característica universal naquilo que Claudio Willer acredita que os surrealistas chamaram de escrita automática, e que representantes seguidores do instinto ou da espontaneidade não abandonaram à reflexão consciente. Em outras palavras, a escrita automática não foi um “mundo à parte, com relação ao restante da criação dos autores que a praticaram” (WILLER, 2008, p. 712). A escrita automática corresponderia, então, “às situações em que palavras, imagens, sintagmas, são percebidos como entidades com existência objetiva, porém *antes*, no momento da criação, *durante* o processo, e não só depois do texto haver sido escrito” (WILLER, 2008, p. 713). Quanto ao automatismo psíquico verbal dos surrealistas, o estudioso sugere que poderia ser interpretado como um “caso particular de alterações da consciência associadas à criação. Iluminação, êxtase, visões, alucinações e revelações são seus correlatos” (WILLER, 2008, p. 713).

Ao aceitar o relato bretoniano sobre as palavras que batiam na vidraça com vida própria, Willer evidencia que o que caracteriza a escrita automática é a experiência de dissociação, pois, segundo o crítico, “há uma separação entre a consciência de quem escreve e o que está sendo escrito” (WILLER, 2008, p. 713). O autor comenta que esse processo é normal e salienta que essa separação deva ocorrer depois que o texto já está escrito no papel e que o próprio escritor só poderá percebê-lo como um fenômeno restrito à cognição, passando a ser algo que existe independentemente da subjetividade.

Willer toma por base as experiências de Rimbaud com a escrita automática e o automatismo psíquico, que o levaram à constatação em “*Carta do vidente*” de que “o eu é um outro”, para explicar que ocorre a exteriorização do “eu” durante o momento de criação, “quando a consciência *presencia* a eclosão do pensamento, *contempla-o* e o *escuta* como sinfonia abissal” (WILLER, 2008, p. 713 - grifo do autor). O teórico crê, portanto, não se tratar de “uma perda ou supressão da consciência, mas de ampliação,

hiperconsciência” (WILLER, 2008, p. 713-714). A criação, portanto, ultrapassaria a consciência do autor.

Para Willer, a diversidade de procedimentos de criação, os poemas concebidos pelo sonho ou estado de transe febril e pelo poeta a encarnar o *médium*, ou pelo trabalho elaborado ou com estímulo de alucinógenos, “passam por cima do extraconsciente e suprarracional que intervém na criação” (WILLER, 2008, p. 713). Willer acredita que o ato de os surrealistas negarem a inspiração e a intervenção do “outro” na criação traz consigo uma carga ideológica e, talvez, remeta a mais uma tentativa bretoniana de transposição da ideologia burguesa do trabalho, aqui no caso do ato poético como trabalho elaborado. Ainda a modo de exemplos, Willer menciona que estudiosos como Alexandrian, Alquié, Bonnet e Michael Rifaterre conferem importância significativa a *Peixe solúvel*, de Breton, como realização significativa do automatismo verbal, e destaca uma obsessão bretoniana pelo uso de inúmeros topônimos, de endereços parisienses, de jogos com homofonias e com duplos sentidos, de imagens poéticas, e cita que características da escrita automática de Benjamin Péret, observada por Jean- Louis Bédoin¹⁹ e por outros comentaristas em *Au champ d'honneur*²⁰, são a presença de imagens com alimentos, do onírico, de sucessão de cenas e de imagens bizarras.

Desse modo, torna-se plausível pensar nas considerações tecidas por Claudio Willer, sustentadas na teoria de que os surrealistas tenham, dentro de seu projeto estético, subvertido a realidade e destruído a consciência ilusória do “eu”, deixando emergir um fluir autônomo da linguagem pela alteridade inspiradora, a que chamam de inconsciente (WILLER, 2008, p. 716). Para o teórico,

Breton associou a criação poética a uma revolução do conhecimento. E mais: a uma ideologia libertadora; a ideia da abolição da censura, da livre manifestação do reprimido, da realização dos estratos mais profundos do desejo. Além disso, a conexão entre a criação e algo que sempre foi fundamental para a poesia, o sonho, foi reforçada. (WILLER, 2008, p. 717)

¹⁹ Ver BÉDOIN, 1961.

²⁰ *Au champ d'honneur* é um poema escrito, em 1915, pelo oficial franco-canadense Jon McCrae, em homenagem a um amigo morto em uma batalha da Primeira Guerra Mundial. Naquela época, os versos se popularizaram como um ícone antibélico e tornaram-se um relatório das perdas humanas ocasionadas pela guerra.

Sobre a escrita automática, Octavio Paz (1960) afirma que Breton acreditava que inspirado era o homem que, de verdade, fala e não diz nada que não seja seu, pois por sua boca fala a linguagem. O sonho, de forma semelhante, estava propício à explosão da palavra por ser um “estado afetivo” cuja passividade é atividade do desejo. Na interpretação de Paz, Breton cria que o sonho era passional e que a linguagem, para dizer a si mesma, aniquilaria a consciência. Acrescenta ainda, segundo as ideias bretonianas, que os surrealistas acreditavam que “a poesia não salva o eu do poeta”, mas o dissolve na realidade vasta e grandiosa da fala. Paz conclui que, para o exercício de poesia, haveria uma exigência: a renúncia do eu. Segundo a análise de Paz, o fundamento da escrita automática era a crença na identidade entre o falar e o pensar. Para ele, o homem não fala porque pensa e sim pensa porque fala, ou seja, falar não seria diferente de pensar, portanto, falar é pensar.

Breton buscava a linguagem no estado da “pureza selvagem” e tentou acessá-la pelo automatismo e pela escrita automática, obtendo como produto a poesia surrealista, carregada de uma energia que poderia ser capaz de mudar a realidade. Breton via, segundo as conclusões de Paz, que a linguagem era, de uma parte, como uma corrente autônoma e dotada de poder próprio, um magnetismo universal, e, por outra, uma substância erótica como um sistema de signos regidos por dupla lei da afinidade e oposição, da semelhança e da alteridade. Ao fim, a poesia seria o testemunho da inocência original. Com intuito de destruir as fronteiras da arte e da vida, acessando a “pura linguagem”, Breton propôs a ideia de unidade ou continuidade e descontinuidade em *Les vases communicants*, que será apresentado a seguir.

2.4 Vasos comunicantes: unidade do sonho e da realidade

*Les vases communicants*²¹, publicado em 1932, é um texto não ficcional que mescla ensaio e prosa-poética, em que André Breton sugere uma possível ligação dos

²¹ A narrativa, cujo título é emprestado da Física (princípios da Lei de Stevin), é dividida em três capítulos. No primeiro, Breton apresenta uma análise dos processos mentais e da questão do sonho, subdividindo-o em: uma narrativa de um sonho que tivera, ao qual nomeia de *Notation immédiate*; uma descrição detalhada do contexto sócio-afetivo que vivenciava na época do sonho narrado, a que se intitula *Note explicative*; e *Analyse*, que detém uma análise do conteúdo manifesto do sonho e que retoma as teorizações impressas na abertura do capítulo, finalizando com outra narrativa de sonho. No capítulo segundo há uma narração autobiográfica com notações de teoria e poesia. O capítulo de desfecho é

sonhos com a realidade. Conforme Gisele Nery de Andrade (2011), Breton, além de relatar experiências pessoais nessas narrativas, fornece também outros dados, como datas, endereços, imagens e nomes próprios, que, segundo a autora, estabelecem um pacto fantasmático²² com o leitor, assim como sugere a teoria de Philippe Lejeune sobre o pacto autobiográfico²³. Breton, em *Les vases communicantes*, expõe sua crença de que há ligações entre quaisquer acontecimentos exteriores e as preocupações afetivas e intelectuais, e parece, com isso, sugerir que a consciência responde somente à necessidade do inconsciente.

No entanto, segundo estudos apresentados por Cláudio Willer, a relação entre Surrealismo e psicanálise nunca fora pacífica, pois Breton fez críticas e acusações de dualismo e platonismo a Freud em *Les vases communicants*, pelo fato de o psicanalista não “aceitar a equivalência de realidade e sonho e a consequente unidade dos dois mundos, onírico e consciente” (WILLER, 2008, p. 717). Willer, ademais, analisa que foi o interesse pelos sonhos, pela histeria e pelos delírios como linguagem que determinou a aproximação do Surrealismo e da psicanálise. O crítico pontua que Breton deixa de citar Freud e passa a se referir a Myers, mudando seu foco de discussão em *Le message automatique*, publicado originalmente em 1933, onde apresenta a seguinte conclusão:

Toda a experimentação em curso seria de natureza a demonstrar que a percepção e a representação – que para o adulto ordinário parecem opor-se de uma maneira tão radical – não devem ser tidos senão como produtos da dissociação de uma faculdade única, original, da qual a imagem eidética dá conta e da qual se reencontram traços entre os primitivos e as crianças (BRETON apud WILLER, 2008, p. 718 - grifo do autor).

Cavaloti (2008) indica os influenciadores da poesia de Breton: Paul Valéry, Charles Baudelaire e Arthur Rimbaud, buscando analisar os aspectos determinantes da poética bretoniana. Após análise do percurso histórico, o autor se detém no estudo da

composto por uma teoria de cunho político-social, e ressalta a supremacia do inconsciente tendo em vista o papel das construções de sonhos e delírios. A tradução da editora Siruela, de 2005, em espanhol, não possui nomeação das partes.

²² O pacto fantasmático pode ser entendido como a ação de ficcionalização que o leitor fará diante de indícios autobiográficos que o autor elege de modo consciente para tecer a narrativa, compreendendo que os territórios da ficção e não ficção não podem ser definidos, já que a escrita de um autor é um “eu” dissociado em linguagem.

²³ Ver LEJEUNE (2008).

“busca poética” surrealista que se apoia no sonho. O autor concorda com o pensamento de Blanchot de que “o surrealismo espera que o marxismo lhe prepare uma sociedade em que, por um lado, todo o mundo possa ser surrealista e em que, por outro, principalmente as metas surrealistas possam cumprir-se em toda a sua pureza, sem disfarces nem falsificações” (BLANCHOT, 1997, p. 98).

Para Gisele Nery de Andrade, “a unificação entre o inconsciente e o consciente dá lugar à tão sonhada transformação social” (ANDRADE, 2011, p. 5), e complementa, ao teorizar que o autor aborda “os diferentes tipos de entrecruzamento entre o sonho e a realidade exterior, vivenciada pelo indivíduo quando acordado, analisando as relações entre os conteúdos expressos no sonho e sua relação com a realidade vivenciada pelo indivíduo” (ANDRADE, 2011, p. 5). Para a pesquisadora, os discursos presentes nas narrativas se retroalimentam e “as trocas e alianças do plano psíquico e as colagens e misturas essencialmente oníricas do *modus faciendi* surrealista” (ANDRADE, 2011, p.6) são transpostas para o plano da escritura. Ainda segundo a autora, o fio condutor das narrativas é a função psíquica do sonho, “uma verdadeira declaração de amor à psicanálise” (ANDRADE, 2011, p. 7).

Considerando os escritos de Andrade (2011) acerca de *Les vases communicants*, é possível afirmar que Breton propunha que o sonho era uma tentativa de realização de um desejo recalcado, e sem a existência do recalçamento não seria possível “imaginar o jogo entre consciente e inconsciente e, portanto, a atribuição de sentido da forma como hoje conhecemos” (ANDRADE, 2011, p. 7). Para ela, quando Freud usou a tradução como metáfora da interpretação dos sonhos, o que se propunha era uma possível atribuição de sentidos iniciada no psiquismo. Essa tentativa de interpretação, segundo ela, percorre o caminho inverso, da consciência para a inconsciência, em uma busca por decodificação e recodificação dos códigos cifrados. Quando tratamos da exteriorização dos discursos advindos do inconsciente, há uma ruptura de hierarquização entre o que se entende como “original” e a “tradução”. Ainda segundo a pesquisadora, “ao se apresentar pela via consciente, o sonho se despe de seu *modus faciendi* inconsciente, permitindo que os planejamentos do devaneio sejam costurados pela linha lógica da linguagem” (ANDRADE, 2011, p.7).

Bem distante da visão de apologia à união marxista-freudiana de Cavaloti (2008) e de “declaração de amor à psicanálise”, de Andrade (2011), José Pedro Antunes (2001)

interpreta que há duas importantes questões apresentadas no texto surrealista: a primeira, relacionada à “conexão entre satisfação subjetiva do indivíduo e conformação objetiva da realidade”; e a segunda, perceptível entre “o esboço teórico de uma transformação e a atividade, na prática, transformadora” (ANTUNES, 2001, p. 169).

Em suas pesquisas, Antunes apresenta a confissão de Breton, que admite a necessidade de “uma ação prática” – em nome da revolução –, já que o sonho de realidade lhe rouba a possibilidade de qualquer “ação marcada pela racionalidade- voltada-para-os-fins”, amplamente criticada no Primeiro Manifesto:

Ele me impede literalmente a ação prática [...] O pêndulo dialético vê o seu equilíbrio rompido em benefício do sujeito que, cansado de depender daquilo que lhe é exterior, procura por todos os meios fazer com que aquilo que lhe é exterior dependa dele próprio” (BRETON *apud* ANTUNES, 2001, p. 137-138).

Em outras palavras, Breton admite a adoção de uma nova postura, a *ação sistêmica*, para lidar com os problemas com os quais a própria experiência surrealista se confrontou. Ele reconhece uma limitação contrária aos esforços surrealistas quando confessa:

Eu me assustava de ver tudo o que, de minha vida e de minhas aspirações, um tal projeto deixava de lado. O surrealismo, tal qual muitos de nós o teremos concebido durante anos, não deverá ser considerado como existente a não ser pela não-especialização *a priori* de seu esforço” (BRETON, 2005, p. 104-105).

Com as palavras de Breton, podemos entender que a abordagem inicial do movimento, praticada por ele e os demais surrealistas, já havia se modificado e ia de encontro a algumas das suas aspirações à época dessa declaração. Partindo dessa perspectiva de evolução do movimento francês e das novas roupagens que o Surrealismo foi tomando, acredito na existência de um movimento surrealista em solo brasileiro. No próximo item, poderemos acompanhar as considerações de alguns teóricos sobre o Surrealismo no Brasil, iniciado por alguns artistas plásticos que comungavam dos mesmos pensamentos dos surrealistas franceses, e que, ao lado dos primeiros modernistas brasileiros, possibilitaram a produção de tal vanguarda no Brasil, com configurações de um grupo, talvez, um pouco diferentes daquelas da primeira fase surrealista, mas que alicerçaram um arranjo singular no que se refere à produção do

Surrealismo brasileiro. Para explicitar melhor essa questão, apresentarei duas perspectivas, a de um crítico e a de um dos membros do Surrealismo brasileiro, com as quais me identifico.

2.5 Surrealismo brasileiro

Para apontar a existência de um movimento surrealista brasileiro, tomarei como referência as considerações de Luiz Nazario e de Claudio Willer, que editoraram atualizações de artigos e outros materiais que haviam publicado anteriormente, visto que o tema é dinâmico e, portanto, está em constante construção.

Primeiramente, apresentarei as considerações publicadas pelo pesquisador Luiz Nazario, em seu ensaio “Surrealismo no Brasil” (NAZARIO, 2008), no qual propõe a revisão e a ampliação de considerações anteriormente realizadas em outros escritos produzidos, inclusive por ele, acerca da existência de um Surrealismo oficialmente brasileiro. O autor apresenta as perspectivas sobre o que foi o Surrealismo no Brasil a partir de dois grupos: o dos críticos cânones e o dos militantes, e faz algumas observações quanto a contradições conceituais dentro do próprio movimento. Para Nazario (2008, p. 169), alguns autores que se fixaram “na eterna busca das próprias raízes” desconsideraram a existência de um movimento surrealista brasileiro no mesmo período histórico de vanguarda em que ocorreu na França dos anos 1920, localizando algumas expressões como manifestações tardias e sem grande importância. Alguns desses críticos insistem que houve produção surrealista somente após os anos 1960.

Para ele, um dos integrantes do grupo que detinha a palavra final sobre a inexistência do Surrealismo no Brasil era José Paulo Paes²⁴, que afirmou em seu ensaio “O surrealismo na literatura brasileira”²⁵, que “Do surrealismo literário no Brasil quase se poderia dizer o mesmo que a Batalha de Itararé: não houve” (PAES, 1985, p. 99). Nazario acredita que, no grupo da crítica que ele denomina de crítica cânone, destacam-se Antonio Candido, Silviano Santiago, Tristão de Athayde, Afrânio Coutinho e Wilson Martins como representantes dos que apresentaram julgamentos críticos importantes contra a existência de um Surrealismo brasileiro.

²⁴ Professor, poeta e tradutor, traduziu narrativas de Paul Éluard para o português brasileiro.

²⁵ Ver PAES, José Paulo. *Gregos e baianos*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

Nazario considera Sérgio Lima como o principal líder do grupo dos militantes, do qual também faz parte o estudioso Floriano Martins. Para o crítico, os dois estudiosos atacam a crítica produzida pelos críticos cânones, mas se contradizem quando propõem a exclusão do Modernismo brasileiro da estética surrealista, pois defendem a ideia da existência de um Surrealismo transcendente, que não aceita o movimento iniciando nos anos 1920 e terminando com a morte de André Breton em 1969.

Entretanto, do outro lado estão militantes, como Valentin Facioli²⁶ e Sérgio Lima²⁷, que defendem que o movimento Surrealista brasileiro ocorreu e sofreu marginalização entre os modernistas. Para Nazario, os dois militantes refazem a história do Surrealismo no Brasil acrescentando nomes dos que foram ligados à Antropofagia²⁸ ou à esquerda trotskista brasileira²⁹. Segundo Luiz Nazario, Sérgio Lima organizou um grupo surrealista a partir de 1965 e defendeu a existência de registros tanto de manifestações quanto de publicações que podem ser consideradas como surrealistas e datam do mesmo período do surgimento do movimento europeu, ou anteriores à sua fundação. Sobre tal fato, Nazario cita o comentário feito por Sérgio Lima:

[...] não só houve narrativas e publicações, e mesmo atividades coletivas nos anos 1920 (além da presença e das atividades e dos escritos de Benjamin Péret, de 1929 a 1931, junto à Antropofagia e ao Mário Pedrosa, ao Osório César e ao Flávio de Carvalho) como também, episódios de relevo nos anos de 1930 e de 1940 (apesar da hegemonia totalitária do stalinismo e do realismo socialista, do regionalismo e da arte engajada), como também toda a efervescência dos anos 1950 e a formação do primeiro grupo do movimento no Brasil, de 1955 a 1969. (LIMA, 2001, p. 274-276)

Sérgio Lima não só defende a existência do movimento, fundamentando-se em acontecimentos históricos, como também propõe uma reconstituição das raízes dessa estética no Brasil. Ele considera o poeta simbolista Cruz e Sousa como marco do Surrealismo Brasileiro e o eleva entre os “pais” do Surrealismo não só brasileiro, mas universal. Sugere que a poética de Cruz e Sousa é surrealista devido à sua sensibilidade

²⁶ Ver FACIOLI, V. Modernismo, vanguardas e Surrealismo no Brasil. In: *Surrealismo e Novo Mundo*. PUNGE, Robert (Org.). Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999.

²⁷ Líder militante do Surrealismo brasileiro e também historiador.

²⁸ Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Raul Bopp.

²⁹ Patrícia Galvão, Flávio de Carvalho e Mário Pedrosa.

e à riqueza imagética surgida do inconsciente pelo modo como o faz no poema “Emparedado”. Nazario analisa que, para Lima, esse poema é um jorro de ideias que antecipa alguns dos temas do Surrealismo.

Luiz Nazario concorda com Sérgio Lima quando ele lista José Joaquim de Campos Leão³⁰, o Qorpo-Santo (1829-1883), ao lado de Cruz e Sousa como um dos precursores do Surrealismo, pelo teatro *nonsense* criado por Qorpo-Santo por volta dos anos 1860. O historiador Sérgio Lima considera que Qorpo-Santo antecipou o teatro grotesco, o teatro da crueldade e o teatro do absurdo, propostos, respectivamente, por Alfred Jarry, Antonin Artaud e Eugène Ionesco. Concordando com Sérgio Lima, o crítico Eudinyr Fraga (1988), em *Qorpo-Santo: surrealismo ou absurdo*, considera que a dramaturgia de José Joaquim de Campos Leão é composta por automatismos psíquicos e defende que, mesmo ele tendo produzido teatro do absurdo, compôs antes dramaturgia surrealista.

Luiz Nazario critica Sérgio Lima por considerar o quase desconhecido poeta Dario Velloso dentre os precursores do Surrealismo no Brasil e ter se olvidado de Joaquim de Sousa Andrade, o Sousândrade (1833-1902). Nazario reporta a redescoberta de Sousândrade ao crítico Fausto Cunha, seguido pelos relatos do jornalista Oswaldino Marques, que também comentou sobre sua produção, assim como também Luís Costa Lima, que estudou a narrativa *O Guesa*, de Sousândrade.

Segundo Nazario, Luís Costa Lima³¹ considera Sousândrade como o precursor do Surrealismo e também do pós-Modernismo, pois observou na narrativa do maranhense “seu extremo sintetismo, suas deformações expressivas, sua tremenda agressividade formal-conteudística, suas aglutinações com línguas estrangeiras” (NAZARIO, 2008, p. 175).

Para finalizar as considerações que Luiz Nazario faz sobre o Surrealismo brasileiro, resalto que, para ele, o grupo dos militantes ainda considerava como surrealistas as narrativas de escritores como Rocha Pombo, que escreveu o romance *No Hospício*; Raul Pompéia e seu *O Ateneu*; Augusto dos Anjos e os poemas macabros de *Eu*; assim como Cornélio Pena.

³⁰ Oito das suas dezessete peças encontram-se digitalizadas em: <http://www.biblio.com.br/Templates/qorposanto/molduranarrativass.htm>

³¹ Encontrou na Biblioteca do Estado de São Luís um exemplar *O Novo Éden* (1893), de Sousândrade. Com ajuda de uma estudante de filologia, também conseguiram descobrir *O Guesa* e *Harpas de Ouro*.

Os militantes acrescentaram também a esta lista nomes não tão conhecidos, como Emilia Freitas (1855-1908), por seu romance *A Rainha do Ignoto* (1899) – considerado o primeiro do gênero fantástico no Brasil; Pedro Killkerry (1855-1917), que, sem nenhum livro publicado, foi lembrado no *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro* por Andrade Muricy e em *ReVisão de Killkerry* (1970), organizado por Augusto de Campos; Adelino Magalhães, por sua descrição perturbadora sobre a vida dos pobres, empregando um monólogo interior em *A Hora Veloz*³² (1926); assim como os poemas de Ernani Rosas³³ e de Pedro Dantas.

Para o grupo dos que defendem que houve o Surrealismo brasileiro, ainda fazem parte da lista o livro de poesias *Cristais Partidos* (1915), de Gilka Machado. Luiz Nazario ressalta que aquele grupo não menciona em suas listas nomes como Adolpho Caminha pelo romance *Bom Crioulo*, nem Lima Barreto, cujas narrativas de *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* (1909), *O Triste Fim de Policarpo Quaresma* (1915) e *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* (1919) demoliram mitos nacionais e sociais.

Nazario analisa, em *Modernismo ou Surrealismo brasileiro?*, a posição do historiador e autodeclarado surrealista brasileiro Sérgio Lima, quando propõe a discussão sobre a aproximação deste em relação aos modernistas. Segundo Nazario, Sérgio Lima “perdeu o entusiasmo” ao aproximar-se dos modernistas e, como parte do grupo dos militantes do Surrealismo brasileiro, indica uma falha de apontamento do historiador ao exaltar Ascânio Lopes e desprezar escritores consagrados como Aníbal Machado; pintores como Emiliano Di Cavalcanti, Flávio de Carvalho, Ismael Nery, Tarsila do Amaral, Vicente do Rego Monteiro; poetas como Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Oswald de Andrade, Raul Bopp; e deixar outros também silenciados, como os nomes de Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Mário de Andrade, Menotti Del Picchia e Ronald de Carvalho.

Para Nazario, os modernistas não eram bem-vistos pelos militantes surrealistas e talvez seja difícil para eles reconhecerem os modernistas como os mais autênticos surrealistas. Sugere, ainda, que a ausência de indicações por parte de Sérgio Lima,

³² Segundo Nazario (2008, p. 176), este romance foi considerado super-realista pelo crítico Eugenio Gomes.

³³ Sua poesia simbolista foi resgatada por Augusto de Campos.

sendo um internacionalista rigoroso, esteja ligada ao fato de o Modernismo ter se empenhado junto às questões nacionais. Nazario acredita que, devido a este fato, Sérgio Lima tenha preferido valorizar o Surrealismo “tardio” que ele próprio fundara com o louvor de André Breton em 1965, após breve contato com o grupo francês.

Nazario concorda com Sérgio Lima no que se refere à aproximação dos modernistas às preocupações nacionais, e, mais do que isso, acrescenta os trabalhos coadunados às questões dogmáticas culturais adotadas pelo Estado Novo. O crítico ressalta que o entendimento do Modernismo não pode ser feito apartado das vanguardas europeias, citando o Futurismo, o Dadaísmo, o Expressionismo e o Surrealismo, já que “bebeu em todas as fontes”. De outra parte, também, o Modernismo brasileiro não pode ser entendido sem se considerar as influências da cultura norte-americana, por meio da poesia libertária de Walt Whitman, do automóvel, do jazz e do cinema (NAZARIO, 2008, p. 177). Este último exerceu grande influência não só sobre os modernistas brasileiros, mas sobre os surrealistas no mundo todo e, no meu entendimento, também motivou a narrativa de João Gilberto Noll, cujos traços surrealistas serão analisados no próximo capítulo.

Luiz Nazario lembra que os modernistas foram inquestionavelmente marcados pelas correntes europeias e a maioria deles travou contato com os vanguardistas em suas frequentes viagens à Europa. Para ele, independentemente do conteúdo e da forma do poema, a “recitação” de Manuel Bandeira na Semana de 22 constitui em si uma manifestação surrealista porque visava chocar a elite cafeeira paulista, a burguesia da época. Nazario se lembra de uma frase de Manuel Bandeira sobre sermos todos super-realistas, reconhecendo em sua própria obra traços surrealistas em *Ritmo Dissoluto* (1924) e *Libertinagem* (1930), além de seus poemas inusitados como *Pneumotórax* e *Porquinho-da-Índia*. Além da atividade de Bandeira na Semana de 22, Nazario ressalta as colaborações com as revistas *Klaxon*, *Antropofagia*, *Lanterna Verde*, *Terra Roxa* e *A Revista*.

O estudioso destaca também o momento de Oswald de Andrade nas duas primeiras décadas de 1900 como sendo seu período de glória, por ter visitado Paris diversas vezes e trazido notícias do Futurismo e do Cubismo. Em 1925, propõe uma “poesia tipo exportação” no seu livro *Pau-Brasil*, retomando o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. Com Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade lança o movimento

Antropófago e o mantém vivo até meados de 1929, quando de sua separação de Tarsila. Após a união de Oswald de Andrade com a escritora e militante comunista Patrícia Galvão, o escritor brasileiro manteve contato próximo com Benjamin Péret, e, durante sua estadia no Brasil, foi convidado pelo surrealista francês a exercitar a escrita automática. Em 1931, por meio de um decreto governamental, Péret foi repatriado à França, pois havia sido preso e condenado no Brasil como agitador³⁴. Em 1933, Oswald de Andrade lançou *Serafim ponte grande*, em que produziu uma narrativa telegráfica, inspirada na edição cinematográfica com referências de caráter erótico. Para Nazario, a peça brasileira em que o Surrealismo se encontra mais presente é *O homem e o cavalo* (1934), em que Oswald de Andrade caricatura o engajamento político socialista, desmoralizando-o por meio do Surrealismo nas descrições das cenas imaginadas como a de um “coro de criancinhas de Stálin” (NAZARIO, 2008, p.181). Além de Manuel Bandeira e Oswald de Andrade, Luiz Nazario também aponta Murilo Mendes e Jorge de Lima, que se distanciaram das tendências anárquicas surrealistas após a conversão de ambos ao catolicismo, em 1934.

Luiz Nazario destaca a publicação da tradução do Manifesto por uma arte revolucionária independente, de André Breton e Leon Trótski, por Mário Pedrosa e Pagu no Jornal Vanguarda Socialista, em 1946, no Rio de Janeiro e, na França, o ensaio Maria³⁵, de André Breton, a respeito da escultora surrealista brasileira Maria Martins.

Quanto ao Surrealismo oficial brasileiro, Luiz Nazario afirma que seus precursores são Sosígenes Costa, Paulo Mendes Campos, os poetas da Geração de 45³⁶ e, na prosa, Guimarães Rosa, Lúcio Cardoso, José Alcides Pinto, Juan Sanz Hernandez e Rosário Fusco. Para ele, ainda merecem destaque, na década de 50, a narrativa onírica de Cesar de Castro, Campos de Carvalho, Clarice Lispector, Aníbal Machado, Maura Lopes Cançado, Paulo Emillio Salles Gomes, Mário Peixoto, Humberto Mauro, Alberto

³⁴ Benjamin Péret esteve ligado ao Partido Comunista e, em seu livro manuscrito intitulado *O almirante negro (L'Amiral noir)*, fez uma análise comparativa do episódio da revolta dos marinheiros russos em Odessa e a dos marinheiros comandados pelo cabo João Cândido na baía de Guanabara, durante a Revolta da Chibata. O livro foi destruído pela polícia local, exceto três páginas, que foram arquivadas pelo ministério da Marinha como provas acusatórias contra Péret. (NAZARIO, 2008, p. 181)

³⁵ O arquivo digitalizado do ensaio *Maria*, escrito por André Breton, pode ser visualizado em: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/1110397/language/en-US/Default.aspx>.

³⁶ Nazario considera aqui os poetas Fernando Ferreira de Loanda, André Carneiro, A. J. Ferreira Prestes, Livio Xavier, Jamil Almansur Haddad, Raguna Cabral.

Cavalcanti e Sérgio Lima, que retomou a escrita automática e publicou *As aventuras do Máscara Negra*, em 1957.

Segundo Luiz Nazario, Sérgio Lima teve papel relevante na produção surrealista no Brasil por vários fatores, como ter sido convidado por André Breton para participar do grupo surrealista parisiense e, entre os anos 1961 e 1962, ter apresentado produções no café “*A La Promenade de Vênus*”, onde se encontrava com os surrealistas. Ele também participou, segundo Nazario, do comitê da redação da revista *La Breche*, a última dirigida por Breton, e também do manifesto em apoio a Luis Buñuel contra a interdição de *Viridiana*. No retorno ao Brasil, Lima organizou uma central de debates sobre o Surrealismo juntamente com Antônio Fernando de Franceschi, Decio Bar, Raul Fiker, Leila Ferraz e Maninha Cavalcante. Foi responsável, ainda, por um estudo de levantamento das estadas de Péret no Brasil, com o intuito de uma biografia crítica cuja iniciativa partiu de Eric Losfeld, Breton, Claude Courtot, dentre outros.

Os três primeiros títulos publicados pelo grupo surrealista brasileiro, para o crítico Nazario, foram *Paranoia*, de Roberto Piva (1962), *Amore*, de Sérgio Lima (1963), e *Anotações para um Apocalipse*, de Claudio Willer (1964). Depois da publicação desses livros, houve, ainda segundo Nazario, intensa produção de pintores surrealistas, como Ismael Nery, Max Walter, Svanberg, Wilfredo Lan, que expuseram exemplares no Museu de Artes da USP em 1964; em 1965, na Bienal de São Paulo; e, em 1967, a XIII Exposição Internacional do Surrealismo, realizada a primeira vez no Brasil, teve o apoio de André Breton e dos grupos parisiense, de Lisboa e Buenos Aires.

Apesar de os críticos cânones terem decretado a morte do Surrealismo com a morte de Breton, para Nazario os surrealistas continuavam vivos, e integravam o Grupo Surrealista Brasileiro a escultora Maria Martins, Trindade Leal, Péricles Prade, Bernardo Cid, Fernando Odriozola, Nelson Guimarães de Paula e Juan Sanz Hernandez. Em 1985, ocorreu em São Paulo a Semana Surrealista promovida pela Aliança Francesa e organizada por Sérgio Lima.

Dando prosseguimento à discussão da existência do Surrealismo no Brasil, fazendo contraponto à posição de Nazario, Claudio Willer, em seu artigo reeditado com atualizações em 2013, *Surrealismo no Brasil: crítica e criação literária*, apresenta a lista de José Paulo Paes daqueles escritores que poderiam estar associados ao movimento surrealista. Willer parece concordar que Adelino Magalhães tenha sido,

cronologicamente, o precursor dessa vanguarda e que também Sosígenes Costa tenha feito parte da adesão à estética surrealista no Brasil. Willer critica o mito endossado por José Paulo Paes, Valentin Facioli e Sérgio Lima sobre a consideração de que Prudente de Moraes Neto e Sergio Buarque de Holanda apresentem características surrealistas. Ademais, Claudio Willer lamenta que a morte tenha impedido essa discussão empreendida por Paes, reforçada em 1998 em sua resenha de entrevistas de Floriano Martins, intitulada *Escritura conquistada*, na qual utilizou a expressão “tardossurrealismo” para tratar de algumas de suas considerações acerca da classificação de autores surrealistas. Para Willer, em *Surrealismo na literatura brasileira*, Paes mostrou concordância de julgamentos com os críticos Antonio Candido e Silviano Santiago.

Segundo Willer, Haroldo de Campos sustenta uma crítica formalista e, assim como as correntes dominantes na crítica brasileira, também se posiciona rejeitando que a vanguarda tenha existido no Brasil. Willer lembra que em *Teoria da poesia concreta - Textos críticos e manifestos* (1975), Haroldo de Campos discute que:

[...] a poesia concreta repudia o irracionalismo surrealista, o automatismo psíquico, o caos poético individualista e indisciplinado [...] O poema concreto não se nutre nos limbos amorfos do inconsciente, nem lhe é lícita essa patinação descontrolada por pistas oníricas de palavras ligadas ao subjetivismo arbitrário e inconsequente (CAMPOS apud WILLER, 2013, s.p.)

Novas recusas ao Surrealismo, segundo Claudio Willer, surgiram de outras partes, além da crítica formalista, como, por exemplo, a de Mário de Andrade e Oswald de Andrade e os companheiros da Semana de 22; e a dos poetas mais influentes do século XX, como Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto. Para Willer, este grupo de modernistas não só rejeitava os fundamentos de Breton, Aragon, Éluard ou Max Ernst, mas também desconhecia antecessores, como poetas simbolistas, mencionados anteriormente na discussão deste subitem por Luiz Nazario, ou mesmo Sousândrade, quem realizou anos antes o que o movimento modernista iria propor mais tarde. Nas considerações de Willer, Drummond, apesar de ter escrito alguns poemas de associações livres, rechaçou o Surrealismo; de outra forma João Cabral de Melo Neto

defendeu o “cartesianismo p^oético”, porém produziu uma poética voltada para a mensagem, que seria adotada por grupos posteriores.

Para o elenco da poesia surrealista brasileira, Cláudio Willer lista Sosígenes Costa, Paulo Mendes Campos, Fernando Ferreira de Loanda, André Carneiro e o autodeclarado surrealista Manoel de Barros. Segundo o estudioso, “à margem do realismo dominante” poderemos encontrar poesia na prosa de Aníbal Machado, Rosário Fusco, e o mais importante, Campos de Carvalho, quem tinha afinidade declarada pela estética surrealista e produziu “a narrativa descontínua e onírica, a crítica a valores e categorias do conhecimento, a qualidade das imagens em sua prosa, e, principalmente, a ética pessoal” (WILLER, 2013).

Para Willer, a identificação dos poetas brasileiros com o Surrealismo reaparece na década de 60 e questiona a ideia de um Surrealismo tardio ou “tardossurrealismo”, da qual fazem parte os autores Mário Cesariny, Sérgio Lima, Roberto Piva e o próprio Cláudio Willer. As manifestações ocorridas entre 1963 e 1965 contaram com a participação de Piva e Willer, e, em 1967, com Leila Ferraz, Raul Fiker, Paulo Paranaguá. Ocorreram ainda, segundo Claudio Willer, atividades entre 1990 e 1996, inclusive a produção de um manifesto com artistas plásticos e os poetas Juan Sanz Hernandez e Floriano Martins.

A partir do exposto nesse percurso, mostrei que alguns críticos julgam ser mais “sensato” não afirmar a existência de um movimento surrealista brasileiro e sim manifestações do Surrealismo no Brasil, pois esse pode ser verificado em segmentos, representações e preceitos permeados por características surrealistas. Contudo, acredito que, além de ter existido o Surrealismo brasileiro, concomitante ao movimento modernista brasileiro, aquele também se fez presente de forma independente do Modernismo. Dessa forma, afirmo que o fato de os críticos excluírem alguns autores surrealistas do movimento modernista ou vice-versa não se torna profícuo e nem mesmo elucidativo das questões referentes às produções literárias dentro de um mesmo período temporal. Para esses críticos cânones, somente ocorreria um Surrealismo brasileiro caso este fosse o que eles entendem por “Surrealismo puro” tal qual aconteceu com a vanguarda na França, onde teria havido um movimento programático. Logo, como no Brasil o Surrealismo não foi um movimento organizado com identidade de grupo, conexão expressa entre os escritores, este não teria existido.

Nesse sentido, discordo da necessidade da existência de um “Surrealismo puro” para que o movimento tenha de fato acontecido no Brasil. O conceito de algo “puro” seria impossível, pois a maioria dos movimentos sofreram interferências de outros movimentos, como o próprio modernismo brasileiro, o qual teve contribuição das vanguardas europeias – Futurismo, Cubismo, Expressionismo. São essas influências que se pode verificar também no Surrealismo brasileiro.

Relevante neste momento deixar explícito que esta dissertação não possui o foco de realizar uma pesquisa historiográfica em busca de um rastreamento a respeito de produções literárias que estão ou não dentro das características do Surrealismo, pois isso demandaria mais trabalho e tempo, e iríamos trilhar um caminho de pesquisa que destoa de nosso objetivo. Porém, dentro do que aqui expus, afirmo que minha postura, como pesquisadora, é a de que houve, sim, o Surrealismo brasileiro e que seus precursores são Jorge de Lima e Murilo Mendes, ao lado de Mario de Andrade e Oswald de Andrade. Ademais, importante lembrar que o Surrealismo em seus primórdios, tal qual constatado na França, é eminentemente poético, mostrando uma certa aversão ao romance como gênero.

Dado esse fato, não conseguimos verificar a produção de prosa surrealista no período que corresponde, no Brasil, à primeira fase do Modernismo ou fase heroica³⁷. Poderíamos destacar outros autores, como Roberto Piva, Rodrigo de Haro e José Alcides Pinto com certas vertentes surrealistas. Essa produção eminentemente poética também é constatada no Brasil; contudo, a partir da década de 60, efetivou-se a produção de prosa surrealista, que coincide com o que os críticos denominam como “tardossurrealismo”.

No que se refere à prosa, podemos elencar algumas obras de Clarice Lispector, Caio Fernando Abreu, Campos de Carvalho e sua obra *A lua vem da Ásia*, publicado em 1956, Lúcio Cardoso com *Crônica da casa assassinada*, de 1959, Murilo Rubião e os seus contos, assim como a peça teatral *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, que possui características surrealistas.

³⁷ Esta fase é também denominada heroica, pois neste período ocorreu uma ruptura profunda com os paradigmas estabelecidos pela tradição daquela época. Além dos questionamentos de padrões sócio-políticos, houve, também, o interesse pela valorização do cotidiano brasileiro, pelo primitivismo, pela linguagem mais próxima da coloquial e, ainda, da linguagem espontânea; pode-se observar que a poesia sofreu alterações formais devido à valorização da quebra de regras métricas e de rimas.

O fato de tentar classificar, julgar e moldar a produção literária de um autor dentro exclusivamente de um movimento/vanguarda não torna mais didática nem profícua as análises de suas obras. É assim, portanto, o modo como vejo a produção de João Gilberto Noll, autor que não conseguimos vislumbrar pertencente a uma classificação única, universal, mas que ultrapassa limites, concepções daquilo que conseguimos conceber dentro de um movimento literário singular. Desse modo, compreendo que Noll utiliza-se de traços surrealistas para elaborar a sua produção artística.

De acordo com a afirmação de Cláudio Willer (2013), em seu artigo³⁸

Surrealismo no Brasil: crítica e criação literária:

Há dois modos de olhar o surrealismo. Um deles examina obras, poéticas inclusive. O outro desloca o foco para o autor e para a atitude surrealista. Tais olhares não são excludentes, porém complementares. Mas, conforme a atenção a um ou outro, obra ou autor, produção ou atitude, muda a história do surrealismo no Brasil. (WILLER, 2013, p.4)

Sob esta perspectiva de se considerar os dois olhares complementares é que proponho, no próximo capítulo, a análise de *Rastros do verão* e das atitudes surrealistas de João Gilberto Noll para construir sua narrativa e, por conseguinte, a reconsideração do lugar que este autor ocupa na prosa brasileira, enfatizando a contribuição de sua escrita performática para a produção do Surrealismo brasileiro.

³⁸ O artigo citado é uma reedição com pequenas atualizações do que foi publicado anteriormente na revista de cultura libertária portuguesa, *A ideia*, nº 71/72 de novembro de 2013, em Évora, Portugal. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/273672665/Surrealismo-No-Brasil-Em-10-Laudas>.

Capítulo 3

UM SENTIMENTO QUE NENHUM PLANO HUMANO PODERIA SUPRIR

Rastros do verão supera o modelo de romances documentaristas marcado pelo que Flora Süssekind (2004, p. 17) nomeia de “função parajornalística”, muito utilizada à época da abertura política no Brasil, pois, para a crítica, Noll produz uma variante tanto do confessionalismo quanto do realismo fantástico. Por meio de uma escrita surrealista, a narrativa de Noll supera esses modelos de romance apontados por Flora Süssekind. Observam-se, também, na prosa-poética-vitrine de Noll aspectos surrealistas comuns à prosa do escritor brasileiro Campos de Carvalho, da qual Cláudio Willer (2013) destaca a narrativa descontínua e a crítica aos valores burgueses e cristãos, além do “enredo lacunar”, da “viagem a lugar nenhum”, podendo ser entendida em *Rastros do verão* como uma “viagem sem rumo”, que o narrador empreende em um lugar identificado como a capital gaúcha; assim como a “subversão de abstrato em concreto” e vice-versa se dão na narrativa quando o escritor utiliza elementos oníricos para narrar fatos que ocorrem (talvez somente) na imaginação do narrador.

Na prosa-poética-vitrine de Noll, há a presença não só da forma surrealista da narrativa como também da atitude surrealista do escritor. Portanto, tomo como ponto de partida as considerações de Cláudio Willer (2013) sobre as duas possibilidades de análise, uma formalista e outra a partir de atitudes surrealistas do autor. Dentro dessa perspectiva de análise, não identifiquei, até o momento, nenhuma pesquisa na qual *Rastros do verão* tenha sido analisado sob o viés do Surrealismo, no entanto, o estudioso Miguel Heitor Braga Vieira havia proposto que *A fúria do corpo* podia ser lido pelo viés do Surrealismo.

Se refletirmos que o Surrealismo é uma manifestação extemporânea, e um movimento “difuso” assim como propôs Maurice Blanchot (1997), pode-se identificar nessa prosa-poética-vitrine uma atitude surrealista de Noll no que se refere à crítica implícita aos valores da sociedade moderna por meio de cenas em que os personagens fazem uso do rádio, da TV ou do videogame, os quais isolam o homem do mundo, do aqui e agora, e o fazem escapar para mundos paralelos criados, propositalmente, e reproduzidos em escala pelos sistemas de comunicação. A manipulação produzida por essas mídias é feita por meio de um sentimento de satisfação de possuir as coisas, pois as pessoas passam a se comparar ao modelo ideal criado e vendido pelos programas de

TV e pelas propagandas, como conceito do que seja felicidade, sucesso pessoal ou a ideia de corpo perfeito. As pessoas estão massificadas no mundo do consumo e vivendo na superficialidade, o que gera uma superexcitação de sentidos, devido à necessidade de rapidez das coisas no mundo, potencializada pelas tecnologias.

A narrativa de ruptura com a realidade e com a racionalidade não se dá somente em Noll, mas, também, em outros autores apontados anteriormente como surrealistas no século XXI no Brasil. Percebo que o trabalho de Noll parte desta técnica surrealista de explorar o universo do inconsciente e do onírico e aproximar o discurso o mais fronteiriço possível do automatismo, que objetiva, entre outras finalidades, romper com a racionalidade, ou seja, neste caso, romper com a massificação dos modos de pensar.

Na prosa-poética-vitrine de Noll, porém, as personagens ultrapassam, de certa forma, essa relação de manipulação dos meios de comunicação e não se mostram dependentes da TV, do videogame ou do rádio para alcançarem mundos paralelos à realidade, pois parecem viver nesse mundo do excessivo sem se sentirem encantadas nem manipuladas por tais tecnologias.

Em certo momento da narrativa, uma garotinha manipula o controle remoto, trocando de canais compulsivamente sem estabelecer relação com os programas a que assiste e interrompendo-os constantemente; enquanto o narrador-personagem faz remissões constantes aos muitos estímulos, sejam visuais, por meio de descrição de cartazes de filmes, sejam auditivos, por meio das músicas de vários estilos tocadas na rádio, mas que não apresentam relação alguma com o seu movimento na narrativa, restringindo-se apenas ao movimento do seu olhar.

Assim, a vida das pessoas, modalizada em coletivo, passa a ser espectro de vida, pois não mais entram em contato com as zonas profundas de sua *psique*, não mais procuram conhecer o poder de criação de suas mentes, o maravilhoso da imaginação. Destituídas do exercício de imaginar e imbuídas de racionalidade e de realidade despejadas em imagens pelos meios de comunicação, as pessoas deixam de visitar a si mesmas e a terem contato com seus impulsos inconscientes, ricos em criação. Sobre isso, André Breton conclui no *Primeiro Manifesto Surrealista*:

[...] Desde cedo as crianças são apartadas do maravilhoso, de modo que, quando crescem, já não possuem uma *virgindade de espírito* que

lhes permita sentir extremo prazer na leitura de **Pele de Burro**³⁹ [um conto infantil]. Por mais encantadores que sejam, o adulto julgaria rebaixar-se caso se nutrisse de contos de fadas, e eu concedo que nem todos são adequados à idade dele. A trama de *inverossimilhanças* tem de ser cada vez mais tênue, à medida que nos tornamos mais velhos, e o fato é que até hoje estamos à espera de aranhas capazes de tecê-la.... Mas as faculdades não mudam radicalmente. O medo, a atração do insólito, os acasos, o gosto pelo luxo são recursos para os quais nunca se apelará em vão. *Há contos por escrever para os adultos*, contos ainda quase fabulosos (BRETON, 2008, p. 30 – grifo nosso).

No excerto supracitado, Breton utiliza o espaço do insólito e das visões fascinantes do conto infantil *Pele de Burro*, como exaltação à imaginação para que os leitores se soltem e se deixem levar por ela. Qualquer produção artística surrealista, seja de que tipo for, crítica, de certa forma, a interiorização de normas comportamentais e culturais que aprendemos, familiar e socialmente, e faz um convite ao questionamento da própria racionalidade, da rigidez de pensamentos. Seja na pintura ou na narrativa de imagens surreais, os quadros inverossímeis pintam a inquietação humana. Noll utiliza imagens carregadas de experiências sensoriais que se aproximam daquilo que Breton chama de “contos por escrever para adultos”, devido à inverossimilhança na produção de seus textos, característica estética que aproxima a produção dos dois escritores, assim como a escrita automática e a comunicabilidade da realidade com o onírico, preconizada em *Os Vasos Comunicantes*. A atitude surrealista de subversão da realidade marca, singularmente, a experimentação do *flâneur* como modo de vida do narrador-protagonista de *Rastros do verão*, embora este não se apresente com uma postura crítica e nem circule pelas multidões na cidade, conforme apresentado por Walter Benjamin (1997) em sua análise de Charles Baudelaire e seu contexto.

Noll cria o narrador com fluidez identitária, evidenciando o seu inconsciente e não as conexões que faz com os outros personagens. Ele adere ao modo de vida surrealista, que se opõe à cultura do *mainstream*, pois expressa a busca incessante de transgressão dos limites de um modo de vida padronizado, em que todos pensam, agem, vestem-se e produzem de acordo com o que é estabelecido pela sociedade. Isso é realizado na narrativa de Noll por meio da constante experimentação, inclusive sexual, e

³⁹ *Peau d'Âne* é o título original do célebre conto infantil de Charles Perrault e foi traduzido ao português como *Pele de Asno*, mas a referência ao conto feita no Manifesto está *Pele de Burro*.

proporcionará movimento à narrativa a cada nova experimentação do narrador em busca da satisfação dos seus desejos.

Na prosa-poética-vitrine *Rastros do verão*, João Gilberto Noll elege o inconsciente do narrador-protagonista para operar o enredo labiríntico de deambulação de um homem “dessubjetivado”, sem rumo, por espaços públicos, como rodoviária, ruas, mercado, praças, bares, porto, hospital, ou espaços interiores comuns a um apartamento, onde vive o garoto que o narrador conhece durante o Carnaval, e outro, onde vive o amigo marinheiro do garoto.

A atitude do escritor em criar uma narrativa em que o comportamento do narrador vai de encontro aos padrões morais estabelecidos pela sociedade brasileira da época, ora porque o seu comportamento sexual não está vinculado às práticas heterossexuais e monogâmicas, ora porque o modo do *flâneur* não se insere nos padrões capitalistas ocidentais, aproximando-se muito das atitudes surrealistas dos franceses, questiona a ordem do mundo, objetivando instaurar o desejo como estado libertário do espírito. No caso de Noll, sua criação não leva à condição de algo que seja organizado em torno de alguma relação que crie lastro afetivo, sua linguagem subverte esses possíveis elos, narrando o rastro de desejo do narrador-protagonista como libertação de qualquer padrão moral, social, religioso ou político.

Não só a atitude surrealista do escritor chama atenção na construção da narrativa, como observam-se também estratégias surrealistas na elaboração formal dessa prosa-poética-vitrine pelo uso da escrita automática para representar o inconsciente do narrador-personagem. Percebe-se ainda a valorização de narrar o onírico, que é alternado com a narrativa da realidade banal, remetendo-nos à relação entre o sonho e o estado de vigília, preconizada em *Les vases communicants* por André Breton.

Ao processo criativo de escrita da prosa-poética-vitrine *Rastros do verão*, Noll articulou o gosto pelo que é da ordem do inconsciente às aproximações do modo da escrita automática, exercitada pelos surrealistas. Além desses dois aspectos mencionados, Noll transforma a narrativa da banalidade do cotidiano em algo surreal, ora dando a noção de comunicação entre sonho e estado de vigília (realidade), ora dando a noção de continuidade do sonho com a vigília. A eleição de Noll se dá pela estratégia narrativa apoiada na comunicação entre o consciente e o onírico produzido

pelo inconsciente do narrador, que, não conseguindo controlar seus devaneios, cria uma consciência que, constantemente, dialoga com seu leitor.

A sobreposição ou a comunicabilidade da vigília e do sonho é utilizada como técnica da descontinuidade narrativa desde o início de *Rastros do verão*, em que Noll parte da narrativa de um sonho do narrador com um homem, que volta o olhar para seu próprio corpo mesmo estando diante de um horizonte para ser visto. Ao projetar o olhar além do horizonte, o personagem-narrador volta a si novamente, acordando. A narração segue a partir desse movimento inicial do narrador, focando em seu corpo, tendo a intenção de contato com o exterior por meio do olhar e, como se tomado pela casualidade, ter seu olhar novamente voltado para si. A partir dessa situação inicial, o escritor acopla o homem que sonha com aquele que acorda dentro do ônibus e assume a narrativa de sua realidade, como se pode perceber logo na abertura da narrativa:

Um 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.

Foi quando abri os olhos, e o motorista do ônibus batia no meu corpo, pedia que eu acordasse porque tínhamos chegado (NOLL, 1986, p. 7).

Simultaneamente a essa situação de comunicabilidade da realidade do narrador com a produção onírica do seu inconsciente, percebe-se também o intercâmbio das pessoas do discurso da terceira para a primeira pessoa. A mudança é observada no primeiro parágrafo da narrativa: enquanto o estado de letargia é narrado em terceira pessoa, toda a narrativa, a partir do ato de despertar do narrador-personagem dentro de um ônibus chegando a Porto Alegre, dar-se-á em primeira pessoa. Essa estratégia não só aproxima a acoplagem de um narrador de terceira pessoa a um de primeira, como apresentado no capítulo 1 desta dissertação, mas também sugere a equivalência entre sonho e vigília, proposta por Breton em *Les vases communicants*.

Noll elege a estratégia de presentificação com foco narrativo em primeira pessoa direcionando a narrativa, na qual se percebem situações banais da vida de um homem anônimo. Logo, esse protagonista anônimo representaria o homem contemporâneo que, preso em si mesmo, não se modifica à medida que entra em contato com os demais personagens, aglutinando as personalidades deles à sua ou fazendo de sua personalidade

uma continuação da personalidade do outro personagem. Devido a esse fato, Noll escolhe não nomear o narrador-personagem para que ele não esteja subjugado por convenções sociais e assuma a transgressão dessas regras, as quais controlam e moldam as identidades na sociedade do consumo.

Noll utiliza um narrador anônimo para que comungue com as outras personagens a fim de estabelecer conexões fora de si. Ele se torna representante da multidão, do povo, na medida em que vê e não é visto ou em situações em que passa despercebido como se fosse um ser invisível. Dessa forma, a intenção da escolha de Noll por um narrador anônimo pode ser entendida como a utopia de igualdade dos surrealistas franceses, visto que o narrador possibilita a igualdade por meio da comunicação do seu corpo anônimo, embora, para Noll, o sonho da igualdade pregado pelos surrealistas seja impossível no tempo de produção do romance. Mesmo com o fim da ditadura militar, em um país com tanta desigualdade como o Brasil, a única coisa que parece restar ao narrador é contemplar algo em si mesmo, sua própria linguagem.

Assolado por um sentimento de profundo mal-estar, esse narrador-protagonista, ao desenvolver a narrativa a partir de sua chegada à rodoviária de Porto Alegre, comporta-se como quem não possui o controle sobre si próprio, conforme se considera socialmente o que seja um sujeito controlado. Para reforçar essa presença de um fluxo de pensamentos incontrolados, o escritor adota a maneira surrealista de não dividir a narrativa em capítulos, e muitos dos parágrafos apresentam saltos temporais e espaciais do fato narrado. Portanto, como não há uma estrutura de romance tradicional, tratarei essas divisões que ocorrem ao longo da narrativa, por meio da expressão “blocos narrativos”, os quais são separados por páginas em branco dentro do texto, aos quais denominarei de “hiatos”.

O primeiro bloco narrativo compreende as páginas 7 a 41; o segundo, as páginas 43 a 67, e o terceiro, as páginas 69 a 93. Relevante ressaltar que essa técnica empregada por Noll — pequenos hiatos entre parágrafos, duas páginas inteiras em branco (p. 42 e 68) entre os blocos narrativos — marca a presença de traços surrealistas em seu texto, pois esses hiatos estão relacionados com lapsos temporais na narrativa, com as saídas do narrador-personagem de si ou, ainda, com uma escrita que quebra com a lógica ocidental. Essa mesma técnica é utilizada em outros textos de Noll bem como em

Nadja, Amor Louco e Arcano 17, de André Breton, e em *O camponês de Paris*, de Louis Aragon.

Observa-se, no primeiro bloco narrativo, seis hiatos, assim distribuídos: o primeiro na página 11, o segundo na página 13, o terceiro na página 18, o quarto na página 32, o quinto na página 39 e o sexto na página 40. No segundo bloco narrativo, há quatro ocorrências de hiatos (nas páginas 48, 50, 52 e 61); e, por fim, o terceiro bloco narrativo com cinco hiatos (nas páginas 71, 75, 77, 85 e 92). Vejamos a seguir trechos onde ocorrem esses hiatos como lapsos temporais e espaciais na narrativa:

[...] Passos depois eu vi o velho Mercado que beira a Praça Quinze. Pela Praça Quinze eu caminhava sobre restos de *frutas*, sentia consistências variadas sob os pés, esmagava uvas de dias atrás. Ninguém passava. Poucos ônibus descansavam em seus terminais.

Me sentei num banco. Não me lembrava de um verão como aquele em Porto Alegre. Uma folha de jornal voou e veio dar nos meus pés. Súbito, armava-se um *temporal*. Vou ficar na chuva, eu disse – aquelas coisas que costumava dizer quando estava muito só. Alguém sentado ao meu lado disse que faria o mesmo. Olhei para o lado e vi que era um garoto que deveria andar nos 17, no máximo nos 18 anos. (NOLL, 1986, p. 10-11 – grifo nosso)

Nesse trecho, o narrador-personagem sugere rememorar aquele mercado e aquela praça como lugares já conhecidos. Situações semelhantes a essa são recorrentes no decorrer da narrativa. O narrador-personagem recorre a alguma lembrança carregada de imagens potentes como, por exemplo, cenas com paisagens, as quais ressurgem do seu inconsciente durante suas divagações; as quais ele projeta na sua realidade na tentativa de produzir relação com seu passado, com alguma de suas lembranças, que pode ser, apenas, um fato imaginado acumulado em sua memória ou como um sonho vivenciado pelo narrador em algum passado criado por ele. O narrador se dirige até a Praça Quinze, onde caminha sobre os restos de frutas. Essa imagem remete à “ordem do quase nada”, ou seja, lida com o que não faz parte do padrão da ordem, não só pelo andar sobre os restos das frutas como também por não haver ninguém passando e os ônibus se apresentarem “descansando nos terminais”. A cena é descrita com um sentimento de completa solidão.

Em seguida, o escritor deixa um hiato para marcar um lapso temporal na narrativa, iniciando o próximo parágrafo com a descrição do narrador já sentado num banco da Praça Quinze, tomado por uma lembrança de outro verão em Porto Alegre, trazido a si pelo impacto de uma folha de jornal que voa até seus pés.

O narrador volta a si em situações semelhantes a essa do impacto de algo exterior ou de um colapso como ocorreu na abertura de *Rastros do verão*. Nesse excerto, narrar uma série de experiências sensoriais, como caminhar sobre as uvas, sentar em um banco de praça ao calor do sol de verão ou ter uma folha de jornal abalroando-se contra os pés do narrador, parece ser mais importante ao sujeito do que uma ação narrativa cinematográfica ligada à narrativa policial, por exemplo, muito comum na década de 1980 no Brasil. A ruptura com a lógica de uma ação narrativa tradicional é feita com o encadeamento da última frase, na qual o narrador anuncia que um temporal está se formando subitamente, implicando que o narrador pouco se importa com a realidade à sua volta ou com o mundo da cidade que se movimenta para além de seu olhar.

Podemos considerar, ainda, uma leitura pelo viés da Simbologia, campo bastante importante para a análise literária, especialmente no que se refere a alguns significantes quando tratamos de uma narrativa com elementos oníricos. Nesse excerto, podemos ressaltar o significante “uva”, compreendendo-o com caráter da fecundação e também da imortalidade. Essa fruta que é pisoteada para dar origem à *eau-de-vie*, conhecida como “aygue ardente”, remete-nos ao arquétipo do vinho que simboliza o mundo celeste, a luz, a pureza e a sabedoria. Entre os místicos, esse arquétipo da “bebida sagrada” pode ser confundido com o isomorfismo de valorizações sexuais e maternais do leite, sendo este último natural e aquele artificial. Curioso saber, também, que entre os Vedas (CHEVALIER; GHEERBRANDT, 1986, p. 1116), há uma glorificação da força viril associada ao vinho, símbolo da dualidade céu-terra. No trecho citado, o narrador-personagem pisoteia as uvas deixadas dias atrás em torno da região do mercado, sugerindo simbolicamente uma abundância que transborda da terra por meio daqueles frutos que serão fecundados pelo céu graças ao temporal, a chuva fertilizante que se aproxima de súbito. O temporal, símbolo teofânico, sugere o prenúncio de alguma revelação, que, na narrativa, infere-se a partir da aparição do garoto, sentado ao lado do narrador no banco da praça.

É interessante perceber que o narrador conta que tem consciência de sua atividade onírica, da sua divagação, portanto, esse tipo de devaneio ou sonho desperto se distinguirá de outras passagens da narrativa em que ele se descreverá como um ser que não tem controle de si e se entrega aos instintos, aproximando suas ações da impossibilidade dos sonhos noturnos, em que a personalidade do narrador-personagem se tornará fluida, podendo representar qualquer sujeito contemporâneo. Nesse sentido, a narrativa das ações do narrador no estado de vigília se mesclam às descrições de divagações ou devaneios, causando um estranhamento na narrativa, pois Noll se apoia no discurso dessa comunicabilidade de estados, os quais se encontram ligados de tal forma que nos é custoso separar o sonho da realidade. Como a narrativa se dá em primeira pessoa, fica difícil acreditar no que o narrador nos conta, beirando muitas vezes a inverossimilhança, a qual André Breton considera necessária nas narrativas da imaginação.

No romance de Noll, percebe-se que não há marcas discursivas convencionais, como travessões ou aspas, adotadas para a marcação de diálogos, traço surrealista encontrado nas narrativas de Breton. Como já apresentado no capítulo anterior, era uma necessidade para os surrealistas a constante negação da linguagem conforme a cultura ocidental a organizou. Sendo assim, a obra tomada como perfeita seria um texto feito de páginas em branco, de pequenos hiatos, marcando a fragmentação e a não-nomeação de capítulos, como se pode verificar na passagem de *Rastros do verão* a seguir:

O meu pai era um viajante, o garoto disse e eu me senti aliviado. *Abandonou a minha mãe quando eu ainda era muito pequeno.* Mandou uma carta do Rio e nunca mais mandou notícias. Não tenho na memória nenhuma imagem do meu pai. Rejeitava as fotografias dele que a minha mãe costumava mostrar, simplesmente fingia que *olhava mas olhava mesmo era uma outra imagem* – alguma coisa como um corpo de homem sem face, o mesmo que um fantasma. Se alguém me perguntar o que eu sinto por esse homem, confesso que para mim tanto faz que ele exista ou não. Morto, vivo ou simplesmente uma invenção da minha mãe, *nunca mudou como não vai mudar nunca o meu destino.* (NOLL, 1986, p. 14 – grifos nosso)

Observa-se, nesse excerto, inicialmente a presença de ambiguidade — por não saber ao certo se a narrativa do abandono da mãe pelo pai se refere ao garoto ou ao narrador —, a qual se dá por causa da supressão das marcas discursivas e também

devido à escrita automática. Ocorre, ainda, outra leitura referindo-se à possibilidade de o narrador ser o pai do garoto, sugerindo um processo de identificação em que, por um momento da narrativa, entende-se que o narrador toma emprestada a identidade de pai do garoto, mas, depois da declaração de que o pai era um viajante, o narrador se sente aliviado e esta possibilidade de leitura de desfaz. Essa sobreposição de narrativas cria o espaço do fragmentário assim como aponta para as intercomunicações entre o plano da realidade e do sonho, pois, ao se apropriar da lembrança do garoto, o próprio narrador-personagem cria a impressão de que está vendo a si mesmo no menino, que, assim como ele, também recebeu uma carta do pai. O narrador fará menção à carta que recebe com notícias do pai que se encontra internado na Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre somente nos dois terços da narrativa, quase no fim do segundo bloco narrativo. A figura do pai em ambas as histórias não altera o destino de nenhum deles: não importa ao menino saber quem foi o seu pai, como não importa ao narrador saber se o pai se encontra vivo ou se morreu na Santa Casa, como se revelará no terceiro bloco narrativo.

A negação do pai é evidenciada, ainda, neste trecho em que o narrador conta que o garoto rejeitava as fotos que a mãe dele lhe mostrava, mantendo a sua percepção em outro lugar e enxergando através da imagem que lhe era apresentada; olhava-a, mas não a via. Repete-se, desse modo, a mesma ação no excerto anteriormente citado, em que o narrador “olha e não vê”. Simbolicamente, percebe-se a presença do arquétipo pai, a figura do pai sendo negada e descrita como “um corpo de homem sem face”, remetendo à face de um pai impossível de ser contemplada.

No terceiro bloco narrativo, repetir-se-á essa ideia de negação do pai pelo narrador-personagem, que, mesmo seguindo as informações contidas na carta com informações sobre o pai doente, não o encontra no hospital. O desencontro não causa nenhum efeito sobre o narrador, e ele segue descrevendo seu roteiro cotidiano de experimentações sensoriais e de pulsões sexuais até a última cena.

Importante destacar que toda a tessitura narrativa é construída com a quebra da lógica formal com a interrupção da narrativa do protagonista quando está projetado em si mesmo, voltando-se para fora motivado por qualquer distração externa. É comum, ao longo de toda a narrativa, a ocorrência de dois modos de diálogos propriamente ditos: o primeiro, entre o narrador-protagonista e ele próprio por meio de seus pensamentos e suas impressões, e um segundo modo, que registra possíveis diálogos em que o

narrador-protagonista diz o que os outros estão dizendo. Podemos observar nos trechos a seguir exemplos do primeiro modo descrito de diálogos presentes na narrativa de Noll:

Eu estava muito suado, e passei as mãos molhadas pela testa, pescoço, ombros, peito. Secando as mãos no papel tive um impulso de olhar em volta à procura de um relógio. Aí me veio um suspiro, como se eu dissesse: *para quê?* (NOLL, 1986, p. 9, grifo nosso)

Eu continuava a caminhar, passava por um cinema com um título pornográfico, *desde quando esse cinema aqui?*, comentei baixinho. (NOLL, 1986, p. 10 – grifo nosso)

Por meio da primeira passagem, verifica-se que não há o uso da marca discursiva do travessão, o qual marcaria o diálogo na narrativa. Esse aspecto estético também é constatado no segundo excerto supracitado bem como a supressão do verbo “estar”, o que anularia, de certa forma, a marcação de uma sentença interrogativa direta em que se questiona para que serve um relógio. Esse efeito, aproximando a fala do pensamento, gera uma quebra na narrativa pela subversão da lógica e pela negação do narrador aos moldes ocidentais, evidenciando a falta de relação dele com as coisas que marcam a vida da sociedade do controle.

Na segunda passagem, há a presença do cinema, cuja função na sociedade pode ser a de simbolizar elementos relativos ao poder e ao pudor. O que chama atenção é o fato de o cinema ser pornográfico e funcionar legalmente no centro da cidade de Porto Alegre. Isso pode se dar devido à atenuação da censura, mas pode ser pensado como o quanto ao narrador interessa aquilo que parece estar à margem da sociedade. Ele não vê função em um relógio e aponta para isso em sua narrativa, mas faz questão de informar que há um cinema pornográfico nesse espaço, que, embora seja central, lida com pornografia, algo identificado como marginal. Esse fato sugere que o narrador quer destituir o pudor naquele momento pós-regime militar brasileiro, talvez apontando para o fato de que as pessoas passaram a se reapropriar de seus próprios corpos sem o puritanismo da ideia burguesa de sexo higienizado ou a ideia pecaminosa que as religiões criaram em torno do sexo. Essa libertação do corpo permite que as pessoas frequentem o cinema, que fica no centro, indicando o ócio na hora do trabalho, o sexo como escape da sociedade do trabalho.

Há nas passagens supracitadas uma formalização da linguagem surrealista em que o narrador não sai de si mesmo, pois sua intenção é permanecer apenas no onírico. Apesar de o narrador-personagem não estabelecer diálogo com o outro nem expressar qualquer intenção de se relacionar com tudo o que se refere à ditadura do consumo, a única coisa que ele parece produzir é linguagem, mas não aquela aproveitável como funcionalidade.

A atitude de Noll em subverter a lógica, ao construir uma narrativa, assemelha-se ao discurso estético do surrealista André Breton, que, por vezes, afrontou as regras impostas pela burguesia não só no que se referia ao comportamento social, mas também ao retirar a aura da produção poética, instaurando a escrita automática como meio para dessacralizar a figura do poeta. Segundo o pensamento de Breton, ele possibilitaria empregar novos valores ao mundo se combatesse o discurso burguês permeado de julgamentos cristãos e também libertar a poesia, caso não submetesse os textos produzidos às normas gramaticais. Essa recusa de submissão do ditado do pensamento à sintaxe é uma atitude surrealista marcante proposta por Breton e que objetivava a destruição da linguagem poética como era entendida naquela época. Esse traço surrealista pode ser verificado em algumas passagens da narrativa de Noll e no excerto a seguir, em que as palavras obedecem a uma ordem sintática dentro da frase, mas não são utilizados conectivos entre o encadeamento de frases, aproximando-se, portanto, nesse caso, de uma linguagem que remete à linguagem telegráfica, cuja principal característica é a supressão de letras ou de vocábulos inteiros, considerados desnecessários para que os telégrafos ganhassem tempo na transmissão de mensagens. Assim, Noll produz sentido em sua narrativa por meio da ação do texto e não com um texto de ações, como pode ser verificado na passagem seguinte:

DEpOis O garOtOcOmEçOu a Olhar insistentE para O Chalé da Praça QuinzE. CComOsEObsErvassE não havEr ninguém em suas mÉsas. Ou quem sabE sE imaginassE bEbendO O chOpe quE EIE não pOdEria pagar. Essa ideia veio acompanhada dE um impulsO dE vEr aquEIE garOtO prEcisandO dE alguma forma dE mim. (NOLL, 1986, p. 11-12)

Este discurso estético, apresentado no excerto supracitado, aproxima-se da possibilidade de escrever assim como se fala (em determinadas regiões do país,

inclusive o falar em Porto Alegre, cidade percorrida pelo narrador-protagonista) ou pensa e pode ser entendido como um jorro do inconsciente do narrador-personagem. Para narrar a produção subjetiva da consciência do narrador, Noll utiliza parágrafos longos, encadeando orações sindéticas e assindéticas, nas quais podem ser observadas a utilização de assonância com repetição das vogais E e O, o que gera uma sonoridade musical em sua prosa-poética-vitrine. Parece haver uma mensagem cifrada próxima à linguagem telegráfica com a supressão das vogais E e O, e, também, outra hipótese pode ser observada com o som repetido dessas duas vogais, sugerindo um canto de Carnaval:

“EOOOOOEOOEEEOE OOEOEÊÊ OEEEEOOOEEEOE

OEOEEEEOOEOEOE”. Ademais, Noll, na entrega à atividade automática, difere-se dos surrealistas, que, “sem controle da razão ou qualquer preocupação estética ou moral”, produziam distantes das arbitrariedades das regras gramaticais, que desprezavam a espontaneidade da invenção poética.

Percebe-se, na escrita de Noll, a presença de repetições de palavras que em frequentes passagens provocam a musicalidade no texto, a exploração do imaginário e também os impulsos ocultos da mente, mas o escritor ainda opta por submeter sua escrita à sintaxe. Noll também se difere dos surrealistas em sua não-preocupação em tornar o acaso objetivo como resposta metafísica para a irracionalidade das condutas humanas, como Breton o fez em *Amor Louco* e, ainda, em *Nadja*, com a indagação inicial: *Quem sou?* (BRETON, 1999, p. 12). A musa de Breton responde a este questionamento: *Eu sou uma alma errante?* (BRETON, 1999, p. 67 – grifo nosso).

Na narrativa de Noll, os questionamentos são distintos dos apresentados em *Nadja*, geralmente são superficiais e nem sempre remetem ao outro com quem o narrador fala e sim a ele próprio. Vejamos como aparecem essas interrogações nos blocos narrativos. No primeiro bloco narrativo, o narrador de Noll faz uma série de perguntas, as quais ele dirige a si mesmo, como: *Se me esquecesse de onde eu estava e me imaginasse mijando num campo aberto, conseguiria? E se eu ficasse com a atenção toda posta na inscrição obscena na parede à minha frente?* (NOLL, 1986, p. 8); *Desde quando esse cinema aqui?* (NOLL, 1986, p. 10); *E eu, alguma vez tinha aderido às coisas da terra?, Eu andara esses anos todos por aí, e que história pessoal eu poderia*

contar? (NOLL, 1986, p. 22); *E por que não falar?* (NOLL, 1986, p. 27); *De onde começa o presente?* (NOLL, 1986, p. 33).

No segundo bloco narrativo, ocorrem interrogações as quais ele se dirige, em pensamento, ao garoto: *A que horas ele embarca?* (NOLL, 1986, p. 43); *Porto de Barcelona?*, *Quem tirou esta foto?*, *que trajeto a fez cair nas minhas mãos?* (NOLL, 1986, p. 46). Já no terceiro bloco narrativo, observam-se outros tipos de interrogações como: *Por que não me acompanhava, rápido?* (NOLL, 1986, p. 74), situação em que o narrador questiona a si mesmo, não compreendendo a impossibilidade de o garoto não conseguir acompanhá-lo; *Você não vai me perguntar de onde eu vim?* (NOLL, 1986, p. 91), interpela a garotinha; *É aqui mesmo?* (NOLL, 1986, p. 92), fala ao taxista. Conclui-se, então, que a característica comum a todas as questões feitas pelo protagonista é a falta de resposta, assim como seu desinteresse por elas. Em um mundo vazio de sentido, as perguntas servem meramente para entrar em contato com o próprio sujeito das perguntas, o que implica ainda em uma sensação de espontaneidade e gratuidade em toda essa deambulação do narrador.

Rastros do verão apresenta uma escrita parecida com a espontânea, mas está mais próxima da escrita automática, da escrita bretoniana de *Nadja*. Há uma importância significativa tanto na obra *Nadja* como em *Peixe solúvel* ou *Vasos comunicantes* no que se refere à atividade expressiva do automatismo psíquico que destaca a obsessão de Breton pelo uso de topônimos, endereços em Paris, jogos com léxicos homófonos ou duplos sentidos e imagens poéticas. Na prosa-poética-vitrine de Noll, também há registros de lugares públicos e de endereços em Porto Alegre na composição da narrativa, como, por exemplo, o terminal rodoviário, as torres da Igreja da Conceição, uma igreja anglicana, o mercado velho, as Praças Quinze e da Alfândega, o porto, a Santa Casa de Misericórdia, o bairro Bonfim, o endereço completo Rua Riachuelo, 623, e as demais ruas por onde o narrador passou e relatou: a Avenida Júlio de Castilhos, a Rua Borges, a Rua Sete de Setembro e a Rua Oswaldo Aranha.

O mecanismo narrativo operacionalizado tanto por André Breton em *Nadja* como por Noll em *Rastros do verão* busca uma referência no real, embora essas realidades se encontrem filtradas pelo mimetismo próprio do texto literário, que por sua

vez se apresenta como emanações das atividades de presentificação do discurso do narrador. Assim, aquilo que é da ordem da realidade, o que se inscreve na cidade como sua paisagem é transformado pela escrita automática em letra, em significantes que se (des)ordenam como rastros de linguagem produzidos no território do inconsciente que surgem na folha em branco.

Assim como os locais parecem retirados de um sonho estranho, Noll insiste no jorro verbal incontido do narrador também utilizando de sonhos. O onírico é, por vezes, usado na narrativa como um jogo para problematizar as situações em que o sujeito está acordado ou fora da realidade, de forma que quase toda experiência narrada se aproxima do surreal. O protagonista narra o que se passa com ele de algumas maneiras recorrentes: quando ele está narrando a sua vida como ação de linguagem, aproximando o narrar do pensar; uma segunda, em que o protagonista parece estar sonhando ou incorporando o sonho de outro personagem; e outra, em que parece se perderem um lapso temporal. No excerto citado, Noll opta pelo segundo tipo de diálogo que citamos anteriormente, no qual o narrador-protagonista registra possíveis falas ou pensamentos que os outros estão dizendo ou imaginando.

Desse modo, Noll se reconhece como um escritor de linguagem, pois, mais do que narrar por meio de um fluxo de consciência ou um jorro verbal, ele aproxima o pensamento da palavra. Na passagem citada anteriormente, vemos o narrador unindo o possível pensamento e a vontade do garoto com a ação desse personagem, e, a partir disso, o narrador-protagonista esclarece o seu próprio pensamento e desejo: que o garoto precise dele de alguma forma. O narrador sente o impulso de estabelecer relação com o garoto mesmo como uma forma de dependência financeira, o que sugere a figura do “pai” relacionada à sedução e ao desejo sexual do narrador pelo garoto. Além do desejo erótico, que permanece apenas na intenção do narrador pelo garoto, percebe-se ainda a presença implícita de necessidades afetivas quando o protagonista se projeta como pai do garoto, querendo se sentir útil ao menos para pagar um chope. Ao se apropriar da imaginação do garoto, que desejava que as mesas estivessem vazias e ele pudesse estar ali sentado tomando um chope que nunca poderia pagar, o narrador fala indiretamente dele mesmo, da provável solidão que ele sente, e como, assim tal qual o garoto, deseja o pai próximo com quem pudesse contar. Nessa aparente relação

dicotômica de submissão entre o garoto e o narrador, há uma necessidade afetiva, de amparo, em que os dois personagens projetam suas carências da figura paterna.

Como já exposto, os surrealistas defendiam não só o sonho como substituto do pensar dirigido, mas também acreditavam que o inconsciente deveria ditar as ações humanas e não a razão, contrariando a ideia de Freud sobre o domínio do inconsciente pela razão e sobre domínio cada vez maior do “eu” sobre o “id” como meta humana. Os surrealistas, por sua vez, propunham exatamente o contrário dessa última perspectiva: almejavam que o “id” dominasse o sujeito.

A aplicação dessa informação, articulando a análise literária do excerto anteriormente apresentado, resultaria no levantamento de algumas hipóteses sobre o narrador-personagem e seu comportamento à mercê dos instintos provocados pelas experiências sensoriais e também por suas pulsões. Um indivíduo em que o “id” apresenta predominância não consegue estabelecer relações com as leis, regras sociais ou ordenação. Talvez seja por isso que ele mescle tanto o tempo e não distinga presente, passado e futuro.

Outra suposição advém da negação desse pai externo, o que implicaria uma negação interna do superego, que representa a figura do pai, e, portanto, se o narrador não tem pai internalizado, ele não consegue considerar a profundidade mental nem estabelecer conexões com a mesma; dessensibiliza as coisas internas, fantasia e as projeta no concreto, podendo também fazer o caminho reverso.

Com relação à segunda perspectiva — em que o protagonista apresenta a narrativa estabelecida pela alternância em que ora ele parece estar sonhando /incorporando o sonho de outro personagem, ora ele se mostra perdido em um lapso temporal —, é complexo compreender “o estar acordado” e “o estar dormindo” na prosa-poética-vitrine de Noll, devido à narrativa performática do protagonista. Tudo que é olhado, pensado, sonhado, ouvido e transformado em narrativa se dá a partir de sua perspectiva bastante singular, que leva muito pouco em consideração o outro ou as outras possibilidades apresentadas pela realidade que se lhe apresenta, conforme observamos no segmento abaixo:

Olhei para o garoto e perguntei se não queria andar um pouco por aí. Notei *no seu olhar uma aflição*: me **olhou** franzindo rapidamente os **olhos** como se tivesse ocorrido uma fígada em alguma parte do seu corpo, e disse sem muita convicção, tudo bem. Depois **olhou** mecanicamente em volta, e sua expressão encontrou então um *tom resignado*. Como se no primeiro momento ele tivesse preferido adiar a partida do Chalé, mas agora, não *visse* nenhum motivo sólido para ficar. (NOLL, 1986, p. 17 – grifo nosso)

Enquanto caminhávamos pela Praça Quinze o garoto parou e disse que estava indo embora amanhã para o Rio. Curso para a marinha mercante, e depois sairia pelos mares para todos os portos do mundo. Quando o garoto disse isso não *olhei* bem para ele, *olhei* um porto congelado digamos lá do Mar do Norte, e nesse porto eu via um marinheiro encolhido de frio. Afastei-me dois passos e *olhei* aquele guri, imaginei ele puxando uma corda no convés (NOLL, p. 18-19 – grifo nosso).

Um aspecto fundamental para a leitura do primeiro excerto supracitado é perceber a recorrência do verbo “olhar”. Em um parágrafo construído com 79 palavras, 5 são remetidas ao campo semântico desse verbo destacado. Pode-se considerar que as percepções narradas no primeiro trecho são produzidas a partir do olho físico, entendendo-o apenas como o órgão de percepção visual do narrador, pelo qual lemos todas as experimentações dele na narrativa, aquele que deseja tudo que olha e, depois, narra.

Quanto à segunda passagem apresentada, parece se tratar de outro tipo de olhar. Diferentemente do primeiro excerto, no segundo, o narrador parece estar narrando a partir do olho místico, terceiro olho ou olho de Xiva, *o olho frontal*, o olhar que exprime o presente sem dimensões. É como se fosse um órgão da visão interior que supera a visão dos dois olhos físicos, da dualidade. Quando o narrador, no segundo excerto, remete ao olhar como metáfora, parece estar se referindo ao olhar que se situa no limite da unidade-multiplicidade. O narrar com os olhos fechados, quando se está sonhando, é semelhante ao narrar com os olhos abertos em um devaneio. O arquétipo do olho simboliza o Sol, o divino, o olho do mundo, a porta do Sol. Portanto, o narrar com os olhos fechados é fechar as portas para o real e abrir para o imaginário, para o onírico. Esse olho do narrador é o limite entre um plano e outro. O olho físico é, muitas vezes, usado como o símbolo representante das percepções exteriores, enquanto o “olho-luz”, o “olho-falcão” ou “olho de Hórus”, representa a contemplação, simboliza a

fecundidade universal. Para os místicos, os olhos possuem um caráter universal e também creem que nosso mundo não passa de um sonho; sendo assim, o mundo do sonho e a realidade se encontram e se completam no “olho do coração”, centelha divina, fonte de todas as coisas. O mundo que o homem considera real é a cópia do que o seu olho consegue captar e registrar; o mundo do homem é, portanto, seu próprio olho. Com o olho, o narrador de Noll não só registra a vida, mas também simboliza o Verbo, o princípio criador, a sua narração por seu “olho da imaginação”.

Além do mais, narrar ações corriqueiras da vida de um homem comum acordado ou narrar ações desse sujeito contemporâneo durante o sonho é considerada uma estratégia estilística, em que Noll opta pela narrativa da banalidade do cotidiano no lugar da falta de experiência narrável, como se pode perceber no trecho que segue:

Mais uma vez me bateu a sensação de miséria das palavras. Aí eu disse que apesar de tudo as *palavras* existiam, e que tinham sido feitas para se preencher o tempo. Senão como duas pessoas conseguiriam se manter frente a frente sem estarem ocupadas com outra coisa? O garoto olhava para a toalha branca, como se poupasse os olhos em alguma coisa que não lhe exigisse nada além de olhar. Quando olhei para o ponto onde ele parecia estar olhando tive a impressão de ouvir dentro de mim *um grito* inacessível, como se submerso numa camada imemorial. A minha impressão foi tão breve que nem tive tempo de impedir o gesto de levar a minha mão sobre a toalha branca. Eu disse que me tinha nascido esta pequena nódoa castanha na mão. Tão cedo?, o garoto perguntou (NOLL, 1997, p. 15 – grifo nosso).

A menção que o protagonista faz à sensação de “miséria das palavras” é uma crítica à teoria benjaminiana da pobreza de experiência, pois o narrador-protagonista de Noll narra a banalidade, e essa banalidade é uma experiência narrável e de suma importância para os surrealistas, que viam o maravilhoso no cotidiano. Esse narrador-protagonista interessado em narrar as banalidades do cotidiano pode ser observado na narrativa dessa experiência, que ocorre a partir de duas perspectivas: uma, partindo do questionamento “quem narra é quem experiencia”, ou a segunda, “quem narra é aquele que olha”.

Para Silviano Santiago (2002), quando Walter Benjamin discorria sobre “pobreza de experiência”, ele pretendia apontar a decadência do ato de narrar e, também, refletir sobre o surgimento de um novo tipo de narrativa. Para Santiago, a narrativa pode ser expressa por meio de uma “experiência de uma ação” proporcionando

autenticidade na matéria narrada; e, também, por meio de uma experiência proporcionada pelo “olhar lançado”, cuja autenticidade pode ser questionada porque a informação narrada é obtida a partir do olho de um terceiro (SANTIAGO, 2002, p. 44).

Em *Rastros do verão*, o narrador-protagonista pode ser considerado símbolo do homem contemporâneo, pois se apresenta como ator da ação narrada e como observador dessa mesma ação. Dessa forma, o narrador faz um pacto com o leitor, que se torna expectador da ação alheia por meio do olhar do narrador que narra. Ainda refletindo sobre o narrador, pode-se notar que há duas ênfases que são dadas por Noll ao narrador-protagonista em *Rastros do verão*, segundo Ítalo Moriconi (1987, p. 26): uma diz respeito à “ação do olhar” e a outra aos “engates fugazes do corpo”. Para o crítico, cada uma dessas ênfases remete a planos de narrativa, de um lado o plano do olhar seria o do protagonista que dirige a narrativa e, outro plano diferente, o plano do corpo cujas ações do protagonista parecem ocorrer pelo desejo, despertado pela “ação do olhar”.

No excerto supracitado, o narrador faz uma reflexão sobre a linguagem, fala da contemplação diante das palavras e a função que elas exercem no preenchimento do tempo. Percebe-se o fluxo de consciência do narrador após o seu questionamento: “Se não, como duas pessoas conseguiriam se manter frente a frente sem estarem ocupadas com outra coisa?” A palavra, segundo o *Dicionário de Símbolos*, de Chevalier e Gheerbrandt (1986, p. 1125), considerada pelos místicos como a primeira manifestação, a palavra-princípio vital e imortal, o Verbo. Crê-se que a palavra germinou do ovo cósmico e foi dada aos homens, equivalendo-se ao esperma, à semente masculina. Segundo uma dessas explicações, ela advém da ideia de que o homem profere a palavra e esta penetra na orelha da mulher, seu segundo sexo, e desce ao seu útero para gerar um embrião. A palavra é o ato inicial, que tem função de transmitir uma mensagem e retornar ao Pai. A palavra pode ser considerada o símbolo mais puro da manifestação de um ser, daquele que pensa e se exprime por meio dela e também daquele que é conhecido e comunicado por si ou por outro pela palavra. O grito poético do narrador- personagem que surge das profundezas de sua “camada imemorial” é aquele que nasce do seu silêncio, da sua solidão existencial, no seu contato com o seu espaço onírico, rompido na ação seguinte com o contato da mão com a toalha branca. É um grito que pode sugerir a impossibilidade que há nas palavras, uma insuficiência em transmitir o que ele está olhando.

O narrador de Noll, oposto ao narrador tradicional descrito por Walter Benjamin, cuja identidade é fixa, narra sua experiência pessoal, pois se preocupa em narrar a experiência em si mesma a partir do seu olhar, distanciando-se de qualquer julgamento moral, social ou religioso. Caminhando aparentemente sem destino, o narrador vai contando as experiências do cotidiano de seu presente. Não narra seu passado e nem as expectativas. A narrativa acaba ganhando um ritmo linear, sem um clímax das ações.

De acordo com a leitura que Maria João Simões faz do crítico Michael Sheringham acerca do Surrealismo francês, constata-se que: “dar relevância ao cotidiano implica pensá-lo” (SIMÕES, 2015, p. 175). Assim, mais do que as experiências em si mesmas, os surrealistas refletiam sobre a padronização, a mecanização do cotidiano e como as pessoas estão sempre agindo como esperado pelo outro. É por isso que, na narrativa de Noll, é possível observar um protagonista que, em uma caminhada, aparentemente, sem rumo, quebra todas as regras, pois, com esse movimento incessante de experimentação da vida, ele acaba questionando as motivações das regras sociais existentes, mas sem ao menos colocá-las de fato em questão. Portanto, ficam implícitas na narrativa, conforme se pode ver no texto a seguir:

Ao sair do quarto do garoto vi que a mulher entrava no banheiro. Fiquei algum tempo parado na porta da cozinha, ouvindo o som do chuveiro. Resolvi entrar na cozinha e beber um copo d’água. Dentro da geladeira tinha uma lata de cerveja americana. Do banheiro agora não vinha ruído algum. Balancei a luminária acesa que ficava sobre a mesa. *Enfieí a mão pela sunga e peguei o meu pau. [A loura sobraçando cachos de uva me olhava.]*

Passei pela porta do quarto dela para ir ao banheiro e a vi nua estendendo um lençol sobre a cama.

Não deu para mijar porque estava bastante excitado. Mesmo assim puxei a descarga. *Ao passar pelo espelho, me olhei.* Quando parei na porta do quarto dela *estava escuro. Mas eu via perfeitamente a sua sombra deitada na cama.* Até os quadris, o lençol – que eu retirei.

A sua pele arrepiou-se, e numa eletricidade a minha mão também. Senti que eu podia ir. *E entrei dentro dela.* (NOLL, 1986, p. 40-41 - grifo nosso)

No trecho acima, vemos a construção de uma cena por meio de elipses, de uma linguagem telegráfica, com períodos curtos, em que cada um desses períodos é uma

sequência de imagens, assemelhando-se muito à perspectiva de uma construção cinematográfica, cujos quadros de imagens são descritos por pequenos cortes referentes às ações realizadas pelo protagonista. Observamos também que essas imagens dão velocidade à cena, à ação, pela utilização de encadeamento frasal de orações assindéticas. O narrador fica parado na porta da cozinha, entra na cozinha, bebe água, abre a geladeira, descreve o que havia na geladeira, observa se há ruído vindo do banheiro, balança uma luminária, enfia a mão em sua sunga e se toca. Em seguida, observa-se que há uma oração solta, “*A loura sobraçando cachos de uva me olhava*”, entre as ações que já ocorreram e as que se seguirão nos demais parágrafos. A figura dessa loura do cartaz, portanto abstrata, sugere a sobreposição à loura, real, dona do apartamento.

Podemos observar também que há um encontro com uma mulher desconhecida, que ele acabou de conhecer, sugerindo uma conexão sexual. Essa possível conexão sexual ultrapassa as normas sociais, pois o protagonista não se preocupa em saber quem é essa mulher, qual seu nome, referindo-se a ela como “a dona do apartamento”. A identidade dela não é importante, assim como a do próprio protagonista também não é, pois ele está preocupado em experienciar esse determinado momento. Não há regras, elas não são colocadas em questão. São apenas quebradas na narrativa. Ademais, refletindo acerca do modo como o narrador trouxe esse acontecimento para a narrativa, observamos que ele não faz uma seleção dentro do acontecimento e não julga o que deve ou não ser transcrito para o seu texto. Longe de querer narrar a mesmice das coisas como ocorriam nas narrativas dos romances clássicos ou realistas, Noll se preocupa em fazer uma estética do banal, mesmo que seja feio ou grotesco, trazendo para a sua narrativa a representação do que deveria ser a experiência do cotidiano, da concretude, como podemos ler na passagem: “*Enfiei a mão pela sunga e peguei o meu pau*” ou “*E entrei dentro dela*”.

É assim que ele traz para a narrativa elementos como a cerveja americana e o cartaz da festa da uva, para criticar a sociedade de consumo. Estes surgem na narrativa como uma forma de percebermos como os elementos de cultura de massa estão difundidos na sociedade. “*A loura sobraçando cachos de uva*” faz remissão à festa da uva na cidade de Caxias do Sul, em que há um padrão de beleza feminino exigido por um concurso de beleza, no qual as mulheres com cabelo loiro são o padrão. Ainda no

trecho citado, constata-se que a cena sexual é apenas sugerida pela seguinte frase: “*E entrei dentro dela*”, logo, não há mais nenhuma descrição sobre essa conexão sexual, que se inicia quando o narrador projeta a loira do cartaz da festa da uva na dona do apartamento, também loira, tornando o abstrato em concreto. Essa atitude de subversão, sobrepondo-se ao plano real e à fantasia do narrador, remete-nos novamente à ideia dos *Vasos comunicantes*.

No excerto destacado anteriormente, podemos observar que o narrador se deixa dominar pelo desejo. Antes de adentrar ao ambiente escuro do quarto da mulher, ele passa pelo espelho e se olha, talvez numa tentativa, mesmo que simbólica, de se agarrar a um fio de realidade para não entrar totalmente num estado delirante. Mas depois que ele pôde ver perfeitamente a mulher deitada na cama, então, nesse momento, a pulsão vem à tona, ele se entrega à força indomável de realização do seu desejo e já não precisa da luz para iluminar o quarto, da referência do real, do concreto. A fantasia toma conta da experiência do narrador. Pode-se ressaltar que o modo de organização com que o narrador se constitui internamente, estruturando-se no id, grande reservatório da libido, reduz o indivíduo a mergulhar no caos interno das energias provenientes das pulsões. Suponho que esse narrador, devido à negação da figura paterna, não consegue estabelecer vínculos afetivos protetores, ele estabelece somente relações superficiais, em nível corpóreo.

Pode-se observar esse jogo repetitivo de estar em si e sair de si quando o narrador se deixa levar pelo onírico, escapando da realidade para fabricar modos de pensar a mesma, mas, constantemente, volta o olhar para si mesmo e para seu corpo, como forma de contemplar a linguagem. No excerto a seguir, o narrador segue o movimento de olhar para fora e voltar para dentro e confessa que está cansado de olhar, de conceber imagens:

[...] Depois *olhei* o rio mais de longe, depois o céu que me queimava os *olhos*, e como se cansado de *olhar* parei *os olhos nos olhos* do garoto, e contei que desde criança eu tive uma coisa assim, de querer fechar *os olhos* e quando os abrisse estar num outro ambiente, **quem sabe** uma outra cidade, **quem sabe** até *em outro mundo que eu não tivesse nem imagens para conceber*. O garoto disse que por isso ele ia passar a vida viajando, porque a cada porto ia abrir os *olhos* novamente (NOLL, 1986, p. 25 – grifo nosso).

Na passagem citada, o desejo do narrador é expresso pelo contínuo uso de palavras do campo semântico relativas ao olhar. Ele só olha o que deseja e, portanto, não só deseja se perder no horizonte ou no céu, mas também olha o garoto porque o deseja. No movimento de olhar para fora, além do que a imagem representa e de se perder no olhar, o narrador faz movimento inverso e volta para dentro de si para narrar uma memória de quando era criança: o desejo, novamente representado pelo olhar, de escape ou de fabricar um outro mundo, pode ser interpretado como uma tentativa de fazer uma literatura que não produza imagens metafóricas ou alegóricas, reforçada pela repetição da expressão “quem sabe”. O garoto sugere ao narrador que por este mesmo motivo ele almejava seguir a vida viajando para que em cada novo mundo, em um novo lugar, ele pudesse abrir os olhos como a primeira vez.

Pode-se perceber, ainda no excerto supracitado, a construção de um parágrafo longo, difícil de ser lido sem que se perca a respiração. O primeiro período é um encadeamento de frases relativas à sucessão de ações corroboradas pelo olhar do narrador para o exterior, para si mesmo e para o olhar do menino, difíceis de serem lidas de uma só vez, e de serem compreendidas. Essa estratégia narrativa remete o leitor à superexposição sensorial que o narrador é submetido no mundo, e a crítica implícita a este jorro de imagens é realizada por meio da passagem “*em outro mundo que eu não tivesse nem imagens para conceber*”. O narrador se encontra fatigado da mesmice do cotidiano da cidade, dos automatismos a que os homens são submetidos cotidianamente, por isso, opera na chave de trazer coisas banais para sua narrativa, o que acaba por significar as relações do sujeito com a realidade, ponto de honra para os surrealistas.

O onírico é um mecanismo utilizado para narrar a surrealidade e pode ser reconhecido na narrativa descontínua de Noll por meio não só do vocabulário em torno do olhar, mas também em torno do sonho e do sono. Essa estratégia de utilização do onírico se faz presente nas descrições pictóricas que aparecem como o pensamento de escape, como desejo de evasão do narrador-protagonista, nas suas divagações, nos seus delírios ocasionados pela exaustão do perambular sem rumo, dos devaneios antes do cair no sono ou das narrativas dos sonhos propriamente ditos. Para exemplificar o

desejo de evasão do narrador-protagonista e para analisar o movimento de escape de si, ressalto o excerto a seguir, em que o narrador nega a realidade que o atormenta.

Não podíamos ficar num **lugar** melhor, falei. Quando o **lugar** é assim, me pacifica um pouco a necessidade de estar em outro **lugar**. Aqui não, aqui estou bem...

Eu olhava a Praça da Alfândega, e ela estava com poucos frequentadores, todos sentados, de pé só um menino engraxate que olhava parado em todas as direções, como se procurasse não um freguês mas algum colega...

Eu disse que me agoniava a sensação de ter sempre alguma coisa a fazer, algum problema para resolver, alguma situação que precise de mim para seguir seu curso...

Para mim o melhor seria que pudéssemos ficar debaixo desse jacarandá, e que você ir embora amanhã para a marinha mercante, ou eu o que vim fazer em Porto Alegre, tudo o mais tivesse do lado de fora daqui e se possível nos esquecesse.

E me dei conta de que eu agora falava como um verdadeiro canastrão, as pupilas viradas mais do que a cabeça para a câmera – no caso o garoto. (NOLL, 1986, p. 26-27 – grifo nosso)

O narrador está sempre querendo sair das situações impostas pela realidade opressora, daí a sua única saída é, por meio da linguagem, encaminhar-se para outro lugar, seu interior, fabricando exercícios linguageiros, que o coloquem fora, que o alcem à condição de sujeito que se encontra em uma cena de cinema, mesmo que seja como um canastrão. Nessa fabricação de situações, o sujeito se perde de seu lugar fixo, deixa-se levar pelas palavras e pelas contemplações que cria com o auxílio destas, mesmo que elas não deem conta de tudo.

O fluxo de consciência do narrador-protagonista em primeira pessoa se caracteriza pela narração subjetiva do fato vivido e a incompreensão do que lhe sucede, recusando a construção de alguma memória:

Era antigo isso em mim: ter a noção de que eu precisava fazer alguma coisa sem saber exatamente o quê. O meu costume era ficar no meio do caminho, entretido com algum detalhe que acabava mudando o meu rumo. Hoje já perdi as esperanças de recuperar a memória do que eu tinha que fazer lá no princípio (NOLL, 1986, p. 48).

No excerto acima, é possível perceber o quanto é dificultoso para o narrador encontrar sentido entre seu passado e seu presente. Dada esta incompreensão do presente, há uma negativa também em relação à construção de um futuro. Sob esse prisma, o narrador não consegue atribuir significado à realidade para que se transforme em experiência, e por isso opta pela narração surreal. Para exemplificar as divagações a que o narrador se entrega e o devaneio antes de cair no sono propriamente dito, realço a passagem seguinte:

Agora o escuro me parecia menor, as frestas da veneziana deixavam adivinhar o dia claro. A minha sunga estava úmida, e se eu conseguisse chorar era o que eu faria. Olhei a porta fechada e me perguntei se eu não estava em minha casa, na minha cama. Quem sabe se tudo aquilo que eu tinha vivido até ali não se tratava de sonho? Eu abri a porta e tomaria o café olhando a manhã. Em minha própria casa. Quem sabe eu ouviria os Beatles, e tudo seguisse dali.

Me admirei com o silêncio. Sim, era quarta-feira de cinzas, na rua muitas coisas continuavam fechadas. Aí me virei, e tive a sensação nítida de estar caminhando sozinho num vale, havia uma luz de outono, e lá no fim do imenso relvado, ao pé do morro, havia um girassol pendido. Olhei a grama selvagem e vi um sapo. A papada do sapo não parava de pulsar. Aqui existiam poucas coisas. O sapo me olhava, e eu me perguntei onde estava a diferença entre a minha percepção e a dele. Quero olhar, murmurei, como se o meu cérebro fosse igual ao deste sapo. Eu estava descalço, a terra úmida. Eu hoje gostaria de ter um canto meu, exclamei olhando para o sapo. Depois pensei em alguma paixão que me sufocasse a garganta, que me deixasse à beira da fatalidade. Depois vi uma fonte correndo mansa entre as pernas de uma mulher. E me ajoelhei para bebê-la. Depois não vi mais nada, e escutei passos no corredor do apartamento. (NOLL, 1986, p. 54-55)

As divagações do narrador apontam para seu desejo de se evadir sempre, de encontrar um lugar no qual ele possa se aperceber da beleza da natureza em sua volta, uma natureza fabricada, que mescla situações de descrição do concreto possível com ordens simbólicas como a mulher que aparece para que ele possa beber água em seu regaço. As imagens se sucedem rápidas, sobrepostas nesse estado estranho, no entrelugar, um espaço que não é nem fora nem dentro, nem realidade nem sonho.

Walter Benjamin (1985), ao escrever sobre o Surrealismo, afirma que Breton se lança em manifesto ao abismo do inconsciente, guiado por Freud, atento à fecundidade dos desejos e dos sonhos. Esse parece ser também o comportamento do narrador-

protagonista, que se lança no abismo de seus sonhos para concretizar seus desejos: “[...] as profundezas de nossa mente albergam estranhos poderes, capaz de aumentar as forças da superfície, ou de lutar vitoriosamente contra elas, é do maior interesse capturá-los” (BRETON, 1924, p. 23-24). Na passagem a seguir, a fúria do desejo do narrador faz com que ele escape novamente para o espaço onírico:

Eu **estava no limiar de um sono**, mas não de um sono banal. Começava a acreditar num sono de onde eu sairia realmente renovado. Eu não sabia mais pensar, **estava dentro de uma tela muito maior que eu**, e a mim **só cabia adormecer** para provar o mais completo abandono àquela tela. **Talvez, acordasse**, as flores teriam germinado em volta, e estaríamos povoando uma outra realidade. **Talvez eu já tivesse longe de mim** (NOLL, 1986, p. 83 – grifo nosso).

O narrador afirma estar “*no limiar do sono, mas não de um sono banal*”, relata sentir uma estranha sensação quando uma garota suga o seu mamilo, o deixando “numa espécie de inebriamento, quase letargia, algo assim como perder os sentidos para recobrá-los” (NOLL, 1986, p. 82). A ideia de um “limiar” anunciada pelo narrador “constitui uma espécie de portal para outro espaço, um espaço imaginário” (SIMÕES, 2015, p. 171), no qual o protagonista de Noll se adentrará e onde poderá realizar todos os seus desejos. Esse espaço do limiar é ainda uma forte característica do traço surrealista presente na obra do escritor gaúcho. Maria João Simões, em seu texto “*Elos e dissonâncias: espaços fantásticos na pintura e em textos do Surrealismo*”, afirma que um espaço fechado aponta para a ideia de enclausuramento, do qual é possível sair pelo sono, pelo sonho e pela imaginação, como acontece com o narrador: estando numa sala de TV, lugar fechado e quase claustrofóbico, ele escapará por meio do sonho.

Simões (2015) acredita que a “interioridade tem uma dimensão erótica reconhecida, apontando para a origem da vida, mas lançando também essa vida num espaço mais vasto, num jogo”. Ela entende que esse “espaço interior” percorre tanto as profundezas mais obscuras quanto as mais puras do ser, porém “não o aprisiona lá, pelo contrário, é libertadora mesmo na sua voracidade” (SIMÕES, 2015, p.180).

Segundo Benjamin (1994), o sonho é um mergulho no espaço da intimidade, da interioridade. É, simultaneamente, a embriaguez que abala o Eu e a experiência de êxtase que permite a fuga da ebriedade. Para o autor, o movimento surrealista foi um ato

político-revolucionário, não só como um questionamento sobre a época ou o momento de decadência política francesa, mas também como um processo de libertação permitido pela flânerie, pelas drogas ou pelos sonhos, como ele mesmo afirma:

O homem que lê, que pensa, que espera, que se dedica à flânerie, pertence, do mesmo modo que o fumador de ópio, o sonhador e o ébrio, à galeria dos iluminados. E são iluminados mais profanos. Para não falar da mais terrível de todas as drogas – nós mesmos – que tomamos quando estamos sós (BENJAMIN, 1994, p. 33).

Walter Benjamin evidencia a liberdade da poética surrealista, que se utilizava do sonho para tratar do trágico momento político da época, tocando nos elementos da universalidade da miséria da sociedade e da política fracassada daquela época e ainda tão atual e da individualidade nos mergulhos em nossos pensamentos. Essa droga mais perigosa de que falava o filósofo alemão, nós mesmos, foi tomada pelo narrador de Noll, que, em sua solidão, mergulha entre os seus sonhos mais íntimos e eróticos. O uso da metáfora benjaminiana da embriaguez no Surrealismo possibilita uma experiência estética mais profunda como escape de todos os aprisionamentos: intelectuais, sociais, morais etc.

Assim João Gilberto Noll faz do seu romance *Rastros do verão* um projeto literário surrealista na medida em que se entrega ao jogo duplo surrealista: de um lado, faz emergir livremente de sua imaginação o nascimento do seu romance (um objeto de criação) e depois utiliza a própria obra como crítica (um objeto de reflexão), ao problematizar as vidas líquidas de suas personagens, em atitudes de transe, num limiar entre realidade e sonho.

Nesse sentido, podemos concluir que Noll, no excerto apresentado a seguir, utiliza-se do Surrealismo como uma “crença numa realidade superior, na onipresença dos sonhos e no jogo desinteressado dos pensamentos” (BRETON, 2001, p. 40) para desenvolver sua estratégia narrativa da descrição, do desprendimento e dos acontecimentos. Para tanto, o escritor convoca, como complementaridade da vigília, o espaço onírico, “a única instância capaz de mostrar aquilo que pode ser” (BRETON, 2001, p. 25):

Agora ainda não, **eu ainda não estava em mim** e agora descia a garota por estreitas veredas entre pedras volumosas. Lá embaixo

estava o rio, e já conseguíamos divisar a margem com o pequeno barco. Eu tinha ferido o braço, logo abaixo o cotovelo, e agora estávamos parados, a garota molhando o dedo na língua e passando no meu ferimento. Eu tinha manchado a camisa de sangue, e aquela nódoa vermelha não me incomodava.

Quando sentamos no barco, um em frente ao outro, as nuvens escuras esconderam definitivamente o sol e tudo ficou em preto e branco. Olhei para o céu, depois para a garota, e ela disse que não tínhamos tempo de temer nada.

Eu comecei a remar, no princípio com certo esforço, mas quanto mais o barco se afastava da margem mais os meus movimentos adquiriam a medida natural.

Já tínhamos uma larga distância da margem, lá no fundo Porto Alegre cada vez mais longe – uma chaminé muito alta exalando uma fumaça ainda mais escura do que as nuvens. Em volta do barco uns peixes mortos boiavam. Esticando o braço, a garota enfiava uma varinha de arbusto na boca aberta de um peixe. Eu continuava a remar sem muito esforço, e a garota se enrolava num cobertor.

Quando acordei vi que anoitecia (NOLL, 1986, p. 83-84 – grifo nosso).

No trecho apresentado acima, o narrador-protagonista revela um estado de “não-pertencimento” a ele próprio, sugerindo um desprendimento como estado de não-consciência. Há uma descontinuidade da narrativa com a utilização de elementos surrealistas no espaço onírico, onde tudo é possível, para narrar a relação sexual entre ele e a garota de 13 anos. O autor joga com a sobreposição entre os dois planos: o desprendimento e a retomada ao estado de vigília, para construir o relato por meio de um sonho. A vigília é retomada com uma quebra da narrativa ao anunciar o despertar do narrador.

As metáforas presentes no trecho citado revelam que a prosa-poética-vitrine de Noll é construída pelo uso desmesurado de imagens, espelhando-se nelas. Uma imagem que sai de uma imagem, que por sua vez fabrica uma nova imagem, fazendo com que se perca a noção da divisão ou diferença, se é que há, entre realidade e ficção, entre sonho e realidade, tornando “*os vasos comunicantes*” algo sempre fluido, fazendo com que a imaginação singre os mares inconscientes e desconhecidos da linguagem.

No excerto de Noll acima citado, observam-se o sono, o sonho e a vigília como componentes cruciais da configuração da prosa de Noll. Nessa cena, o despertar marca

o início do anoitecer e, com a noite, esse estado do semidormido — ainda entre o sonho e o despertar — quando o dia se esvai, e desencadeia-se, na prosa-poética-vitrine, uma sobreposição de imagens e espaços: a água, o sangue, as nuvens e a fumaça, elementos indicativos de fluidez; as pedras volumosas como obstáculos contrários à fluidez; as veredas como rastros; a mudança de cores em preto e branco, reforçando a liberdade criadora surrealista. Os remos são os próprios braços e pernas do narrador e da garota, que, entrelaçados, em movimento de vaivém, conduzem a relação sexual: ela coloca a varinha, órgão sexual masculino, na boca do peixe, sua própria genitália. O barco no rio, fusão dos dois personagens, parece funcionar ao mesmo tempo como ponto de abrigo, no qual a figura da garota enrolada em um cobertor apresenta a ideia de necessidade de proteção, e como ponto de partida para outras linhas de fuga oníricas, para as próximas narrativas que poderiam surgir ao longo da noite.

Ainda é interessante perceber que o abandono associado à figura paterna é característica comum a todas as personagens: o narrador, o garoto, a menina, a mulher e seu filho de colo. Observamos que *Rastros do verão* se desenrola em torno da busca de um pai que o narrador conta que está adoecido e supostamente se encontra na Santa Casa de Misericórdia. Existe um duplo sentido em torno do título da obra, pois são os rastros do narrador indo em direção ao “verão” ou rastros do próprio “verão”, do próprio arquétipo Sol, que está no inconsciente do narrador-personagem.

Numa primeira leitura, há, na visita ao hospital, o desencontro do narrador com o pai. A figura desse pai não alcançado teria relação com o arquétipo solar, figura paterna inalcançável, portanto, símbolo da imortalidade, que, no texto, pode estar implícita nessa ideia de eternidade, pois o narrador não afirma que o pai morreu, mas se infere que as marcas deixadas pelo pai estão impressas na mente, no inconsciente, nas atitudes do narrador. O pai, Sol, sugere a fecundação e a perpetuação do ciclo da vida, assim como é frequente a utilização de elementos da fecundação que também fazem remissão ao arquétipo da mãe, Terra. É possível estabelecer relação entre a busca do pai (externo) e o ciclo da vida: se pensarmos no Sol como um círculo significando o ciclo da vida, poderia-se relacionar a presença das quatro personagens nas quatro fases da vida: infância, adolescência, fase adulta e velhice, do início ao fim da vida. Então, nessa leitura, poder-se-ia interpretar que o narrador busca fechar esse ciclo, preenchendo com a morte a lacuna da figura de seu pai.

Uma segunda hipótese seria ler os rastros como sendo todas as experimentações que o narrador faz em sua própria caminhada em busca do seu próprio pai interno, na busca de um sentido na vida para que ele consiga estabelecer um contato melhor com esses elementos internos que são tão inconscientes. Os rastros poderiam representar a busca desse narrador pelas figuras internas dele, como ele se relaciona com esses conteúdos e os supera. O narrador parece andar em busca dos rastros que esse “verão” está deixando; o Sol parece ser o norteador do caminhar do narrador, que supre os rastros sempre com a linguagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

João Gilberto Noll é considerado, por muitos críticos, como Nizia Villaça (1996), um dos mais instigantes ficcionistas contemporâneos brasileiros surgidos na década de 1980. Possui um estilo particular de produção de prosa-poética que faz sobressair sua voz de inconformidade, caracterizada pelo gosto de explorar “um sentimento de insuficiência diante do real, a certeza de que a potencialidade humana está travada e de que seus desdobramentos possíveis não foram esgotados”, como bem expressa David Treece (1997).

Noll traça o mesmo caminho dos surrealistas franceses, os quais buscavam a “despersonalização da arte”, a “eliminação do próprio artista” ou, ainda, a “drástica redução de seu papel como intérprete da existência” (VILLAÇA, 1996). Seguindo esse caminho de tirar a “forma” da literatura, o autor cria uma estética própria, pautada na negação. Por meio de narrativas das banalidades da vida de personagens — quase sempre anônimos — que não têm muito o que compartilhar em termos de experiências narráveis a partir de saber acumulado, Noll explora em sua prosa-poética o olhar do narrador-protagonista, por meio da vitrine da vida de seus personagens fragmentados, multifacetados. Suas personagens comumente se caracterizam pela letargia, pela falta de ânimo, fator que impregna a narrativa com um ritmo lento, cujos momentos de suspense ou clímax inexistem e dão efeito de sonolência na narrativa.

Rastros do verão é uma narrativa da mesmice da vida do homem comum, marcada pelo abandono e pela falta de lastros afetivos; de personagens que não trocam palavras e mantêm mínimas conexões por meio de seus olhares e de seus sexos. Nem mesmo o desencontro após uma busca incessante do narrador em encontrar o pai inalcançável evidencia demonstração de algum sentimento como frustração ou desapontamento. O protagonista se encontra em um entrelugar em que não manifesta sentimento algum, nem de indignação com sua condição que parece ser de completo esquecimento do outro, estabelecendo uma relação narcísica do início ao fim da narrativa.

Para investigar quais os traços surrealistas presentes nessa narrativa de Noll, expus quais foram os principais fatores que impulsionaram o surgimento do movimento Surrealista no início do século XX, e, para tanto, tomei como ferramenta metodológica

as perspectivas teóricas e histórico-críticas do Surrealismo a partir da ótica de Walter Benjamin, Jacqueline Chénieux-Gendron, Gérard Durozoi e Bernard Lecherbonnier.

Fundamentei-me também na leitura de *Manifestos do Surrealismo*, de André Breton, para refletir acerca da representação literária que Noll cria para problematizar as relações entre o real e o onírico. Para tratar da comunicabilidade da realidade e a surrealidade, expressa pela narrativa do onírico produzido pelo inconsciente do narrador-personagem, baseei-me na ideia de Breton, teorizada em *Les vases communicants*. Para propor a existência do Surrealismo como exercício estético no Brasil, utilizei o arcabouço dos ensaios de Luiz Nazario e de Sérgio Lima.

Ao longo deste trabalho, pude refletir sobre algumas questões acerca da prosa-poética-vitrine de Noll, como a presentificação e os efeitos que não geram ação na narrativa; a narrativa em primeira pessoa por meio do olhar do protagonista que narra e incorpora os pensamentos e as falas das demais personagens; a estratégia estilística de aproximação da fala e do pensamento, possibilitada pela linguagem fundamentada na escrita automática; a escrita sendo articulada de forma performática, muito próxima à linguagem do teatro e do cinema; o uso dos recursos de linguagem como assonâncias, aliteraões, metáforas e sinestésias que buscaram evidenciar a região fronteira entre o real e o surreal; a musicalidade sempre presente na narrativa que embute beleza nas construções sintáticas rigidamente compostas com frases encadeadas para remeter à escrita telegráfica; a supressão proposital de pontuação para acelerar a leitura dos longos parágrafos até que se perca o fôlego, sugerindo o mal-estar, o cansaço da pós-modernidade; a falta de descrição das subjetividades, das caracterizações das personalidades do narrador e demais personagens que provoca um descentramento da narrativa, compondo o roteiro da narrativa voltado para os corpos das personagens.

Para finalizar a análise, ressaltai a escrita automática e a ideia dos vasos comunicantes como os dois aspectos surrealistas que considero sobressaírem na narrativa, marcada pela libertação dos corpos e pela negação das tradições e convenções sócio-político-religiosas. O narrador-protagonista, assolado por um profundo mal-estar diante dele mesmo, num limiar entre realidade e sonho, deambula durante toda a narrativa em busca dos rastros do verão, que representam a perda de referência do homem pós-moderno, cujas principais características são a fragmentação e a fluidez identitária.

Cláudio Willer (2014) nos lembra que é inexato referir-se ao Surrealismo como uma “forma” ou uma “estética”, portanto, apliquei a caracterização de “surreal” à obra *Rastros do verão* nunca associada à banalização com que o termo vem sendo utilizado pelo senso comum como equivalente ao bizarro, ao absurdo, ao esquisito, ao não-comum, ao esvaziado de sentido. Nas inúmeras referências em que sugiro que há estratégias surrealistas, denominei-as “traços surrealistas” nunca dissociadas da ideia bretoniana em que o Surrealismo é alicerçado: na força da liberdade como ação transformadora e na esperança de reinvenção de um mundo melhor. É por este viés, o da ideia fundamental de Breton, publicada no Primeiro Manifesto, que apontarei uns últimos pensamentos para finalizar este estudo.

Observo que há uma aproximação entre os pensamentos de Octavio Paz, em *O Arco e a Lira*, quando afirma: “O surrealismo não é uma poesia, mas uma poética [...] é, mais ainda, e sobretudo, uma visão de mundo” e uma definição que propõe em *Signos em Rotação*, do Surrealismo como “um movimento de liberação total, não uma escola poética”. Para finalizar, utilizo do pensamento de Maurice Blanchot sobre o Surrealismo estar, digamos, ‘dissoluto’ entre nós, os homens pós-tudo. Percebo que se sugere a existência de um surrealismo “eterno” nos ditos de Blanchot ao afirmar que “ninguém mais pertence ao movimento, e todos sentem que poderiam ter participado dele” (BLANCHOT, 1997, p.88) ou, ainda, em “O surrealismo desapareceu? É que ele não está nem aqui nem ali: ele está em toda a parte. É um fantasma, uma brilhante obsessão” (BLANCHOT, 1997, p. 88). Para Blanchot, a “ilusão singular” de Breton foi enganar-se sobre o acesso à “vida imediata” por meio de “estados excepcionais” ou em “experiências unitárias de forma mística” (BLANCHOT, 1997, p. 89).

Para o crítico francês, Maurice Blanchot, (1997, p. 89), cada um de nós pode se entregar ao absoluto seja à luz do dia ou sob às sombras da noite e, portanto, “a linguagem desaparece como instrumento” justamente pelo motivo de ter sido promovida, ter se tornado sujeito (BLANCHOT, 1997, p. 91): o pensamento sendo a “única espontaneidade verdadeira”, a manifestação da liberdade humana em ação (BLANCHOT, 1997, p. 81). Sob a ótica bretoniana, essa liberdade é comentada como sendo as palavras libertando-se de si mesmas, “elas não dependem mais exclusivamente das coisas que expressam, agem por conta própria, brincam” e “fazem amor” (BLANCHOT, 1997, p.91). A este caráter estranho de espontaneidade própria que as

palavras possuem é que Brice Parain chama de “transcendência da linguagem” (BLANCHOT, 1997, p.91).

Creio que este aspecto mágico de que a ‘palavra escrita pode conter aquilo que se escreve’, assim como acreditava Breton, instiga-me a questionamentos em torno das narrativas (em si mesmas) serem duplicações espectrais de quem as produz(iu). Proclamar-se surrealista como Willer o fez ou reduzir toda produção escrita de um escritor ao movimento surrealista porque este ou aquele escritor aproxima da visão de mundo e do homem (a que os surrealistas propunham) não seria tão reducionista quanto negar tal aproximação por inadequação à periodização histórica e convencionada (da existência do movimento apenas até a dissolução do grupo em 1969), excluindo, portanto, a possibilidade de análise, por exemplo, do surrealismo vivo e atuante entre outros brasileiros além de João Gilberto Noll?

Encanta-me vislumbrar que muito da única real tradição viva, o Surrealismo, está para ser conhecida e mapeada. Num futuro do futuro, num tempo por vir, a libertação da palavra por meio do pensamento, a busca surrealista pelo absoluto, a arte surrealista do imaginário intrasferível, não mais cederão espaço às leituras reducionistas ou confusas do Surrealismo como sinônimo de estranheza ou bizarrice.

Considerando os pensamentos de Octavio Paz, Julio Cortázar e de Maurice Blanchot, concluo este trabalho ressaltando o entendimento de que o Surrealismo perpassa o século XXI e chega aos dias atuais, dissoluto entre todos nós.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. **Morangos mofados**. 9.ed. São Paulo. Companhia das Letras, 1995.
- ADES, D. Dadá e Surrealismo. In: STANGOS, Nikos (Org.). **Conceitos de arte moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, p.81-99.
- ADORNO, Theodor W. “Posição do narrador no romance contemporâneo.” In **Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno** (textos escolhidos). São Paulo: Abril Cultural, 1983, coleção “Os Pensadores”. Diversos tradutores.
- ADORNO, Theodor. Revendo o Surrealismo. In: ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I**. Trad. Jorge de Almeida, São Paulo, Editora 34, 2003. p.135-140.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios; tradutor Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- AMADO, Jorge. **Tocaia grande: A face obscura**. RJ: Record, 1998.
- ANDRADE, Gisele Nery de. Os vasos comunicantes: escritura e psiquismo na poética surrealista. XII Congresso Internacional da ABRALIC, Curitiba, p. 01-08, jul. 2011.
- ANDRADE, Oswald de. **Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias** - Manifestos, teses de concursos e ensaios. In: Obras completas. Vol. 6. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1972.
- _____. **Serafim Ponte Grande**. 9ª. Ed. São Paulo: Globo, 2007.
- ANJOS, Augusto dos. **Eu e outras poesias**. Ed. 35. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1983.
- ARAGON, Louis. **O camponês de Paris**. Trad. e apresentação de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro, Imago Editora Ltda, 1999.
- AUERBACH, Erich. **Mímesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. Tradução de George Bernard Sperber. 2ª Edição revisada. SP, Perspectiva, 1976. (Coleção Estudos – Crítica).
- AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.
- BANDEIRA, Manoel. **Libertinagem**. Rio de Janeiro: Pongetti, 1930.
- _____. **O ritmo dissoluto**. In: A cinza das horas, Carnaval e O ritmo dissoluto. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética: a teoria do Romance**. Trad. Aurora F. Bernardini. 3.ed. São Paulo: UNESP, 1993.
- BARRETO, Lima. **Recordações do Escrivão Isaías Caminha**. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- _____. **O Triste Fim de Policarpo Quaresma**. São Paulo: Brasiliense, 1956.

_____. **Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá.** São Paulo: Brasiliense, 1956.

BASTOS, Marcos Toledo de Assis. **Flâneur, blasé, zappeur: variações sobre o tema do indivíduo.** COMPÓS Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Brasília, v. 10. 2007. Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/200/201>. Data de acesso: maio/junho de 2017.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade:** o pintor da vida moderna. [Org. Teixeira Coelho]. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade.** Trad. Mauro Gama Lopes da Costa & Claudia Martinelli Gama Lopes da Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida.** Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Editor, 2001.

BÉDOIN, Jean-Louis. **Poètes d'aujourd'hui.** Paris: Seghers, 1961.

BENJAMIN, Walter. A narrativas de arte no tempo de suas técnicas de reprodução. In: BENJAMIN, Walter. **Sociologia da arte**, IV. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969, p.15-47.

BENJAMIN, Walter. O surrealismo: o último instantâneo da Inteligência europeia. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985a. p. 21-35.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre as narrativas de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985b. p. 197-221.

BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. In: BENJAMIN, Walter. **Narrativas escolhidas.** Volume III. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.9-101.

BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo.** Trad. Ana Maria Scherer. 1. ed. São Paulo: Rocco, 1997.

BRESSANE, Ronaldo. Em busca das narrativas em aberto (entrevista). **Revista A.** 2000. Disponível em: http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrevista_revista_a.htm. Último acesso em 12 out. 2004.

BRETON, André. **Les vases communicant.** Paris: Gallimard, 1955.

BRETON, André. **Los vasos comunicantes.** Madri: Siruela, 2005.

BRETON, André. **Maria.** In: Le Surréalisme et la peinture. Paris: Gallimard, 1979.

BRETON, André. **Por uma arte revolucionária independente.** Breton -Trotsky; Oswald de Andrade; Patrícia Galvão [et al.]; tradução de Carmen Sylvia Guedes, Rosa Maria Boaventura. [Org.] Valentin Facioli. São Paulo: Paz e Terra: CEMAP, 1985.

BRETON, A. **Arcano 17**. Tradução de Maria Teresa de Freitas e Rosa Maria Boaventura. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BRETON, A. **Nadja**. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

BRETON, A. **Amor louco**. Reedição traduzida em português. Editorial Estampa, dezembro de 2006.

BRETON, André. **Manifesto Surrealista**. Disponível em http://www.livrosgratis.com.br/download_livro_41288/manifesto_surrealista. Último acesso em 14 out. 2015.

BRETON, André. Maria Martins. In: BRETON, André. **Maria**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Maio, 1956. p.9-15. Disponível em: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/1110397/language/en-US/Default.aspx>. Acesso em 25/07/2018.

BRETON, André. **Manifestos do surrealismo**. Trad. Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

BRETON, André. **Maria Martins**. In: LIMA, Sérgio. A Phala: Revista do Movimento Surrealista Internacional. Faap, São Paulo, 1967. v. 1., p. 112-113.

BÜRGER, Peter. **O surrealismo francês**. Tradução de José Pedro Antunes. In: Antunes, José Pedro, Tradução comentada de O surrealismo francês de Peter Bürger. Tese/Tradução (Doutorado em Teoria Literária) – IEL-Unicamp. Campinas, 2001.

CAMARGO, Fábio Figueiredo. O pai em construção. In: MENDES, Lauro Belchior (Org.). **Memórias do presente**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p.73-84.

CAMARGO, Fábio Figueiredo. **A transfiguração narrativa em João Gilberto Noll: A Céu Aberto, Berkley em Bellagio e Lorde**. 2007. 154 f. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa), Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2007. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheNarrativasForm.do?select_action=&co_narrativas=90017. Acesso em: 28/10/2009.

CAMARGO, Fábio Figueiredo. **Orifícios e secreções: a poética erótica de João Gilberto Noll**. XI Congresso Internacional da ABRALIC – Tessituras, Interações e Convergências. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/010/FÁBIO_CAMARGO.pdf. Acesso em: 26/07/2012.

CAMARGO, Fábio Figueiredo. **O único roteiro é o corpo**. In: CAMARGO, Fábio Figueiredo *et al.* **Identidade e escritura: Ensaios sobre romances dos séculos XX e XXI**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014. p. 154-178.

CAMINHA, Adolpho. **Bom crioulo**. 3ª reimpressão. São Paulo: Martin Claret, 2010.

CAMPOS, Augusto de. **Pedro Kilkerry**. Revisão de Kilkerry. Fundo Estadual de cultura. São Paulo, 1970.

CAMPOS, Augusto de. CAMPOS, Haroldo de. PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta** – textos críticos e manifestos 1950-1960. 2ª. Ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. São Paulo: Nacional, 1975.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite**. 2ª.ed. São Paulo: Ática, 1989.

CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**. Rio de Janeiro: Editora Letras e Artes, 1963.

CARVALHO, Campos de. A lua vem da Ásia. In: **Obra Reunida**. 3ª. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

CAVALOTI, Thiago Masano. **Os campos magnéticos entre o sonho e a realidade**: Origens da viagem surrealista de André Breton (1896-1966). 2008. 86 f. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. **O surrealismo**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANDT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Traduzido por Vera da Costa e Silva. 16ª. Ed.J. Olympio, 1986.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Trad. Peter PálPelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1971.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Trad. Cláudia Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DUROZOI, Gérard ; LECHERBONNIER, Bernard. **Surrealismo**. Trad. Eugênia Maria Madeira Aguiar e Silva. Coimbra : Livraria Almedina, 1972.

ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

FACIOLI, V. Modernismo, vanguardas e Surrealismo no Brasil. In: **Surrealismo e Novo Mundo**. PUNGE, Robert (Org.). Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999.

FELIPPE, Renata Farias de; ALÓS, Anselmo Peres. Da tela à vitrine – reincidências no romance brasileiro contemporâneo. **Outra travessia**, Florianópolis, n. 20, p. 11-24, jun. 2015. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/44930>>. Acesso em: 27 set. 2018. doi: <https://doi.org/10.5007/2176-8552.2015n20p11>

- FONSECA, Rubem. **Os prisioneiros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- FRAGA, Eudinyr. **Qorpo-Santo: surrealismo ou absurdo**. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- FREITAS, Emília. **A rainha do Ignoto**. Ed. 3. Atualização do texto, introdução e notas de Constância Lima Duarte. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.
- FREUD, Sigmund. A interpretação dos sonhos. In: FREUD, Sigmund. **Narrativas Completas**, vol. V, Capítulo VI "O trabalho do sonho". Rio de Janeiro, Imago, 1972.
- FREUD, Sigmund. **Sobre os sonhos**. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1973.
- FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- GUINSBURG, J.; LEINER, Sheila. **O surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- Hall, Stuart. A identidade cultural na pós – modernidade/ tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro-11. Ed.- Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- KLAXON: mensário de arte moderna. São Paulo: [s.n.], 1922-23. 9 fasc. Mensal. ISSN: 0303-8712.
- LARA, C. de. **Klaxon & Terra Roxa e outras Terras**: dois periódicos modernistas de São Paulo. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.
- LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, 2 volumes.
- LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das letras, 2006.
- LIMA, Sérgio. **Amore**. São Paulo: Massao Ohno, 1961.
- _____. **As aventuras do Máscara Negra**. São Paulo: Ed. Parma, 1984.
- LOPES, Denilson. **Nós os mortos**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1999.
- LOPES JÚNIOR, Francisco Lopes. A questão pós-moderna vista da periferia: o caso João Gilberto Noll. **Hispania**, v. 74, n. 3, set. 1991, p. 598-603. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/narrativas-visor/hispania--11/html/p0000017.htm>. Último acesso em 05 jan. 2015.
- LYOTARD, Jean François. **O pós-moderno**. Trad. Ricardo Correia Barbosa. 3.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1988.
- MACHADO, Gilka. **Cristais partidos**. Rio de Janeiro: Jacinto Ribeiro dos Santos, 1915.

MAGALHÃES, Adelino. **Obras Completas**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963.

MARTINS, Floriano. Escritura conquistada: **Diálogos com Poetas Latino-americanos**. UMC: Letra e música, 1998.

_____. **O começo da busca**: O surrealismo na poesia da América Latina. São Paulo: Escrituras, 2001.

_____. **Escritura conquistada**: Poesía hispanoamericana. Fortaleza: ARC Edições, 2018.

MICHELLI, Mário de. **As vanguardas artísticas**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MIRANDA, Ana. **Boca do inferno**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MORICONI, Ítalo. **Como e por que ler a poesia brasileira do século XX**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MURICY, Andrade. **Panorama do movimento simbolista brasileiro**. 2.ed. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1973. 3v. (Coleção Literatura Brasileira, 12).

NADEAU, Maurice. **História do Surrealismo**. Trad. Geraldo Gerson de Souza. SP: Perspectiva, 2008.

NAZÁRIO, Luiz. Quadro histórico do surrealismo. In: J. GUINSBURG e SHEILA LEINER, J. **O surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 21-51.

NOLL, João Gilberto. **Rastros do verão**. Porto Alegre: L&PM, 1986.

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

NOLL, João Gilberto. **O cego e a dançarina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

NOLL, João Gilberto. **Harmada**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NOLL, João Gilberto. João Gilberto Noll: Nunca tive a intenção de desestruturar a narrativa do romance tradicional. **Livre Opinião – Ideias em Debate**, 9. jun. 2014. Disponível em: <http://livreopinioao.com/2014/06/09/joao-gilberto-noll-nunca-tive-a-intencao-de-desestruturar-a-narrativa-do-romance-tradicional/>. Último acesso em 12 fev. 2016.

NOLL, João Gilberto. **O avesso do conhecimento**. Disponível em <http://www.joaogilbertonoll.com.br/depoimentos.html>. Último acesso em 31 dez. 2014.

NUNES, Tânia T. S. A literatura líquida de João Gilberto Noll. **Revista Espaço Acadêmico**, o. 83, abr. 2008. Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br/083/83nunes.htm>. Último acesso em 12 fev. 2016.

ORNELLAS, Sandro. Seção **Sobre ele**. Disponível em: <http://www.joaogilbertonoll.com.br/sobreele.html>. Último acesso em 27 de setembro de 2018.

ORNELLAS, Sandro. **A narrativa subjetivante de João Gilberto Noll**. Revista Verbo, 2008.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PAES, José Paulo. **Gregos e baianos**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

PELEGRINI, Tânia. **A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea**. São Paulo: FAPESP, 1999.

PEREIRA, Volmir Cardoso. **Entre vitrines e câmeras, memórias e histórias: caminhos da ficção brasileira contemporânea**. Web revista página de debates. Edição 18. 1º semestre de 2012.

PIVA, Roberto. **Paranóia**. 2ª. Ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2000.

POMPÉIA, Raul. **O Ateneu**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

RIBEIRO, João Ubaldo. **Viva o povo brasileiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

REBOUÇAS, Marilda de Vasconcellos. **Surrealismo**. São Paulo: Ática, 1986.

ROCHA, Pombo. **No hospício**. 2. ed. São Paulo: L&PM, 1971.

ROCHA, Rejane Cristina. **Rastros e restos: A realidade possível em João Gilberto Noll**. Itinerários, Araraquara, n32, p.45-59, jan./jun.2011.

RODRIGUES, Nelson. **Vestido de Noiva**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

ROSAS, Ernani Salomão. **Poesias**. Org. Iaponan Soares e Danila Luz Varella. Florianópolis: FCC, 1989.

RUBIÃO, Murilo. **Obra completa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

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

SANTOS, Lúcia Grossi dos. **A experiência surrealista da linguagem: Breton e a psicanálise**. *Ágora (Rio J.)* [online]. 2002, vol.5, n.2, pp.229-247.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SOUSÂNDRADE, Joaquim de. **O Guesa**. Ed. Especial. São Paulo: Selo Demônio Negro, 2009.

SIMÕES, Maria João. Elos e dissonâncias: espaços fantásticos na pintura e em textos do Surrealismo. In: LOPES, A. C; LOPES, F. A; FILHO, O. B (Orgs.). **Espaço e literatura: perspectivas**. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2015. p.169-184.

SÜSSEKIND, Flora. Ficção 80: dobradiças & vitrines. In: **Papéis colados**. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003. p.289-302.

SÜSSEKIND, Flora (2004). **Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG.

VIDAL, Paloma. **Depois de tudo: trajetórias na literatura latino-americana contemporânea**. 2006. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/acesoConteudo.php?nrseqoco=29078>.

VIEIRA, Miguel Heitor Braga Vieira. A revolução pelos sentidos: traços surrealistas em *A fúria do corpo*, de João Gilberto Noll. **Estud. Lit. Bras. Contemp.** n. 40, 2012. p. 235-248. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1590/S2316-40182012000200015>. Último acesso em 28 ago. 2016. <https://doi.org/10.1590/S2316-40182012000200015>.

WILLER, Cláudio. **Anotações para um apocalipse**. São Paulo: Massao Ohno, 1964.

_____. Escritura automática: uma falsa questão? In: GUINSBURG, J. **O surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 709-722.

_____. **Surrealismo no Brasil: crítica e criação literária**. In: A Ideia – Revista de cultura libertária, nº. 71/72, novembro de 2013, publicado em Évora, Portugal.

_____. **Surrealismo no Brasil: crítica e criação literária**. Disponível em: <http://cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=5788>.

WOODWARD, Kathryn; HALL, Stuart, SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.