

Urgentemente nunca fomos tão felizes

Deneval Siqueira de Azevedo Filho
UFES/Fairfield University

O conto “Alguma coisa urgentemente”, do escritor João Gilberto Noll, foi publicado em *Romances e Contos Reunidos* – do livro *O cego e a dançarina*, Cia. das Letras – São Paulo, 1997, e selecionado por Italo Moriconi para figurar no livro *Os cem melhores contos brasileiros do século*, Editora Objetiva – Rio de Janeiro, 2000, p. 416. Adaptado para o cinema por Alcione Araújo e Jorge Duran e direção de Murilo Sales (1983), *Nunca fomos tão felizes* tem no elenco Cláudio Marzo, Roberto Bataglin, Suzana Vieira e Antônio Pompêo. Foi vencedor dos seguintes prêmios: XII Festival de Gramado (1984) ;Vencedor do Prêmio da Crítica; Melhor roteiro para Alcione Araújo; Melhor fotografia para José Tadeu Ribeiro; Vencedor do Prêmio "Edgar Brasil de Fotografia". No XVII Festival de Brasília, ganhou: Melhor Filme (Júri Oficial e Popular); Melhor roteiro para Alcione Araújo; Melhor montagem para Vera Freire. Também consagrado internacionalmente (recebeu o Leopardo de Bronze, no Festival de Locarno, Suíça e o filme foi classificado pelo *Le Mond*, de Paris, como "um filme magistral"), mas seu diretor nunca escondeu a ansiedade que experimentou com a estreia no Rio:

Para mim, o mais importante é meu filme acontecer aqui. Foi ótimo ter ganho o prêmio de Locarno, agora o filme foi convidado para o Festival de Biarritz, na França, o de Huelva, na Espanha, e vai para *New Directors* , de Nova York. Mas o grande prazer mesmo que tive foi ele ter estourado em Porto Alegre. No terceiro fim-de-semana, lá, deu mais renda que no primeiro. Foi o meu momento de maior felicidade, desde que fiz o filme. Isso me provou que ele toca mesmo as pessoas. (SALES, 1983)

Um rapaz chamado Gabriel (Roberto Bataglin) é retirado de um colégio interno por seu pai, e é acomodado num grande apartamento temporariamente. Ele pouco sabe sobre a vida do pai (Cláudio Marzo) militante, um terrorista radical, durante o governo do ex-presidente Emílio Garrastazu Médici. *Nunca fomos tão felizes* é um caso raro de linguagem audiovisual no cinema brasileiro, pois apesar de mostrar a atormentada vida de um terrorista às voltas com uma cerrada perseguição policial, o filme não se preocupa em fornecer receitas de atuação política, denunciar a tortura ou lamentar o destino de um punhado de jovens que quiseram consertar o Brasil distribuindo rajadas

de metralhadora. *Nunca fomos tão felizes* apenas usa esses elementos abertamente políticos para seguir uma trilha oposta, mostrando a perplexidade daqueles jovens que, na virada dos anos 60 e 70, acompanharam de longe os conflitos entre os grupos terroristas e o governo.

Nunca fomos tão felizes ganha sua força mais intensa e cheia de dramaticidade, na transcodificação semiótica, do conto para o cinema, nas imagens que apresenta do que na história que relata. O enredo conta apenas como o jovem Gabriel (Roberto Bataglin), depois de passar oito anos internado num colégio religioso em Minas Gerais, é procurado por seu pai (Cláudio Marzo) e passa a viver com ele no Rio de Janeiro. O pai é uma pessoa misteriosa, que passa vários dias fora do apartamento em que moram, não diz o que faz, tem muito dinheiro e anda armado. Lentamente, Gabriel vai se inteirando das atividades do pai, mas nunca chega a compreendê-las de uma maneira acabada. Enquanto o filme avança, Gabriel permanece no apartamento quase sem mobília, como que hipnotizado pela televisão. O próprio título do filme é tirado de um slogan difundido pela Globo na década de 70: "Nunca fomos tão felizes". Com isso, o filme de Murilo Salles faz uma análise sutil e emocionada do relacionamento entre pais e filhos, do poder da televisão junto aos jovens que são praticamente abandonados em casa e, em termos genéricos, do isolamento dos guerrilheiros. Exceto na parte política, claramente datada, os problemas abordados em *Nunca fomos tão felizes* são bem contemporâneos, pois a força da cultura de massa, representada, no filme, pela fixação na TV, ainda continua a ser uma espécie de babá eletrônica para muitas famílias brasileiras e planetárias. E as dificuldades enfrentadas por Gabriel são as mesmas de qualquer jovem com pais que se dedicam de corpo e alma a uma causa ou profissão. Para o diretor Murilo Sales,

Acho que é um filme sobre uma obsessão, sobre o desejo de um filho saber o que é esse ser quase mitológico que a gente chama de pai. Será que é importante uma resposta para isso? Uma resposta factual ou simbólica? O filme também é muito fiel ao conto, ambos têm a mesma sofreguidão, um certo clima de paranoia, expõem o bode geral de uma época difícil e violenta no Brasil. Tempos em que ninguém podia falar (Idem).

João Gilberto Noll concorda com o ponto de vista do diretor, e acrescenta:

Há uma identidade enorme entre o conto e o filme. O clima do filme é também "Alguma coisa urgentemente". Há uma insuficiência de ser na vida do garoto, ele não tem condições de conhecer porque existe um vazio muito grande permeando a relação dele com o pai. Quando cheguei ao Rio, há 15 anos, o que norteava o momento político era a questão da segurança, tanto para o sistema como para os opositores. E eu me senti muito sem pai, muito sem referência política e existencial (NOLL, 1980, p. 134).

A grande novidade de *Nunca fomos tão felizes* é que Murilo Salles, com dez anos de experiência como fotógrafo, usa uma linguagem eminentemente visual, já sinalizando para um rompimento da linguagem usada no cinema nacional, ou seja, o cinema de fórmulas fabricadas e clichês, traçando um novo rumo para o audiovisual, baseando-se no texto de Noll, tentando, na verdade, redefinir o processo da transcodificação semiótica do conto contemporâneo para um cinema também de imagens (valorização do significante, etc.). Portanto seus personagens não se explicam ou fazem discursos. Como exemplo, Gabriel está sozinho no pátio do colégio interno. Não quis sair para passar o fim de semana em casa de um colega de turma. Preferiu ficar no colégio. Sozinho, joga bola com a parede. A ação é filmada em dois planos. No primeiro a câmera está quase deitada no chão. Colada no calcanhar de Gabriel, vê o chute, a batida da bola contra a parede, a volta, o novo chute, a nova rebatida da parede, mais um chute. No plano seguinte, a câmera está de pé diante do rosto de Gabriel. Cabeça baixa, ele olha para o chão e se mexe de um lado para o outro. Acompanha a corrida da bola entre seu pé e a parede – imaginamos. A cena não aparece inteira na imagem. Vemos detalhes. Um pé. A bola. A parede. A cabeça baixa. A ação propriamente dita se completa em nossa imaginação, de modo natural e imediato. Não importa a brusca mudança de ângulo de visão, do calcanhar para o rosto de Gabriel. O movimento da cabeça, o olhar atento para baixo e mais a continuidade do som, o ruído do chute e da rebatida na parede mantido sobre a imagem do rosto de Gabriel ligam o segundo plano ao primeiro. Os detalhes aparecem como partes de um todo e não cada um deles como um todo à parte. Talvez seja melhor e mais exato dizer que cada um dos detalhes aparece ao mesmo tempo como um todo à parte e como parte de um todo. Cada plano de *Nunca fomos tão felizes* é construído como se fosse coisa independente. Como um fragmento que só pode mesmo ser percebido como um fragmento. Pedaco que se despregou de um conjunto. Pedaco que não se encaixa mais em conjunto algum. Vemos o pé. Vemos a cabeça. Imaginamos o corpo que não se vê. De um certo modo cada detalhe é absolutamente independente do conjunto a que pertence. Enquanto está na tela não pode ser apanhado como continuação do gesto iniciado no plano anterior nem como o início de um gesto que continua no plano seguinte, é algo acabado em si mesmo.

De um certo modo cada detalhe é absolutamente dependente do todo, da forma de ser do todo, do que determina que cada uma de suas partes apareça assim, como fragmento independente. Na verdade, no cinema, a compreensão e o sentimento do que

se vê não depende exclusivamente do reconhecimento da ação ou dos objetos dentro do plano. Depende também e principalmente da estrutura que dispõe esses detalhes numa determinada ordem. Cada coisa acabada em si se relaciona com outra coisa acabada em si. O que recebemos, compreendemos, sentimos e vemos de fato é esta relação, é a informação de que o que quer que se passe aí se passa num tempo e espaço fragmentado, estilhaçado, sem corpo.

A narração é assim porque o autor faz de conta que vê do mesmo ponto de vista e com o mesmo sentimento de Gabriel. Para contar a sua história, o filme situa seu narrador, seu personagem invisível (a câmera), na pele de Gabriel, para narrar como se percebesse o mundo tal como ele é visto pelo garoto que, um dia, oito anos depois de abandonado num colégio interno, é apanhado pelo pai que mal conhece e levado para um apartamento vazio em frente à praia de Copacabana, que ele nunca vira antes. Deixado lá, diante do mar, abandonado de novo, ele tenta descobrir onde se encontra e quem é o pai que sumiu, apareceu e sumiu de novo. Mexe nas poucas coisas esquecidas no armário: caixas de fósforo, um pacote de dinheiro, um jornal, uma fotografia, roupas no cabide, passagens de avião, uma pequena mala fechada.

No cinema, o espectador vê o filme mais ou menos como Gabriel vê as coisas largadas no apartamento vazio. Ou o mar e o letreiro luminoso do lado de fora da janela. Ou o vendedor de cachorro quente. O pedaço de filme na televisão. As mulheres no clube noturno. A torta de chocolate – fragmentos aparentemente desligados de tudo. E deste modo, na visão, na maneira de ver, no primeiríssimo momento da imagem, antes mesmo de ver as pessoas, os objetos ou as ações, no lado mais aparente e exterior da a imagem, o espectador compreende o que o personagem sente. Compreende que o mundo se revela para Gabriel assim como o filme se revela para o espectador: algo essencialmente fragmentado. E ao mesmo tempo o espectador vê esta coisa fragmentada como uma narração organizada, coordenada, linear, contínua. Compreende a fragmentação não como uma falha de construção, mas como um artifício de composição, como uma forma de revelar algo que é próprio ao contexto (o Rio de Janeiro na década de 1970, às vésperas do sequestro do embaixador suíço), um artifício que dá à coisa filmada um significado duplo: aquele que a pessoa, paisagem ou o objeto filmado tem e mais o significado que adquire dentro daquela particular forma dramática que ele ajuda a compor. A narração segue contínua porque ao ver os fragmentos o espectador percebe também o princípio usado para fragmentar a ação. Vê a ação

fotografada e vê também a fotografia em ação. Mais exatamente: vê a fotografia que aparece aqui em primeiro lugar e também a ação fotografada.

O diretor se limita a colocar Gabriel no apartamento claro e vazio, por exemplo, para mostrar a sua solidão. Esse tipo de recurso, porém, vai bem até certo ponto — Gabriel não se cansa de perguntar ao pai o que ele faz, irritando não só Cláudio Marzo como o espectador. Esta redundância só não chega a comprometer definitivamente o filme porque Marzo e Bataglin, trabalhando em perfeita sintonia com o diretor, conseguem mudar de rosto e entonação a cada vez que a cena se repete. É de Bernardo Carvalho, com o título de “Apenas um grande filme” (www.murilosales.com, acessado em 30 de março de 2009) a seguinte crítica na Istoé: “...é singular, sutil e poético“. E completa:

A delicadeza costuma ser rara por estas bandas. Por isso não causa espanto o fato de que um trabalho tão cuidadoso como *Nunca fomos tão felizes* esteja estreando em apenas um cinema do Rio de Janeiro. De qualquer jeito, com um passado de sucesso e prêmios em festivais como o de Locarno, na Suíça, e Cannes, na França (onde participou da Quinzena dos Realizadores, em maio último), esta obra rara e delicada aporta finalmente em seu país de origem para provar que, além de marcados por uma nova qualidade, os caminhos do cinema brasileiro são muito mais amplos do que se podia imaginar.

No filme, não há personagens femininos importantes. Apenas uma "participação especial" de Suzana Vieira (como a proprietária e ex-namorada do pai), as pequenas aparições de Meiry Vieira (no papel de uma prostituta) e a foto da mãe do garoto (que morreu quando este ainda era menino). A presença feminina dá-se muito mais no nível imaginário, da fantasia. Sobre isso assinala o diretor:

Acho que acertei no personagem feminino. Ele se liga a toda questão do imaginário. Não existe um personagem principal feminino, mas a mulher está profundamente presente em todo o filme. As pessoas ainda estão muito preocupadas com o verbal, não estão habituadas ao imaginário. E o retórico está desgastado. As palavras têm de ser parte de um todo criativo, poético.

Por seu turno, no conto de Noll, “Alguma coisa urgentemente”, contrariamente aos modernistas, não há mais espaço para manifestos explicativos em relação à arte, à literatura ou à prática concretamente narrativa, pois seus textos estão tomados por um exercício democrático e democratizante da escrita. Ao fim e ao cabo, o que vem a ser isso?

Se o projeto modernista estava (in)formado por uma estética do absoluta e radicalmente “novo”, sem brechas para incorporar o *déjà-vu* ou o cotidiano mais trivial,

com a chegada do pós-modernismo, há a utilização despudorada de todos estes elementos sem pruridos ou interdições. Muito antes de acentuar ou ratificar uma ruptura com o modernismo, o seu pós rearticula valores existentes no movimento anterior, dando-lhes um novo conteúdo. Os significantes vão deslizando e essa cadeia flutuante vai adquirindo sentido no momento mesmo da leitura. Tudo, mas absolutamente tudo, vai sendo incorporado sem se levar em conta qualidade, ética ou estética, classe, gênero ou raça. Os signos culturais passam a se (com)portar como elos desiguais que devem ser integrados numa mesma cadeia que adquire sentido calidoscopicamente. Nada tem sentido, este parece ser o mote último da estética pós-moderna (roubando o arranjo pessoano e dando-lhe nova cor).

A esta flutuação estrutural associa-se um hedonismo exacerbado, filho legítimo de uma ultraradicalização do individualismo. Como argamassa, ajuntar as partes desse edifício, encontram-se a sociedade de consumo e os simulacros por ela gerados. Assim, neste contexto de total *melting pot*, os arrojados modernistas perderam sentido, porque, mais do que nunca, a ordem e a tradição estão sendo contestadas (havendo inclusive espaço para uma versão neotradicional dos costumes, como é o caso, nos USA, de um incentivo à ordem heterossexual por conta do fenômeno epidêmico da AIDS). Os movimentos sociais se regem tendo em conta uma política do prazer e do instinto libidinal, há por assim dizer, o fim do *gap* que separava as esferas artística e cotidiana. O homem pós-moderno passou a viver todas as sensações no mesmo espaço de tempo, na tela limitada do vídeo ou no painel do computador. Andy Warhol tinha razão: cada indivíduo será famoso nem que seja por alguns minutos, a hiper-radicalização do subjetivo faz com que o sujeito crie espaços (ou simulacros) de realização deste sonho (ou realidade?). O filme vem nos mostrar exatamente esta poética subjetivamente do efêmero e do “urgente”. É ainda Bernardo Carvalho que registra na *Folha de São Paulo* (idem) a importante observação:

As interpretações já começam a se esboçar. Triste necessidade, essa nossa. Não poderia ser de outra forma. Até o próprio diretor ameaça cair na mesma armadilha: *Nunca fomos tão felizes* começa a ser cimentado - triste sina - como metáfora do Brasil dos anos da repressão. Tubo bem, isso é até possível (vale tudo nesses lados ocidentais). Só que, aqui, esse eterno retorno em busca de um mesmo graal da cultura brasileira recente não tem outra realidade senão esconder o que este filme tem de verdadeiramente significativo, o lugar que ocupa na situação estética do cinema brasileiro atual. Fala-se muito em crise econômica no cinema, mas se esquece talvez propositalmente da crise estética. A bem dizer, o cinema no Brasil não possui uma possibilidade estética reconhecível (afasto o termo identidade, intencionalmente, pelo vício que carrega, levando a conotações fáceis de

nacionalidade e a leituras psicanalistas baratas) desde o Cinema Novo. Na massa da produção desde então, vê-se em geral a presença de um espírito tributário, talvez por isso mesmo desprovido de inovações significativas ou de maior criatividade. A classificação exata seria diluição. E, nesse caso, convém abordar a principal herança, vulgarizada, pelo excesso, ao longo de aproximadamente 15 anos: a alegoria.

Observador contumaz dessa realidade global e fragmentária ao mesmo tempo, Noll vai incorporar à sua escrita elementos que marcam o fim desse movimento modernista, marcadamente dos anos 60, e, simultaneamente, estabelecem o começo de uma nova era que não prima nem pela audácia nem pela inovação. (Esta seria a resposta possível que se daria às inquietações daquela professora tradicional.). Esta nova idade rompe as barreiras da nacionalidade (temática constante do Modernismo brasileiro), do regional e do único para se abeberar nos fatos internacionais que se estribam, por sua vez, nas necessidades cada vez maiores de mais e mais informações e nos dados cotidianos, que arrebentam as arcaicas estruturas de relacionamento do indivíduo com os objetos, os outros, o corpo e a sua própria individualidade. Estabelece-se, pois, uma revolução sem armas e sem utopias, apenas alimentada pela dureza (ou insustentável?) do cotidiano (a chamada “Revolução de veludo” seria um exemplo claro deste tipo de movimento social). O homem pós-moderno tornou-se um significante oscilante (para continuarmos com a semântica de Lipovetsky)¹, aberto às novidades, apto a mudar sem resistências exacerbadas a sua face (a queda do muro de Berlim e a consecutiva integração das duas Alemanhas estão aí mesmo e não nos deixam mentir). A sociedade de consumo o alucinou. Nesta linha de pensamento, o texto de Noll procura copular com outros códigos estéticos e sistemas de significações diferentes, porém não adversos à *schemata* da linguagem (JORDÃO, 2003, p. 14) que usa e abusa, demonstrando não só que a força contestadora do modernismo está acabada, pois tudo deve ser incorporado à “tessitura” do texto, deixando vestígios e mostrando seus rastros, como também (*et pour cause*) que o ecletismo é a moeda corrente a ser trocada com o leitor. Neste sentido, evidentemente, o texto de Noll se coloca na “onda” da virada pós-modernista, porque nega veementemente um parentesco com o Iluminismo, e sua irmã imediata, a Razão, e seu filho mais dileto, o Progresso.

¹ Estamos vivendo novos tempos. **A Era do Vazio** baseia-se em um novo estágio histórico do individualismo, uma nova era democrática que se traduz pela redução da violência e pelo desgaste do que há um século vem sendo considerada como vanguarda, onde as sociedades democráticas avançadas estão agora situadas na era "pós-moderna". A obra focaliza o enfraquecimento da sociedade, dos costumes, do indivíduo contemporâneo da era do consumo de massa e a emergência de um modo de socialização e de individualização inédita, numa ruptura com que foi instituído a partir dos séculos XVII e XVIII. Esta obra é uma tradução da última edição francesa, com pós-fácio do autor, e tem uma magnífica apresentação escrita pelo filósofo brasileiro Juremir Machado da Silva, que situa os temas na atual realidade da sociedade brasileira.

A narrativa de Noll, desde os contos do primeiro livro (*O cego e a dançarina*), não estabelece um passo com a representação da realidade (cf. o segundo exemplo acima citado), mas deixa que o leitor veja o seu cotidiano explodir em imagens ininteligíveis (por vezes até para o próprio narrador que, perplexo, apenas junta palavras, discursos e no-los derrama aos olhos sem nenhuma cerimônia). É a imagem, sim, o grande cerne da questão. Diz-nos o autor:

Por isso de uns tempos para cá o cinema tem me seduzido tanto, pois ele não seria uma espécie de pele naturalista sem voos musicais (embora tantos filmes neguem isso)? Queria olhar e registrar com uma câmera a mulher que dança e o adolescente que vê, uma câmera que aguardasse os sinais visíveis dos vermes e da cegueira” (NOLL, 1980, p. 134).

Tal estratégia narrativa, que não é evidentemente uma negação da lógica de nosso tempo, aponta para uma complexidade do cotidiano (da realidade de, em última instância, se adotamos o percurso laciano), inundado de escolhas individuais que desembocam num processo de personalização dos mais curiosos da Literatura Brasileira pós-modernista. Misturando, nesse voo ensaístico, discurso teórico e literário, este narrador está atentíssimo para os diversos disfarces que a concretização do conhecimento impõe ao homem dessas sociedades contemporâneas. No conto “Alguma coisa urgentemente” (NOLL, 1980, p.11-19), o filho já não pode imitar o pai, sua saída se limita a uma interrogação.

Modernismo e pós-modernismo se juntam, se chocam e avançam enquanto categorias descontínuas no texto de Noll. Ao invés de investir-se de uma natureza excludente, o caso deste romancista brasileiro “alimenta” questões muito pertinentes à compreensão da complexidade do fenômeno literário numa sociedade periférica de uma época pós-industrial, numa espécie de desencanto em que suas personagens são elaboradas – a condição pós-moderna. Como? E exatamente isso que veremos a seguir.

A dificuldade e o estranhamento do título balizam as categorias de leitura do texto. Não um estranhamento com alarde (semelhante àquele dos modernistas), mas a mímica sem disfarce (perdoem-me o oxímoro) de um texto que reflete as fraturas de um “real” que não pode ser unido de maneira nenhuma (a não ser, obviamente, por meio de uma ideologia de força, que sempre vigorou na sociedade brasileira). Arrebatando fronteiras e simulando alteridades, a literatura de Noll vem demonstrar como a época de consumo alucinada desloca o valor e a possibilidade de existência de costumes e/ou tradições. Este é o tempo de questionamento da ausência/presença do nacional (e sua

inutilidade, caso se opte por um deles) e da afirmação de uma cultura internacional, validada pela sistemática da informação e sua consecutiva alienação. Este novo espaço (microscópico, diga-se de passagem) altera significativamente esta subjetividade no que diz respeito a sua relação com os outros e consigo mesmo (como já tivemos oportunidade de observar mais acima).

Se existe, como já disse, uma microscopização do cotidiano, vamos encontrar também um adentramento no indivíduo, numa sua tão profunda internalização que será difícil vê-lo em ações de cunho social mais arrojadas.

... e fechei a porta bem ligeiro porque não aguentava mais o Alfredinho ali na minha frente não dizendo nenhuma palavra, e fui correndo pro quarto e vi que o meu pai estava com os olhos duros olhando para mim, e eu fiquei parado na porta do quarto pensando que eu precisava fazer alguma coisa urgentemente (NOLL, op. cit., p. 19).

O social assume uma categoria secundária, por assim dizer, um não-lugar, deixando que o destaque seja colocado em outros elementos da vida cotidiana, por exemplo, na sexualidade. Neste campo minado, existe um cruzamento de comportamentos que já não pressupõe campos delimitados e específicos. O inédito, desposuído da conotação de perversidade emprestada por Freud aos discursos ditos desviantes, assume o centro do palco, ratificando a ética hedonista. A inovação e a audácia, elementos caros ao Alto Modernismo, saem do palco, cedendo sua vez a uma voz que quer tudo democratizar, deshierarquizando discursos e concentrando sua energia no “lixo” existente na sociedade. Seu objetivo fundamental deixou de ser o choque (dentro ou fora do museu, porque este espaço também se converteu em retórica arquitetônica) para privilegiar este hedonismo delirante do *eu*. Não é, pois, à toa que a narrativa em questão se abre com esta primeira pessoa gramatical e semântica, jogando-nos na cara a sua presença mais do que evidente: “Os primeiros anos de vida suscitaram em mim o gosto da aventura. *Meu pai dizia...*” (NOLL, op. cit, p. 11).

Assim procedendo, este *eu* desloca o seu centro de atenção não mais para questões do *nacional* ou do *popular*, mas se arraiga em conceitos e atividades cotidianas, microscópicas, universalizando o seu sentido e abrindo caminho para uma estética que desemboca no internacional. Todos os elos do particular, a cidade do Rio de Janeiro, o Brasil (sul), etc., cedem a sua vez a uma cultura atravessada pela revolução do cotidiano, do minúsculo detalhe. Se o cotidiano se desliga do indivíduo, este, por sua vez, cria um espaço de emancipação altamente personalizado e cada vez mais

independente. Tal movimento nos leva a perceber um narrador que terá como prioridade o acentuar das singularidades e a sua personalização sem precedentes. O conto está integrado apenas de maneira tênue por este *eu* que lhe dá sentido ao se deslocar de um espaço a outro, de um discurso a outro, de uma situação a outra e assim sucessivamente. Neste sentido, concordo com o que nos disse Bernardo Carvalho sobre *Nunca fomos tão felizes* : há uma Poética da Liquidez, em que a “alegoria”, ironicamente, explode em silêncio, silêncio urgente, diluída nos deslocamentos rapidíssimos.

O ultranarcisismo assume total controle dessas narrativas que tentam refletir (nos seus dois sentidos) esta sociedade de consumo, estabelecida na profusão desenfreada de informações, na cultura de massas imposta sem mediações críticas, na comunicação retórica e espetacular. Tais elementos, ao redefinir a categoria do sujeito, afastam obviamente o eixo de uma cultura autoritária e elitista, que obviamente não desemboca num irracionalismo estonteante, mas que configura um novo espaço de socialização, tendo como bases “... l'impératif séducteur de s'informer, de se gérer soimême, de prévoir, de se recycler, de soumettre sa vie à la règle de l'entretien et du test » (LIPOVETSKY, op. cit., p.124).

Nesta medida, Noll se integra perfeitamente ao movimento das artes no Brasil pós-moderno, onde o *teatro de diretor* tem dominado a arena dos espetáculos. Neste tipo de teatro, a maneira ultraindividual do diretor em ver a realidade configura totalmente a realização do espetáculo, em detrimento inclusive da importância do texto ou da “*performance*” dos atores”. Absolutamente tudo gira em torno desse eixo de personalização narcísica que se chama “diretor” (Veja 104-06).

Esta maneira ultraindividualista de se comportar inclui uma profunda desunificação do ser, realizada por meio de um arrebatamento da personalidade e da possibilidade de uma coexistência pacífica de elementos contrários. Tal comportamento não exclui esse indivíduo de sentir um variado tipo de angústia ou uma ansiedade galopante. O narrador de *Hotel Atlântico* parece alguém perdido num mar de dúvida, vivendo uma impossibilidade de chegada, tendo como meta mínima o percurso (e tão somente ele): “Naquelas vias por onde se subia ou descia pareciam todos muito imersos naquilo que estavam fazendo. Ter percebido assim me relaxou. Eu também conseguiria viajar, tomar um ônibus, chegar em algum lugar (NOLL, 1989, p. 15).

A este estado de espírito, retratado pelo narrador, juntam-se outros elementos de uma era pós-moderna que nos asseguram uma fragmentação disparatada do *eu*, a emergência de um certo tipo de individualidade que obedece a lógicas múltiplas,

semelhantes às justaposições compartimentadas (e aleatórias) dos artistas plásticos mais representativos dos anos 60. Desde o seu primeiro livro, *O cego e a dançarina*, vamos encontrar esse narrador que tenta (inutilmente) entrelaçar os movimentos mais dispersos dessa classe média brasileira urbana. Todo o livro, desde o primeiro até o último conto, tenta colocar lado a lado as realidades mais extravagantes desse imaginário do Brasil do final dos anos 70. Assim, o pai que tentava fazer a revolução e seu filho “abandonado” em “Alguma coisa urgentemente”, passando por uma “Virgem de Barra Mansa” _ “A virgem dos espinhos”_ e pela casa que encena parte da história gaúcha “A construção da mentira” até a “Loura e eu”, em “O cego e a dançarina”, todos corporificam fragmentos que apontam para uma sociedade de consumo estribada em uma estrutura aberta e dinâmica, sem centro, diríamos para ser mais específicos. O que este narrador quer representar não é um estilo individual (ligado evidentemente a uma estética modernista), gerador de tensões entre o particular e o universal. Seu objetivo fundamental é capturar adequadamente a simulação da autenticidade, marco incontestável de uma sociedade em alto grau de industrialização. Este *ser* (sem conotações metafísicas) se constrói pela pluralidade de imagens que não são idênticas, mas se referem mutuamente. Por isso, disse mais acima que existe uma “continuidade” entre essas “pontas” da obra de João Gilberto Noll: os dois livros se edificam nesta base de imagens autoreferidas. Os personagens dos contos de *O cego e a dançarina* bem como o narrador e demais personagens de *Hotel Atlântico* evidenciam esta circulação de autorreferencialidade imagética, a fim de configurar/construir um significado para este tempo/espço pós-moderno em que vivemos. Reconhecemo-nos nestes seres e é pela sua expressão enquanto indivíduos ou grupos que passamos a entender melhor este movimento de deslocamento de significantes em busca de significado(s). Noll tenta captar, por meio de suas narrativas, esta dinâmica de uma sociedade capitalista orientada para o consumo, na qual a produção de imagens é um produto sempre posto à mão do indivíduo de forma acrítica e deliberada. A estratificação social, então, numa sociedade pós-moderna “periférica”, consiste na existência de diferentes relações estabelecidas com esta pluralidade de imagens encontráveis no seio desse mesmo espaço social.

Parafrazeando Carvalho (op. cit., 1984), se no Cinema Novo independentemente das críticas que pode e deveria suscitar, para o próprio enriquecimento dos filmes realizados no país o procedimento alegórico marcava sua entrada no cinema brasileiro, constituindo-se como uma de suas características mais fortes, numa certa produção

subsequente (existem exceções, é claro), a alegoria se transformou numa das principais camisas-de-força, marca imprescindível, na maior parta das vezes, para o reconhecimento da idealidade brasileira na película. Como uma rígida determinação, uma regra (culpa?), os cineastas, na grande maioria, não conseguiam mais justificar seus filmes sem o apelo à dimensão do simbólico. E, na radicalização desse procedimento, chegou-se a fazer da alegoria até mesmo justificativa para a ausência de qualidade. O filme podia ser ruim (digo esteticamente, e sem o menor escrúpulo quanto às possíveis objeções ao caráter subjetivo da qualificação), mas lá no fundo, bem no fundo, não era mesmo a metáfora do Brasil que estava representada? Brasil grande, vale frisar, como a sede dessa arte impotente de abarcar uma totalidade. Um mecanismo que acabou se tornando patológico, a tal ponto que, no momento em que um filme parece quebrar essa limitação ideológica, tudo no aparelho ao redor (viciado pela prática dos anos) continua puxando-o para o mesmo terreno significante. Ora, metáfora por metáfora, seria mais interessante, inclusive, colocar *Nunca fomos tão felizes* como imagem do próprio cinema brasileiro, essa entidade, que, como o adolescente do filme, encontra num impasse, sem pai, ao invés de circunscrevê-lo no mesmo e desgastado espaço da representação - de intenções grandiosas - da nação. O pai, por exemplo, diz, sintomaticamente., em várias sequências, que é melhor não falar nada. Como um cinema que atravessa uma crise profunda e ainda não encontrou uma forma definida para se expressar. Mas isso seria apenas deslocar o sentido simbólico para cair no mesmo círculo vicioso de interpretações. Apenas mais outra, que também não seria suficiente para fazer de *Nunca fomos tão felizes* o grande filme que ele realmente é. Se o planeta se resumisse ao Brasil (pelo menos ao que conhecemos), é quase certo que manifestações como o Zen e outras idéias e práticas que privilegiam o microscópico, o mínimo e o aparentemente banal, deslocando-os para fora dos códigos significantes estabelecidos, jamais encontrariam espaço para germinar. Todos estariam preocupados com coisas mais importantes e nobres, como a busca de suas identidades (todas elas, inclusive e principalmente a nacional) e a construção de uma cultura essencialmente brasileira (a tão aclamada brasilidade, funcionando mais por acúmulo que por seleção) para poderem prestar atenção a assuntos tão desprezíveis como aqueles. Acontece que, em última instância (e convém lembrar que essa também é uma leitura pontual, afinal, se por um lado, para se sustentar uma obra, não deveria ser necessário recorrer a interpretações, por outro, como combatê-las sem entrar no mesmo ringue?), *Nunca fomos tão felizes* é um filme sobre o vazio. Vejamos, inicialmente, como funciona o

cenário. Grande parte do filme de Murilo Salles se passa dentro de um apartamento. A tradição do cinema brasileiro (à que vinha me referindo) daria um tratamento bastante específico — e já quase clichê — a um filme que possuísse essa característica. Em primeiro lugar (e sem intenções caricaturais), encheria o apartamento de tucanos, araras, bananas, abacaxis e coqueiros, ou, se pretendesse ser ligeiramente sutil espalharia apenas alguns indícios tropicais em algumas poucas sequências, deixando que as próprias contradições da sociedade aflorassem nos outros objetos comumente encontrados no cotidiano de tais apartamentos. Em seguida, o povoaria com pessoas-gene-tipos, alegorias de classes, de forma que toda a sociedade — ou a parte que o cineasta pretendesse focalizar — estivesse representada. Estas personagens passariam então a gritar ou fazer discursos, ou, caso mais raro, apenas agir e falar, de maneira que pudessem ser socialmente reconhecidos como personagens alegóricos. O microcosmo estaria formado e o apartamento seria, sem tirar nem por, um grandioso resumo especular da nação brasileira.

Ao contrário, o apartamento de *Nunca fomos tão felizes*, no entanto, é radicalmente outro. Murilo, tratando de um tema aparentemente político (suas dimensões, na realidade, escapam a todas as definições oficiais), utiliza-se do apartamento sem se aproximar, em momento algum, desse reconhecimento de microcosmo evidente (mesmo que, fora do filme, ainda esboce, às vezes, tal definição, gênero pai subversivo, filho classe média/povo). O apartamento foi esvaziado das frutas e aves tropicais empalhadas. Não existem mais gritos nem discursos, apenas poucas palavras, poucos móveis, as janelas, um luminoso de hotel (bem mais característico de uma mitologia estadunidense ou, por consequência, cinéfila, do que brasileira) e a imensidão do mar. É o nada, o vazio que é central. E isso se dá principalmente pelo trajeto de Murilo. Não é o discursivo que o interessa, mas a própria imagem no que possui de específico e poético. Murilo esvazia o ambiente em prol do cinema; uma opção radical pela imagem. "Sempre pensei muito em imagem. O filme é interior à imagem, recusa a tradição verbalmente". Neste cenário seco, silencioso, a câmera se movimenta intermitente, como numa coreografia delicada, frisando, com seus deslocamentos suaves, um pequeno gesto ou objeto, um pequeno ângulo, minimalidades. O normalmente banalizado é sublinhado pelos *travellings* microscópicos e pela música incidental, criando uma poética sobre objetos menores e desprezíveis. Com isso, o que ocorre não é exatamente o privilégio desses objetos, mas da própria imagem. O filme aponta para uma experiência eminentemente

cinematográfica. interior à imagem (como diz o cineasta), de quem vê cinema. "A lente é um pouco a continuidade dos meus olhos." As imagens se remetem umas às outras, não dentro de um espaço fechado, mas aéreo, amplo (o mar, o horizonte, as janelas abertas); elas se sucedem como tomadas de ar, reincidindo umas sobre as outras num espaço aberto onde não existe nada além delas mesmas. Em duas passagens este mecanismo chega a ser explicitado pela própria narrativa. Na primeira, quando o adolescente chega ao apartamento, examina-o, e, abrindo um armário, não encontra nada além de sua própria imagem refletida num espelho em seu interior. A outra, quando tendo colocado uma fotografia de mulher (a também misteriosa e esquiva dona do apartamento) na janela, o rapaz dá um violento soco no vidro (a transparência), arrebatando-o e derrubando a fotografia numa tentativa impotente, para descobrir que atrás das imagens existem apenas outras imagens (a paisagem). Na realidade, isso fica bastante claro em todo o filme. A impossibilidade de conhecimento, de comunicação, não é mais que consequência desta intransponível descoberta: não existe nada além de imagens superpostas. As personagens não podem habitar outro meio que não o da própria imagem. Por ela são forçados. Só lhes resta saber como apropriá-la para suas próprias vidas. Neste sentido, o apartamento transforma-se em espaço neutro, imaginário, deserto, onde tudo está por se construir, e o espectador passa a ser astronauta, nômade, vagando pelo espaço infinito da tela de cinema, numa viagem imóvel dentro da sala de projeção. A televisão, com seus noticiários (e outros seriados, apenas contribuem para o estabelecimento de uma dimensão fantástica, de ficção), e algumas manchetes de jornais são únicos indícios de um possível real neste espaço onde os personagens se encontram perdidos, flutuantes, sem territórios significantes fixos onde possam estabelecer suas identidades (alégóricas ou não), efetivamente inexistentes. Se o pai é terrorista, traficante de tóxicos, ou o que quer que seja, isso pouco importa. Este conhecimento não é mais possível (imagem sobre imagem). Tudo, ao final das contas, pode ser apenas a produção imaginária do adolescente. A sequência em que a polícia cerca o edifício e vai embora, momentos depois, sem explicações, com outro preso provavelmente, ou a morte do pai, também inexplicável, sem ferimentos, são exemplares. E é isso que torna o filme interessante. A ambiguidade e a sutileza foram introduzidas, fazendo do apartamento esse lugar imaginário, sala de cinema, centro de produção de imagens, onde a *Polaroid*, a televisão e a guitarra (elementos — som e imagem — primordiais para uma construção cinematográfica) adquirem uma importância fundamental. O vazio tem por finalidade a

inauguração de uma outra sensibilidade até então ausente no cinema brasileiro recente. Não existe mais a grandiloquência do discurso, mas o silêncio. "Não sou intelectual que usa o cinema para se expressar, eu sempre estive dentro do cinema (...) O filme é fiel ao conto e ao roteiro, só que ficou mais haicai." Não se trata de atizar uma guerra (entre estrelas), mas apenas alertar para uma nova condição, uma saída, que é colocada concretamente dentro do próprio cinema brasileiro e que, subitamente, começa a ser boicotada pelas leituras que insistem em remetê-la ao que lhe é anterior e completamente oposto. Uma nova condição, sim. Uma sensibilidade delicada. Perdidos no espaço da tela de cinema. nós (espectadores) e as personagens, sem identidades reconhecíveis, nos encontramos numa experiência estritamente cinematográfica. E por que não? Quantas outras aventuras não podem ainda surgir daí? Os sujeitos, inseridos nesta sociedade pós-moderna, rejeitam o espaço da ordem disciplinar e autoritária (característica fundamental do Alto Modernismo do pré-guerra) para nos ajudar a compreender estes novos tempos, ou seja, o pós-modernismo estabelecido por Noll é a ratificação de uma fase *cool* e desencantada do modernismo. Sua narrativa nos assegura uma certa tendência à humanização desumanizada da sociedade, ao desenvolvimento de estruturas fluidas moduladas em função do indivíduo e dos seus desejos, a neutralização dos conflitos de classe e a dissipação do imaginário revolucionário. Tais elementos aparecem com lúcida percepção neste excerto do conto "Alguma coisa urgentemente": "O que você está sentindo? - perguntei./-Já não sinto nada -ele respondeu com uma dificuldade que metia medo./ -Dói?/ -Já não sinto dor nenhuma./De vez em quando lhe trazia um cachorro-quente que o meu amigo da Geneal me dava, mas o meu pai repelia qualquer coisa e expulsava os pedaços de pão e salsicha para o canto da boca (NOLL, 1980, p. 17).

E o universo de Noll se continua nesta ordem pós-moderna de simulacros que se apresenta como o último estágio das sociedades democráticas, configurando a originalidade deste momento, ou seja, o predomínio do individual sobre o universal (a grande maioria dos contos de *O cego e a dançarina* bem como o narrador de *Hotel Atlântico* falam do alto de uma primeira pessoa arquetípica), a predominância do psicológico sobre o ideológico (o painel da sociedade brasileira da última década é tecido a partir de uma ótica personalíssima que atravessa a sua obra), da comunicação sobre a politização (longe das receitas de militantismo autoritário dos anos 60, a prosa de Noll nos transmite este vazio político no qual nos encontramos e tira desse efeito empático estabelecido com o leitor a sua força), da diversidade sobre a homogeneidade

(há um painel de “desencontrados” a preencher o seu universo ficcional) e do permissivo sobre o coercitivo (os diversos casos amorosos que atravessam, por exemplo, a narrativa de *Hotel Atlântico*).

João Gilberto Noll, homem de seu tempo, quer-nos trazer, por meio do seu arsenal narrativo, o conhecimento de uma época que se (auto) define como um processo de abertura, de ampliação de fronteiras. Seu espaço se situa além das fronteiras estreitas do novo ou inusitado, sua esperança na revolução é abandonada porque era feita de cima para baixo, sem a participação democrática de todos e substituída pela troca democrática estabelecida entre o autor e o narrador. Como nos diz muito bem Silviano Santiago (1981, p. 126-127), contemporâneo de Noll: “Gostaria de que todas as cenas desse diário fossem dadas “como” cenas reais, cabendo ao leitor o papel de decifrá-las, de dar sentido a elas (se significado tiverem, mas sempre o têm).

Não há muitas diferenças entre ambos (leitor e narrador), já que tudo ao seu redor se configura como inautêntico e simulado. Como vimos, a mímica como estratégia faz parte do processo de desconstrução do universo colonial, cabendo ao artista inserir-se neste espaço sem limites desta abertura. E complementa: “O tom minimal dos livros estabelece uma ponte perfeita de ligação que vai do livro (narrador) ao leitor, unindo-os por meio de um jogo de sínteses muito pequenas e essencialmente específicas. Ou como nos diz o autor, refletindo sobre a sua prática: “Mas a dançarina verminosa e o adolescente quase cego desapareceram enquanto eu fiquei aqui matutando sofismas. O mambo é o único que continua. O mambo é cantado em castelhano e tem uma parte que diz 'venho ferido de uma pátria sem fronteiras” (NOLL, 1980, p. 134). O que é uma pátria sem fronteiras? Para o autor “ 'Uma pátria sem fronteiras' é eu estar aqui quase esquecendo o que estou olhando e vendo uma paisagem que lembra o revolta sul dos Estados Unidos” (idem), “num filme quem sabe de Elia Kazan sobre um roteiro de Tennessee Williams, em que o tédio da ensolarada tarde brinca com os cabelos da Loura que os sacode para que sequem ao sol da varanda da casa que alugamos?” (idem). E a paisagem? Ele nos diz: “O Restaurante Pathé ficou para trás. E ficaram para trás os sofismas acerca das palavras em pássaros e da pele naturalista do cinema” (idem).

Assim, nenhum instrumento míope pode nos levar a ler a obra de Noll, que, da melhor maneira possível, desemboca em águas de outro rio, o da pós-modernidade. Neste mundo, a periferia não é o duplo do centro, porque já não existem mais as categorias estreitas de um binômio cartesianamente equacionado. As barreiras do som

foram rompidas e felizmente se fizeram acompanhar pelo movimento cultural. E João Gilberto Noll realiza tal operação na Literatura Brasileira Contemporânea.

Referências

BELL, Daniel. *Les contradictions culturelles da capitalisme*. Paris: P. U. F., 1979.

BHABBA, Homi. Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse. Texto apresentado ao MLA, 1987.

CARVALHO, Bernardo. “Perdidos no espaço”. *Folha de São Paulo*. São Paulo: Folhetim, 23/07/1984.

LIPOVETSKY, Gilles. *L'ère du vide*. Paris: Gallimard, 1983.

NOLL, João Gilberto. *O cego e a dançarina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

_____. *Hotel Atlântico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

SALES, Murilo. *Nunca fomos tão felizes*. Coleção Cineastas RioFilme, DVD, Rio de Janeiro, 2009.

SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
Veja, 21 de novembro de 1990, p. 104-06.