

Daniel Barretto da Silva

**Reinvenções da precariedade:
O sujeito e o corpo na obra de
João Gilberto Noll**

Dissertação de Mestrado

Departamento de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras

Rio de Janeiro,
Março de 2006

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Daniel Barretto da Silva

REINVENÇÕES DA PRECARIIDADE
O sujeito e o corpo na obra de João Gilberto Noll

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador: Karl Erik Schollhammer (PUC-Rio)

Rio de Janeiro,
Março de 2006



Daniel Barretto da Silva

**Reinvenções da precariedade: o sujeito e
o corpo na obra de João Gilberto Noll**

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre pelo programa de Pós-
Graduação em Letras do Departamento de Letras do
Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio.
Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Dr. Karl Erik Schollhammer

Orientador

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Dr. Ana Paula Kiffer

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Dr. Ana Cristina de Rezende Chiara

Centro de Educação e Humanidades - UERJ

Prof. Paulo Fernando Carneiro de Andrade

Coordenador Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-RIO

Rio de Janeiro, 24 de março de 2006.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Daniel Barretto da Silva

Graduou-se em Museologia na UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro) em 2002. Especializou-se em Educação Estética (Pós-Graduação lato-sensu) na UNIRIO em 2004. Museólogo responsável pelo Museu Regional Casa dos Ottoni, na cidade do Serro (MG).

Ficha Catalográfica

Silva, Daniel Barretto da

Reinvenções da precariedade : o sujeito e o corpo na obra de João Gilberto Noll / Daniel Barretto da Silva ; orientador: Karl Erik Schollhammer . – Rio de Janeiro : PUC, Departamento de Letras, 2006.

122 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras.

Inclui referências bibliográficas.

1. Letras – Teses. 2. Noll, João Gilberto. 3. Sujeito 4. Memória. 5. Corpo. 6. Personagem. 7. Literatura contemporânea. I. Schollhammer, Karl Erik. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Para minha Catarina.

Agradecimentos

Ao meu orientador, Karl Erik Schollhammer, por ter acolhido meu projeto, pelo estímulo, pelo conhecimento, pela parceria. Minha admiração e gratidão.

Ao CNPq e à PUC-Rio pelos auxílios concedidos para a realização desse trabalho.

Aos meus pais e à minha prima, pela atenção, pelo carinho e pela crença inesgotável no meu trabalho.

À minha querida Ju, pelo carinho, pela força e pelo presente que é.

Aos meus amigos, que sempre me ajudam a segurar a onda.

Aos meus colegas da PUC, pela constante troca de idéias.

Aos funcionários do Departamento, pela ajuda.

Resumo

Silva, Daniel Barretto da; Schollhammer, Karl Erik (Orientador). *Reinvenções da precariedade: o sujeito e o corpo na obra de João Gilberto Noll*. Rio de Janeiro, 2006. 122p. Dissertação de Mestrado. Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A dissertação investiga, na obra de João Gilberto Noll, a construção de um novo sujeito, marcado por um percurso e por uma representação em fragmentos na contemporaneidade. Procura-se evidenciar essa construção por meio das articulações da memória, da reinvenção de si mesmo e dos usos do corpo, identificáveis no desenvolvimento das narrativas e em seus protagonistas. O estudo lança, primeiramente, um amplo olhar sobre a obra do autor, privilegiando dois de seus romances como estudos de caso – *Hotel Atlântico* e *Berkeley em Bellagio* –, evidenciando a presença das questões investigadas. Posteriormente, o romance *Lorde*, o último do autor e ápice de seu projeto estético, é analisado, desenvolvendo-se aproximações entre as questões investigadas e mostrando como a obra de Noll aponta para a formação de uma nova noção de sujeito.

Palavras-chave

João Gilberto Noll – sujeito – memória – corpo – personagem – literatura contemporânea.

Abstract

Silva, Daniel Barretto da; Schollhammer, Karl Erik (Advisor). Reinventions of the precariousness: the subject and the body in João Gilberto Noll's work. Rio de Janeiro, 2006. 122p. MSc. Dissertation. Literature Department, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The following thesis studies the construction of a new subject in João Gilberto Noll's work, marked in contemporary time by fragmented path and representation. This construction is provided by the articulations of the memory, the reinvention of the self, and the uses of the body, all identifiable in the development of the narratives and its protagonists. Primarily, the study overlooks the author's work, emphasizing two of his novels as case studies – *Hotel Atlântico* and *Berkeley em Bellagio* -, proving the presence of the studied questions. Secondly, *Lorde* – Noll's last novel and top work of his aesthetical project – is analyzed, developing confluences among the studied questions and showing how his work points to the creation of a new notion of subject.

Keywords

João Gilberto Noll – subject – memory – body – character – contemporary literature.

Sumário

1. Introdução	11
2. Memória e corpo em João Gilberto Noll	16
2.1 – J.G.Noll por J.G.Noll	16
2.2 – A personagem	25
2.3 – Hotel Atlântico	30
2.4 – Berkeley em Bellagio	32
2.5 – A memória	33
2.6 – O corpo	53
3. A busca por um novo sujeito	70
3.1 – Uma personagem dessubjetivada	70
3.1.1 – Que aconteceu?	70
3.1.2 – Corpo sem Órgãos – manual do usuário	73
3.1.3 – Algo vai acontecer. Algo já acontece.	76
3.1.4 – O Grau 0 – criando um CsO	78
3.1.5 – Produzindo intensidades	79
3.2 – A personagem e o corpo precário	84
3.2.1 – Duas aproximações teóricas da precariedade	84
3.2.2 – Um corpo precário	91
3.2.3 – Um dândi precário	95
3.3 – Um herói diferente	103
4. Conclusão	114
5. Referências bibliográficas	119

Lista de abreviaturas

Berkeley em Bellagio – BB

Fúria do corpo – FC

Hotel Atlântico – HA

Rastros de verão – RV

Corpo sem Órgãos – CsO

tudo tem sido tão bestial
e adorável,
esse rio insano,
essa loucura
roubada
à mão armada
que não desejo a
ninguém
a não ser a mim mesmo,
amém.

Charles Bukowski, *Ressacas*

1

Introdução

Em um breve momento de informalidade com João Gilberto Noll, pude dizer-lhe, finalmente, o que achava de sua obra e de como meu encontro com ela havia me afetado. Conteí minha experiência, tentando não me preocupar com a presença incontestante do autor, e tratando de desenhar, da melhor forma possível, o impacto nada sutil de seus livros. Comentei que havia lido todos eles, sem me importar muito com a ordem cronológica, em um período de minhas últimas férias. E fui descrevendo, um pouco desordenadamente, algumas de minhas sensações. Seus olhinhos piscavam, entre o atento e o distraído, olhando-me com uma dedicação que não imaginava poder conseguir. Pareceu-me realmente interessado no que lhe dizia. E lembro-me bem do fim da minha fala, quando lhe disse que não recomendaria isso para ninguém, que levei umas duas semanas para me recuperar daquela leitura em seqüência, que o desgaste emocional tornou-se físico, que, no fim, eu me senti tão fragmentado quanto cada um de seus protagonistas, sem saber como voltar; e na verdade, não sei se voltei, e se o fiz, não foi mais tal como eu era antes. Ele me olhou por alguns segundos, piscou duas, três vezes, e disse: – É, eu entendo.

Pergunto-me, até agora, o que aconteceu nessa leitura. Ele entende, mas eu ainda persigo uma resposta. No entanto, foi esse desconforto que moveu a necessidade de escrever algo sobre a sua obra, procurando descobrir um pouco, mover um bocadinho do véu que impede que compreendamos plenamente o que se passa em suas páginas. A obra de Noll não se encontra em um lugar à parte da literatura brasileira contemporânea. Há muito já pode ser vista como um ponto reconhecido de referência na literatura produzida no Brasil, desde a década de 1980.

Instigado pelas lacunas que se abriam nas leituras de sua ficção, procurei então, tal como suas personagens, deambular pelo desconfortável universo criado pelo autor, na esperança de encontrar alguma fonte afirmativa por trás de uma forte desesperança, quase niilista, que parecia mover a sucessão de desencontros e desconfortos que definiam os (des)caminhos dos protagonistas. Incomodava-me a atenção dada na crítica à sua obra ao caráter estilhaçado, algo desesperado, que o

retinha no campo da representação como um duplo do sentido fragmentário que possui o sujeito na contemporaneidade. Não acreditava que pudesse se resumir a isso. E foi essa desconfiança, em meio a impressões e questões puramente pessoais que eclodiram na leitura, que alimentou a busca por algum tipo de afirmação na obra de Noll, afirmação que fosse capaz de preencher um desejo de escrita movido por algo mais que apenas evidenciar, como um lamento, a perdição e a inapetência para a realidade do homem contemporâneo.

O encontro de entrevistas nas quais o autor compartilha suas idéias a respeito da literatura, da escrita, e de seus produtos literários foi fundamental para organizar uma noção geral de como vem sendo arquitetado o seu projeto estético, além de podermos observar o conjunto de crenças que sustentam, na figura do escritor, a força desse projeto. Não que, com isso, haja o desejo de ressaltar o lugar do escritor como um suporte explicativo do resultado estético, o qual deve falar por si mesmo. No entanto, há, sim, o desejo de desvendar a natureza do combustível que move essa pequena engrenagem na grande máquina literária, ou seja, entender o que move essa escrita, ou o que se pretende com ela. Desejo grandioso, não há como negar, mas que é possível sondar com alguma cautela. Maior ainda pela impossibilidade de chegar a um denominador comum, a um ponto central de onde possamos extrair toda a verdade produzida numa obra artística. Mas, em meio à busca de um conhecimento utópico, consideramos a possibilidade de levantar boas suspeitas.

Foi assim, partindo da fala do próprio Noll, que se voltou aos seus escritos, contando então com uma visão geral do sentido de sua produção e podendo empreender uma pesquisa sem desconsiderar objetivos e prerrogativas do próprio autor, somada a outras leituras de sua obra. No reencontro com seus romances, e tendo ainda em vista a preocupação com a representação do sujeito em sua obra, alguns lugares de articulação foram se consolidando como campos obrigatórios por onde deveríamos percorrer na intenção de perscrutar a legitimidade das personagens de seus romances enquanto duplos do sujeito contemporâneo e ordenar uma lógica de leitura. São esses lugares: a emergência da memória, a reinvenção de si mesmo e os usos do corpo, sendo os dois primeiros intensamente interligados, estando um condicionalmente atado ao outro. E, dessa forma, definiu-se, pela própria natureza da pesquisa, a preponderância da personagem, e

mais especificamente do protagonista (também narrador na maior parte dos escritos de Noll), sendo este o objeto primeiro de observação nas narrativas.

O funcionamento da memória permite ao leitor compreender de que forma o passado das personagens está ligado ao presente, ou seja, como o não-narrado, mas eventualmente evocado, interfere no andamento da estória, no narrado. Essa emergência da memória, sempre discreta nos livros de Noll, configura-se como um movimento que abre as brechas necessárias para que possamos investigar os porquês do protagonista, os motivos que podem acionar os movimentos das narrativas e das ações das personagens. Dessa forma, explorando o funcionamento da memória, construímos um delicado fio de contato que demonstra como a pouco aparente memória está sempre fortemente ligada à condução da narrativa.

A relevância da memória está associada à reinvenção de si mesmo, empreendida pelos protagonistas. Essa reinvenção trata da transformação pela qual passam os protagonistas na tentativa de deixar para trás certos aspectos que o definem, que determinam seu lugar no mundo cotidiano. Essa reinvenção é o próprio abandono de si, tal como é, na busca de um outro eu possível, talvez mais condizente com uma individualidade humana massacrada, como nos sugere Noll, pela ordem imposta do funcionamento da sociedade, onde as particularidades do homem sujeitam-se à abjeção de anularem-se pela necessidade de ocuparem um espaço definido, organizado. Assim, memória e reinvenção estão fortemente ligadas, fazendo do esquecimento um meio de reconstrução do sujeito, permitindo a transformação do homem.

Já os usos do corpo, que também se associa nesse conjunto, aparece um pouco mais deslocado. Pois é através do corpo, de suas ações e, principalmente, de sua presença, que podemos identificar como ele é fundamental nessa transformação do sujeito. O corpo é eleito como um campo privilegiado de experiência, e em suas sensações e reações é que podemos observar o andamento dessa transformação em processo. Ele vira um lugar de transgressão possível, ainda não totalmente transfigurado, treinado pelo organismo social. Longe do corpo militar, atlético, o elogio é do corpo em sua animalidade, em seu potencial de resistência sempre renovado. E, mais ainda, vira o corpo um lócus de pensamento, um meio de evadir da racionalidade acachapante que percorre e aprisiona o homem em uma subjetividade normalizada pelos usos e costumes que o recortam e o seccionam. Na escrita de Noll, ela mesma orgânica, sensorial,

agencia-se essa possibilidade de usar os limites do corpo (físico ou escrito) para experimentar o não-vivido, para chegar ao outro, e desdobrar-se a si mesmo em uma possibilidade outra, ainda não prevista, ainda não domesticada.

Assim, reinvenção, memória e corpo se unem como um só conjunto articulado onde podemos empreender uma investigação sobre as personagens da obra de Noll, e do lugar que preenchem como representação do sujeito contemporâneo. Isso, tendo em vista, que se procura entendê-los além da pura deserção do funcionamento da realidade, buscando um modo de entendê-los em sua positividade, ou melhor, como um projeto afirmativo e não como simples nihilismo.

Assim, para empreender a nossa leitura da obra de Noll, foram escolhidos apenas dois romances, que observamos no primeiro capítulo, *Hotel Atlântico* e *Berkeley em Bellagio*. Nesse capítulo, investigamos essas obras, em breve cruzamento com outras que possuam características consideráveis para um maior esclarecimento da obra do autor, observando justamente os tópicos que desenvolvemos acima. Não sem antes falarmos um pouco sobre a sua obra, ou melhor, sobre as intenções de sua obra, referindo-nos à fala do próprio autor.

No segundo capítulo, apuramos o que foi evidenciado no primeiro, procurando articular com outras leituras bastante relevantes para a interpretação de sua obra, e buscando dar um sentido a esses protagonistas das obras do autor que, como ele mesmo diz, são sempre o mesmo. Para isso, usamos *Lorde*, seu último romance, e ápice de seu projeto estético. Esse sentido será encontrado na formação de uma nova noção de sujeito, o qual somente existe na abertura para o externo a si mesmo, na afirmação do corpo e no encontro com o outro; ou seja, no confronto com a alteridade.

Continuo sem entender muito bem o que se passou naquela minha leitura de férias, naquele meu primeiro contato com toda a sua obra, quando então pude experimentar um desconforto muito vivo, muito *vivível*, talvez. Um desconforto que até ali, não poderia desconfiar, também era meu. Mas, e o distanciamento? Estaria tão próximo assim daquela sensação, daquele mal-estar, que não poderia me desvencilhar sem comprometer a seriedade da pesquisa? Foi um risco que precisei correr. Contudo, jamais achei que o mal-estar fosse somente meu também. Pelo contrário, percorre nosso momento histórico com grandes repercussões. É o mal-estar do sujeito tal como ele é, e que já não pode ser mais.

É um mal-estar que nos move, e para o qual devemos atentar, na esperança de superá-lo, de encontrar uma saída. E na literatura de Noll talvez haja o desenho de um caminho possível.

2 Memória e corpo em João Gilberto Noll

2.1 J.G.Noll por J.G.Noll

De tantas coisas que poderia querer um autor com seu projeto literário, parece-nos possível traçar algumas linhas gerais do que move João Gilberto Noll por trás de sua escrita. Para falarmos de sua obra, de que trata seu universo, o que representa e como se constrói o périplo delirante de seus personagens, interessamos começar por um estudo da própria fala do autor, quando se remete à idéia de literatura, à sua obra e ao modo como ela é pensada. A insuficiência com o real que aciona o movimento desejante da arte, da literatura, em Noll, combina-se com a vontade de reforçar alguns riscos que fazem parte do desenho da própria realidade. Perguntado sobre o que norteava sua literatura, Noll afirmou o seguinte: “... o que eu quero realmente fazer é um afresco do tempo em que estamos vivendo.” (*apud* Ajzenberg, 1996) No entanto, ele faz questão de frisar que esse afresco por nada deve ser pintado como aqueles das grandes narrativas de Balzac e Flaubert no séc. XIX. Hoje não haveria mais o tempo ideal para acompanhar essas peregrinações, conclusão retirada não apenas da pura contemplação da realidade que o cerca enquanto sujeito, mas antes de seu exercício de escrita, do lugar que ocupa enquanto escritor, e do que essa escrita lhe diz sobre o que a contextualiza. “A minha época é pura sucata. Eu me dei conta disso porque os meus protagonistas são tão andarilhos, vivem tão em trânsito.” (*apud* Weis, 1997, p.86) Quer, de fato, um afresco: de pinceladas rápidas, precisas, cuidadosamente projetadas para parecerem algo imperfeitas, desleixadas.

Entender esse afresco na obra de Noll exige a compreensão de que as referências à realidade do autor passam por uma filtração típica do artifício literário, transformando toda massa real em rastros amalgamados na escrita. No seu modo de encarar a literatura, Noll aponta que é precisamente esse papel de referir-se a uma dor tão humana o motor de toda literatura. Nesse sentido, a escrita carrega necessariamente as evidências do mundo, pois de outra forma não poderia exercer qualquer papel transformador.

Eu acho que a literatura tem um pouco de vacina, o princípio da vacina. Para ela realmente delatar uma dor humana, que seria estar num ambiente placentário muito distinto de sua origem, eu acho que ela é quase uma vacina. Ela delata os malefícios do tempo, mas com uma certa perversão de sedução ao mesmo tempo. Claro, porque a literatura não faz um esforço doutrinário seja quanto a tendências políticas ou a religiões, não, ela não tem uma evangelização muito canônica nesse sentido pelo menos. Eu tenho visto como isso acontece na literatura, quer dizer, o sujeito vai apontar o drama, mas ao mesmo tempo perversamente ele tem um certo fascínio. Ele tem que ter a experiência prévia para poder depois transfigurar isso no trabalho literário. Essa transfiguração é muito importante, senão você faz um discurso muito fácil de militância, indicando o mal de sua época de uma maneira muito escoteira. (*apud* Silva, Vidal, 2005)

Fazer, então, esse afresco exige o processo de transfiguração, contudo, fora de uma temporalidade ideal. Trata-se de fazer uma literatura em que a realidade se dissolve em sensações, e não mais em pura representação. Ao contrário da forma do testemunho histórico-social, esse afresco de Noll, de natureza informe, é sustentado e modelado, livro após livro, pelo que ele chama de um olhar algo esquizóide diante das funções estruturadas da/pela sociedade; “... o olhar desse sujeito diante da organização do dia, dessas 24 horas, é um olhar quase que desesperado, parece que ele está fora deste andamento muito administrado por um vozerão social ...” (*Idem*). Preocupado com a questão do indivíduo e os rumos que a ele têm sido oferecidos, Noll almeja com sua literatura uma finalidade grandiosa e determinada, que é a própria restauração do indivíduo. Partindo do pressuposto de que o indivíduo define do seu ritmo intrínseco “... em função de uma atenção, uma a-tensão maior, última...” (*Idem*), o autor concorda com a idéia de que há uma uniformização geral do pensamento. Haveria, portanto, uma necessidade urgente de negar esse mecanismo social que administra e determina os movimentos e olhares das pessoas. Uma grande recusa, como ele procura dizer, referindo-se a algumas de suas fontes de grande influência em seu pensamento, como Marcuse e todo o projeto de contracultura das décadas de 60 e 70, a uma economia da libido. O indivíduo estaria em vias de extinção, depauperado, e a literatura poderia ser um grito desse indivíduo contra a sua diluição em uma grande massa de pessoas cada vez mais parecidas.

Assim, a esse afresco de seu tempo, que Noll pretende pintar, está vinculada uma idéia de utopia, tal como um extravio da ordem. As personagens de Noll surgem como utopias ambulantes, as únicas capacitadas para aventar a alucinação

do mecanismo cotidiano. Logo, não podemos encarar esse afresco de Noll como uma representação afinada da realidade. Diferentemente, em sua obra estarão expostos, pelo aceno desesperado dessas personagens lúcidas demais para o convívio cotidiano, para a ordem do dia, os estrangulamentos do indivíduo. “... os personagens se descolam um pouco desse afresco, embora querendo realizar um outro afresco dentro da dimensão mais humanista, com medidas mais plausíveis para cada indivíduo.” (*Idem*). E mesmo numa atmosfera onde nunca fica explícito qualquer tipo de mensagem política, ou melhor, panfletária, contra aspectos específicos da organização social, o próprio autor reconhece que sempre procura trabalhar com objetos muito atuais “... como menor abandonado, sem-teto, outras questões sociais. Minha ficção trata dos deserdados, sim. Dos excluídos. É uma literatura da exclusão, reflete sobre o estado de exclusão total.” (*apud* Bressane, 2000)

Impregnada no menor pigmento desse afresco, o autor carrega uma noção muito clara do papel da literatura e de como ela alimenta sua produção. No seu entender, a literatura não pode ser encarada como um projeto de normatividade, pois já vivemos sob a normatividade do olhar e dos costumes. O destino humano, aquém do que deveria ser, longe de sua pungência, denuncia para Noll uma insuficiência do real que é capaz de ser ultrapassada pela escrita.

A literatura, para mim, deve ter compromisso com o fenômeno humano, seja ele tarado, equivocado, deformado ou politicamente superincorreto. Às vezes, a força poética vem da deformação, do olhar torto, um olhar instintivamente inadequado. À literatura não cabem essas questões: o que é destrutivo, o que é edificante. Porque, às vezes, o que há de mais edificante, na função estética, é aquilo que é mais destrutivo. Às vezes, você vai construir um tufão de esperança em cima das ruínas, em cima do aniquilamento, em cima dos destroços. (*apud* Weis, 1997, p.83)

Essa idéia de literatura traz em conjunto um tipo de apelo amoral, sendo nela desvelado aquilo que é estranho ao corpo social e, por isso mesmo, demovidos para momentos de discussão sempre postergados. Idéia de literatura que acompanha uma outra, que é a de uma ética amoral da própria escrita, outorgada pelo autor no confronto de si com o labor da escrita. Noll considera que manter a ética dentro do amplo campo estético se configura como uma das mais difíceis tarefas poéticas. Ou seja, manter-se fiel a si mesmo acima de tudo e à sua visão de mundo, de forma que isso se reconstrua coerentemente por meio da linguagem.

Cada gesto ficcional autêntico é formado por uma ação ética que reveste o sentido da escrita. Não se escreve para agradar, mas com o sentimento de fidelidade naquilo que move a escrita. “O escritor é aquele que tenta levantar o tapete para mostrar as coisas encobertas. Acho que aí dá para se pressupor um trabalho político, não há dúvida, mas perpetuado pela linguagem, pelo mundo simbólico da linguagem.” (*apud* Silva, Vidal, 2005) O romance aparece com a função heróica de mostrar a distância brutal entre o que aspira o indivíduo e o estado de miséria existencial em que ele se encontra pela censura da legislação social do espraçamento dos desejos.

Perguntado sobre a aproximação da figura do escritor com as suas personagens deslocadas de um cotidiano normatizado, Noll sugere a sensibilidade dos escritores para com a pane das “utopias tradicionais” que integram o homem no processo histórico com finalidade definida (*Idem*). São figuras evadidas dessa realidade ordenada, que estão, no entanto, comprazidas com esta situação. Pois é uma evasão que, ao mesmo tempo, liberta e permite uma escrita comprometida com a visão de mundo do autor.

A proposta literária de Noll é formulada a partir da provocação de um desconforto tanto físico quanto moral. A idéia passa pelo vislumbre daquilo que pode estar escondido, mas que somente chegará por meio de uma trajetória, de uma viagem incômoda que é preciso levar avante, longe da facilidade burguesa. “... não acredito mais na crônica da classe média. Acho que Nelson Rodrigues já fez tudo que tinha que fazer sobre isso [...] Eu não acredito realmente em laços familiares e institucionais...” (*apud* Bressane, 2000) Sua escrita nasce da vontade da crônica de costumes, mas não da crônica tradicional. O desejo é de fazer um retrato, mas um retrato dos que estão diante de uma situação extrema, em estado desvalido, nas 24 horas do dia. Ele opta pelo desgarramento, pela perdição que consome, por uma existência tão plena que não é capaz de sobreviver por muito tempo. Pode-se dizer que, no fundo, remete a um mal por trás da transgressão. Um mal próprio da atividade literária que é um atrativo muito forte, que lança o autor para longe do politicamente correto. “Não sei como a gente pode iluminar o drama humano com boas intenções. A convulsão é passar da órbita mesmo, sem ter gente pra afinar, pra dar uma sinfonia adequada.” (*apud* Bressane, 2000) Para ele, o que importa é dar vazão a um sentimento selvagem e inadequado, que se reverte em uma literatura também inadequada e indomável.

O romance, para Noll, funcionaria como um escoadouro de liberdade, de respiração para um homem (de)formado pela sociedade civilizada. Jamais deveria um romance deixar-se guiar por um sentimento de continuidade ou de que seria melhor para o leitor e a civilização. Deveria estar muito presente no romance a força do Id, força essa que poderia ser aparentemente muito destrutiva, mas que estaria, no entanto, relembrando e rememorando possibilidades humanas que, para o autor, foram amortecidas (*apud* Weis, 1997). O fato de estar vivendo em um mundo que não responde a anseios tão genuínos do homem deve alimentar um debater-se furioso no romance. Ele é encarado como um movimento de exaltação em meio ao marasmo.

As pessoas têm que ir para um romance como vão para um ritual, como vão para o lugar onde se pode sentir êxtase, onde se pode sentir transe. O que é êxtase? É a coagulação. O romance pode ser a coagulação desse instante. Porque às vezes você está metido dentro daquele fluxo incessante, dentro daquela voragem de ação da vida. E o romance pode coagular, presentificar ao máximo a condição humana de uma maneira geral. Isso é purificador. Temos de voltar a ver a literatura como uma possibilidade purificadora, sim. Não aquela coisa da minha geração esquerdista, de que o romance vai resolver as questões sociais de seu tempo, vai apontar soluções. Não isso, mas *o romance pode ser purificador porque o leitor vai entrar de uma maneira e sair de outra*.¹ Mas isso é tão velho também, tão antigo. É a catarse aristotélica. É paixão, é mexer com as forças do sexo, as forças do corpo, reverenciar essa materialidade. Venho de uma geração com um horizonte utópico realmente inflacionado. Então é por isso que acho importante reverenciar a matéria, a coisa que não está destilando miasmas ideológicos o tempo todo, uma fabricação compulsiva. Vamos serenar um pouco, serenar essa expectativa doentia de tudo ter de levar a uma finalidade. (*apud* Weis, 1997, 89)

No outro lado da escrita, vem então o leitor, ponto de articulação com o projeto de qualquer escritor. No caso de Noll, fica evidente a carga que ele pretende que o leitor carregue depois de fechar o livro. É essa coisa sagrada, purificadora, não-didática que continua depois da leitura, e que só pode ser provocada por meio da linguagem, esticando-a até seu limite poético no momento da leitura. Fazendo de sua literatura um chamariz para a materialidade humana, fazendo disso uma religião – *religare* entre homem e cosmos, sem fundo dogmático – Noll quer, por meio da palavra, colocar esse homem frente a frente com seus dejetos, colocá-lo diante de sua corporalidade, de sua evidência material. Para ele, a matéria pode ser sublime do momento em diante que se dispõe à celebração do homem em sua materialidade. Haveria de ter uma entrega,

¹ Grifo nosso.

uma aceitação plena dessa matéria, dessa fisicalidade, para alcançar a transcendência (*apud* Weis, 1997). Não se pode ignorar a presença constante em sua literatura de elementos tão humanos como esperma, vômito, sangue, fezes, urina e, por outro lado, a evidencia física da natureza, como o vento, a tempestade, a água, o fogo, a pedra. Tudo isso formando um grande painel da materialidade em que o homem se encerra e existe.

Toda a questão da materialidade e da presença nos parece fundamental para podermos compreender a obra de Noll. Uma palavra que ele mesmo considera chave para o entendimento de sua ficção é “acontecimento” (*apud* Sou..., 2005). E entender a sua narrativa como acontecimento significa não apenas vê-la como o reflexo de algo da realidade, mas sendo ela mesma a consagração do momento da leitura, convidando-o a vivenciar no ato de ler o mistério nem sempre prazeroso da condição humana, mas obscuro e litúrgico. Considerando a literatura uma arte que se realiza em um plano tanto abstrato quanto íntimo, teria a literatura uma capacidade inesperada de contundência no leitor. “... existe no que escrevo uma utopia, que é a *utopia do corpo presente*.² Minha literatura esperneia muito por não poder tocar no corpo do outro. E a arte que pode oferecer isto é o teatro.” (*Idem*, 2005) Assim, Noll aspira por um teatro dentro do romance, no que ele pode de instantaneidade e presentificação. Seu alimento literário vem do desejo irrealizável de fazer do instante da leitura um fenômeno tão real quanto a realidade; gerar um misto indiferente de representação e realidade, onde o presente da narrativa se desdobra no presente real, fazendo uma fusão indistinta entre os sentidos do leitor e do protagonista. O autor confessa uma compulsão de fazer da literatura uma outra arte, mais espacial, quase plástica (*apud* Brasil, 2003). Daí o uso de longas e tortuosas frases, tentando compensar uma ansiedade humana irrefreável; seria uma compulsão por uma simultaneidade que só pode ter lugar em uma locução atropelada, condensada, que possa dar conta de tudo. Seus livros, dessa forma, são escritos com uma pontuação muito trabalhada. Trata-se de um trabalho poético demorado. “Em alguns momentos que escrevo, sinto uma sofreguidão, fisicamente. A mão acompanha isso e a pontuação do texto também.” (*apud* Ajzenberg, 1996)

² Grifo nosso.

Noll procura ressaltar que estamos em um momento dramático da expressão humana, tornando-se importante a denúncia desse drama, evidenciando isso nos romances. A expressão é um parto difícil em meio a um pensamento geral onde o genuinamente humano se extravie. E no romance, o conhecimento desse drama se refaz por um não-conhecimento. Constrói-se uma tensão entre o sabido e o transmutado no romance. A eleição do momento presente, do instantâneo, em Noll, faz parte do modo como ele resolve essa dramatização de uma crise humana e, por extensão, expressiva. Seu interesse pelo delicado, pelo etéreo, diáfano, apenas se coaduna harmonicamente com esse momento estético que o cerca. É um elemento importante de sua formação a tradição da poesia como arabesco, como inútil, sem função alguma no cotidiano. “Isso me estimula muito, a possibilidade de você travar contato com aquilo que só é alcançável na perspectiva do instante [...] isso que se esboça e se aborta.” (*apud* Weis, 1997, p.82) São pequenos abortos que ele considera prazerosos e fundamentais na literatura. A “consagração do instante”, expressão de Octavio Paz a que ele muito se refere, seria um dos principais desejos do fazer poético; um êxtase existencial em um só grito, um só chamado.

Incorporando essa bagagem típica do fazer poético, Noll, desse modo, assume a forma como ele constrói suas narrativas. Sujeitando-se a uma “canga”, como ele diz, a uma obrigatoriedade do relato, ele admite que é um prosador com vontade de ser poeta. Para Noll, poderíamos e deveríamos encontrar no romance o sopro poético do verso. Assim, a palavra reencontraria no romance sua potência máxima, recuperando uma utopia da palavra transfigurada que estaria definindo (*apud* Ruas, Urbim, Zilbermann, 1990). Seu desejo é tratá-la como a música, palavra em estado musical, com uma fisicalidade própria, mas que, no fundo, se distancia de qualquer tipo de formalismo extremado; é uma palavra que, potencializada, aproxima o drama existencial humano. “O desejo de ser poema nos meus livros é uma coisa muito presente no que eu escrevo. E essa tensão está no próprio corpo da linguagem. Eu escrevo romance, mas querendo fazer poesia.” (*apud* Silva, Vidal, 2005) O exercício da escrita de Noll avança para o encontro desse hibridismo entre a prosa e a poesia. Trata-se de uma procura por um tipo de beleza que recobre a palavra, uma “pele da linguagem”.

... 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 no 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. [...] 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. (*apud* Bressane, 2000)

A linguagem é, para o autor, algo sensorial, quase corporal. O fato de sua escrita ser tortuosa é por ele atribuída ao mecanismo de levar para o corpo da linguagem os embates internos ao livro. Sempre um atrito entre os desejos da sintaxe, principalmente na narrativa, e a vontade de Noll de uma simultaneidade, um instante coagulado pela palavra. É na linguagem que Noll batalha por aquela utopia do corpo presente, tentando fazer da representação literária a apresentação de sentidos e sensações.

Sendo um escritor da linguagem, é a linguagem que encaminha as peripécias da história narrada. Noll nunca sabe onde irá chegar com a escrita, nunca tem um roteiro preestabelecido. É no ato da escrita que a narrativa se escreve. Em seu processo criativo, é a linguagem que determina o tema. O significado vem tanto da narrativa quanto do tratamento dado à estruturação da linguagem, característica mais ligada ao fazer poético. Assim, ele realiza o instante, presentifica para o leitor a possibilidade do casamento com o real por meio da leitura. “O meu desejo pela literatura não se deve ao fato de querer falar de grandes temas humanos. É muito mais um movimento orgânico. Uma certa repetição, uma certa ladainha, uma certa ejaculatória” (*apud* Weis, 1997, p.84). Repetição essa que está muito clara em certas características que voltam sempre livro após livro, alimentando, quase como mantra, a resistência do leitor em entrar em contato com essa beleza furiosa que ele reconstrói, mas faz parte do real. Somente assim a literatura pode transformar o leitor, segundo Noll por meio de um ativismo, uma militância do potencial poético da linguagem (*apud* Silva, Vidal, 2005).

Fica, assim, evidente a relevância do Outro em sua obra, haja vista a preocupação do autor com a instantaneidade da literatura, com o desejo de “tocar o corpo” do leitor e com a força transformadora da linguagem. Essa idéia de alteridade, de produtividade pelo contato com o outro, parece estar, de certa maneira, movendo vários aspectos da sua escrita. E, em contrapartida, aparece como complemento de uma outra idéia muito presente, que é a da diluição do eu,

ou do sujeito. Atrito ou complemento, o outro aparece na escrita de Noll completando, ou melhor, desdobrando sentidos em sua obra.

Noll acredita que, paradoxalmente, o homem contemporâneo, tão preocupado com a informação que pode ser acessada por meios eletrônicos, deseja profundamente enfrentar a partícula misteriosa que pode ser o outro, tentando esclarecer como de fato se dá essa relação e desnudando esse enfrentamento. O choque constante com o outro, a falta de significância dele, não saber que interesses estão envolvidos nesse choque, a falta de definições nesse choque, tudo isso está dramatizado na sua literatura. E é justamente o atrito com o outro, para Noll, que deve ser o combustível das desventuras da linguagem. Principalmente na sua escrita, guiada precisamente por uma indeterminação que será corrigida pela linguagem. E há nesse ponto uma transcendência da linguagem, ou pela linguagem. Pois o que está presente no outro parece ser parte daquilo que está escondido, daquilo que faz parte do mistério da vida e que não se pode entender. Enfrentar o outro seria uma aceitação da própria vida em seu enigma.

A individualidade que Noll tanto preserva seria também a causa de todas as dores do homem, pelo fato de estarmos separados. No entanto, é essa a única maneira de se viver, ou seja, relacionando-se com os outros. Mas isso não impede o desejo intenso das personagens de Noll de se fundir com o cosmos. É uma dissolução do eu que está ligada a uma vontade de se imergir no todo, um casamento cósmico. Um raciocínio que ele reconhece já estar em Freud, de um sentimento de se impregnar no inanimado, nas formas simples, e a dor dessa fragmentação, de um estrangeirismo. E a tragédia se instala com a impossibilidade de se fundir. Por isso, o outro é parte integrante desse mistério. Também não se pode fundir com o outro, mas não se pode parar o desejo de fundir-se às coisas, de fundir-se à alteridade. A literatura de Noll lida bastante com essa utopia de querer que o leitor seja a própria personagem do livro. Uma postura de se chegar ao outro, à inteligibilidade e ao desejo desse outro (*apud* Bressane, 2000). Nesse sentido é que Noll considera essa impossibilidade de se fundir a grande tragédia humana. Um casamento terrível de se imaginar, pois fazer parte de uma ordem maior pode ser o sinônimo da morte, ao abrir mão da cápsula do eu, do ego.

Eu acho que a tragédia, no sentido grego da palavra, com Édipo, com Antígona, mostra muito agudamente o que é essa fragmentação de alguém que cometeu um

ato transgressivo e que, em termos de pólis, em termos de comunidade, vai ter a sua resposta, ter seu troco por ter feito isso, que é a evasão da familiaridade da Pólis. E a grandeza da tragédia grega está em que o indivíduo está sabendo, presume, qual será o seu fim, esse é o personagem trágico, e, no entanto, fabrica a transgressão. A grande tragédia, a meu ver, é a impossibilidade dessa fusão do eu com o mundo. O grande personagem trágico grego é aquele que é vomitado para fora desse corpo maior. Eu tenho uma visão trágica nos meus livros, eu acho, são sujeitos muito à parte, esquizóides, personagens que quando falam é para expressar, não para comunicar. É o louco, não é? O louco pode ser um herói trágico, porque é irreversível. Quem provou da maçã proibida, de seguir esse fluxo demoníaco, digamos assim, quem não se encaixa na Pólis, não se encaixa no discurso dominante, é um cara que se fudeu. E eu gosto muito dessa literatura. Mas eu acho que talvez a paisagem, o horizonte trágico, pelo menos em termos dos antigos gregos, também não está muito possibilitado de vingar no mundo de hoje em que se proliferam as tentativas, e a medicina é muito isso, a psicologia é muito isso, de puxar esse discurso da loucura para um eixo social. (*apud* Silva, Vidal, 2005)

2.2 A personagem

Partindo da fala do autor, exposta até aqui, na tentativa de traçar algumas linhas gerais sobre sua obra, propomos agora uma aproximação conveniente ao nosso estudo. Com isso, pretendemos voltar nossas lentes para a personagem de Noll, para seus protagonistas, que emergem aos olhos do leitor como figuras angustiadas, seres dignos de pena e ovação. Se em alguns instantes, na sua procura desesperada, encontram apenas a dolorosa perdição do insucesso e da dor – seja física ou emocional –, em outros triunfam pateticamente às amarguras de uma existência achatada pela ordem e pela racionalidade. Ou mesmo por uma selvageria que os escorraça como perdedores natos.

Perguntar-se sobre o personagem-narrador na literatura de João Gilberto Noll é aceitar um jogo incerto, de regras bastante imprecisas; e, no entanto, um jogo que não contraria uma natural e esperada lógica de perdas e ganhos. Perdas constantes e renovadas a cada linha do texto sinuoso. Ganhos árduos e duvidosos que pouco alimentam a alma daqueles que sobrevivem às vacilações esfumaçadas e retorcidas que movem o personagem-narrador. Pontos moventes desde suas anterioridades submersas naquilo que ainda não é o livro, o texto em que elas realmente nascem para o leitor, as personagens alimentam-se do (des)prazer da não fixação, de esfregar existencialmente qualquer linha reta que possa recortá-las e defini-las no texto ou fora dele. Faz disso quase uma brincadeira, uma séria

brincadeira com aquele que se propõe e se julga capaz de encerrá-la em uma fórmula mínima possível, em um modo objetivo de apreender suas afecções, percepções, intenções. E de tal maneira, que nos leva a falar aqui em personagem e ali em personagens, pois são todos diferentes em suas caminhadas, contudo um e somente o mesmo que se faz e se refaz a cada obra, a cada percurso proposto por uma nova narrativa.

As perdas ou os ganhos, que são sempre do leitor, vão se amontoando livro após livro, formando um conjunto de percepções que não passam, que se afligem, debatendo-se no interior da própria leitura e posteriormente a ela. Sujeitos em processo contínuo de esfacelamento identitário, incapacitados para a normatividade do trato social, os personagens-narradores de Noll parecem em eterno e aceito naufrágio, ainda que, surpreendentemente, mantenham a cabeça fora d'água, num tipo de lucidez intrépida que sabe do afogamento iminente a ponto de ansiá-lo. Por vezes, realmente se afogam, para renascerem num outro livro, afundando novamente, algo irredutível quanto à escolha de seu destino, irascível frente à opção de pegar um bote que o condenará ainda mais. Quimérico.

Falemos um pouco dessas perdas que afligem o leitor. Mas, para isso, devemos logo desfazer a imagem por demais analítica do funcionamento literário de que essas perdas provêm unicamente de um processo de leitura onde se fala em graus de leitor, de modo que seria possível para um deles, ideal, preencher cada lacuna que, só aparentemente, se deixa por completar, enriquecendo assim o seu papel de co-autor. Não, essas perdas não serão preenchidas na leitura, nem ao menos nela poderão ser identificadas. Falamos de perdas existenciais para o leitor; de perdas, no fundo, enriquecedoras – pois caberá a esse leitor transformá-las ou não em ganho –, que nascem do confronto com uma personagem que propõe radicalmente o fluxo da experiência, o sabor do presente que nega por completo qualquer forma de confortável adaptação a uma feroz racionalidade cotidiana, que nega a aceitação da ordem do dia. Não seria possível deitar em uma rede aconchegante na varanda sentindo o frescor da sombra e observar na luz indireta a força do sol lá fora, mantendo nas mãos a leitura interrompida de um romance de Noll, esperando sair dali incólume para comer um pedaço de manga. No embate com aquelas personagens, alguma coisa na adequação da realidade àquilo que nos formamos ao longo dos anos se desencontra, provocando perdas, principalmente na crença dessa ordem por trás do dia.

Nesse sentido, podemos inferir que a relação primeira que se desenvolve na leitura com esses personagens-narradores é a de um tipo de atrito, uma fricção entre um conjunto estruturado de movimentos – mentais ou corporais, ativos ou reativos – que preenchem o funcionamento do mundo como ele é e um outro conjunto de movimentos, literariamente construídos, gerado no embate de um sujeito/personagem inadaptável – um sujeito que não se quer sujeito – com o entorno que o (de)forma. Forma porque o obriga a preencher um papel, a ser um sujeito ainda que não o queira, pois sua própria inconformidade vem do fato de ser sujeito. Impõe-lhe a fôrma. Deforma porque lhe impede a própria deformação por uma melhor forma, impede-lhe o direito de não ter forma, de ser informe, da crítica à soberania da forma.

Os ganhos, contudo, não são tão evidentes, nem tão diretos. De fato, nascem somente desse atrito entre leitor e personagem. É preciso deixar perder para então ganhar. O percurso instável e indeterminado do corpo e o fluxo de um pensamento errante, desviante do suporte da memória, suporte que define o lugar do sujeito, promovem a vida como lócus de um ato exploratório, elevando a experiência do presente como diretriz e o delírio imaginativo quase como arma de sobrevivência, mantenedor de uma lucidez grotesca e enviesada. Não supomos possível identificar-se com facilidade às ações excessivas das personagens de Noll. Se não é difícil pensar a inadequação e a aleatoriedade que movimentam as personagens ao longo da narrativa, nem tão distantes assim de uma realidade possível, contudo, diante do que lê, o leitor se sente agredido frente a viagem vertical dessas em direção às situações limites que permitem tal comportamento. Desse modo, não é possível pensar serenamente sobre a viabilidade de ganhos que não passem por um enfrentamento do que as personagens propõem com um mergulho em situações extremas.

Dito isto, surge a necessidade de rastrear essas personagens, de modo que possamos começar a compreender o funcionamento da máquina literária de Noll. E se julgamos um rastreamento, é porque precisamos seguir pistas, tal como um detetive, seguir padrões de comportamento dessas personagens que se movem de forma muito parecida, sugerindo por trás de máscaras a face de um mesmo agente. Transformam-se assim a crítica e a análise em um duplo do romance policial. Em cada livro um crime e seu criminoso sem rosto.

Algumas questões são centrais para a leitura desse personagem-narrador. A primeira questão suscitada parte da relação desses narradores com seu passado. Nota-se que todos esses personagens possuem um elo problemático com seu passado, fazendo desse não-escrito um mote contínuo nas desventuras sempre assaltadas por uma inquietude muito pouco explicada, ainda que constantemente sugerida como um agente de transtorno do presente que se liga diretamente à anterioridade do narrado. Essa relação com o passado reflete-se objetivamente no comportamento das personagens frente ao recurso da memória. Sujeitos por vezes desmemoriados, intencional ou involuntariamente, as personagens procuram sempre romper os elos da lembrança, travando uma relação quase sempre pouco amistosa com o repertório de uma memória que o definiria enquanto sujeito, cumpridor de um papel não-desviante. Dessa forma, a memória é sempre um lugar de embate para as personagens de Noll. Embate de várias frentes, em que corre paralelo ao desconforto em relação ao passado um curioso e sutil movimento de retorno a um lugar mítico de origem. Assim, o ato de lembrar das personagens sugere sempre um conjunto algo confuso de rastros onde podemos observar o mal-estar das personagens com o passado, com o não-escrito e não-evidente, que simultaneamente parece agir por trás do seu movimento ao longo da narrativa.

A memória é então aceita em sua deformidade. É tecida uma delicada teia entre o que se pode e que se quer lembrar ou esquecer e o que se prefere criar e imaginar. Longe de ser um lugar seguro, a memória dos personagens-narradores de Noll confere um campo aberto de especulação e crítica sobre como a noção de memória está ligada à idéia de manutenção de estruturas paralisantes, contrariando a própria vitalidade renovadora da memória.

Uma segunda questão importante para a leitura desse personagem-narrador, ainda muito ligada à questão da memória, está no modo indefinido, borrado, como ele se apresenta. A suspensão da memória que o prende na condição de sujeito somada a uma procura intensa por ligar-se intrinsecamente ao mundo das coisas e ao tempo presente, fazendo da percepção sensível da realidade um lugar primeiro de leitura do mundo, faz com que essas personagens parem um pouco acima do chão, ou melhor, assumam um aspecto distanciado do que poderia ser um combustível natural da máquina por trás das ações de uma narrativa. As personagens, que parecem mover-se sem motivos muito definidos, em um afã de desligar-se de um relacionamento com o mundo medido por causas e efeitos,

agenciam uma integração pelo corpo com o mundo da matéria e do mistério da vida, como se fossem uma longa continuidade. Nesse sentido, as personagens, mais ou menos, costumam configurar-se como um borrão, rasuram com insistência o desenho recortado da subjetivação e do corpo na tentativa delirante de perderem seus contornos e de se fundirem no entorno. As personagens caminham sempre e lentamente para uma abstração de si mesmas. Idéia esta sobre a falta de contorno que nos faz recordar o problema visual sobre figura e fundo. Se os personagens de Noll apresentam-se sem contorno, podemos inferir que isso acontece porque eles não se destacam, não são suficientemente delimitados, demarcados; não se destacam do fundo, ou seja, da própria narrativa e dos modos descritivos. Não afirmamos, assim, que o fluxo narrativo corre segundo a psicologia das personagens, mas que personagem-narrador, narração e descrição formam um conjunto integrado, indissociável. Descrições e acontecimentos que na narrativa parecem não estar ligados diretamente às personagens constituem elos de sentido para a compreensão de suas ações.

Uma terceira questão que se destaca na leitura da personagem é a relação entre pensamento e ação. Com isso, apontamos a particularidade que essa relação assume na obra de Noll. Pensar e agir conectam-se, mas não por uma lógica corrente. Aqui, o pensar não determina necessariamente as ações conseguintes. Agir, pelo contrário, e inúmeras vezes, parece substituir o pensamento. Agir para não pensar, talvez seja uma primeira fórmula, ou seja, agir precisamente para interromper um fluxo incessante de pensamento. Agir como antinomia de pensar. No entanto, essa primeira fórmula desenvolve-se numa segunda, onde agir é pensar, ou melhor, as ações tornam-se o lugar mesmo do pensamento. Assim, pensa-se no interior da ação e com o corpo da ação. Age-se para pensar. Mas não para pensar depois, e sim para que seja possível um outro modo de pensar, fora dos parâmetros limitados da razão. Um modo de pensar que surge e se desenvolve no corpo de quem pensa e no bojo das sensações. Corpo e cérebro passam a operar em conjunto, buscando saídas lúcidas em meio a um denunciado delírio da racionalidade.

O corpo, desse modo, ganha um lugar de destaque nessa literatura de Noll, tornando-se interessante explorar suas articulações com as questões da memória, além de privilegiá-lo como ferramenta da escrita do autor. A questão do corpo é fundamental para entendermos todo o projeto narrativo de Noll e como sua

proposta pode ser desvelada pelo exame da personagem em conjunto com o seu modo de narrar. O corpo do narrador, que é também um corpo narrador (corpo que narra), determina um estilo próprio do autor, fundado naquele desejo de fazer a literatura tocável, que funcione mais perto dos sentidos do leitor de sua racionalidade.

Todas essas questões serão desenvolvidas à parte, mais à frente, e com maior cautela. Assim, teremos uma noção de características gerais do protagonista na obra do autor, levando-se em consideração as particularidades que surgem em cada obra. Privilegiaremos dois romances de Noll, *Hotel Atlântico* e *Berkeley em Bellagio*, que nos permitirão um mecanismo comparativo no qual, em cruzamento com outras obras, podemos esclarecer certos traços marcantes na definição dessas personagens, ao mesmo tempo em que aparecem outras características que as distanciam, separando, dessa forma, momentos diferentes na obra do autor e enriquecendo a sutileza de sua criatividade literária.

2.3 Hotel Atlântico

Como em vários livros de Noll, HA tem como protagonista uma personagem sem nome, de cujo passado praticamente nada, ou muito pouco, se sabe. E tudo que parece fazer parte desse passado torna-se evidente por movimentos externos ao personagem-narrador. Nele, nada sugere a vontade de remeter-se ao passado, sendo um lugar de deliberado apagamento, sugerindo uma inadaptação ou desconforto àquilo que o preenche. O livro aparece como um rasgo definitivo do contrato com esse desconforto, de forma que, no fim, fica no leitor a sensação de que para esse recorrente personagem as forças se acabaram, que não será mais possível reerguer-se.

Quase o *script* de um *road-movie* – um *road-book* – o personagem-narrador se embrenha em um andamento truncado entre repousos sem descanso e movimentos imprecisos, ou mesmo aleatórios, onde o ato de não parar mantém vivo o narrador – e a narração – numa trajetória rondada misticamente pela morte e pelo anúncio tácito do seu fim.

A personagem, marcada pela ação no presente da narrativa, é um ex-ator que parte numa viagem pela imprecisão de motivos ou destinos. Movido apenas por uma força incógnita que o impulsiona freneticamente para frente, para um inescapável futuro, o personagem-narrador deixa evidente somente uma relação estável, que sugere o desapego de um passado que o define como ponto de partida para a vivência do presente, mais do que a possibilidade de (re)construir-se no futuro para o qual caminha. Isso fica claro desde as primeiras páginas do livro ao observarmos que ele não carrega nenhuma bagagem. (Ag)Ir para não pensar, trata-se de um modo de existência particular e perigoso que a personagem assume para si. E se pensar, pensar apenas na ida e na instabilidade das coisas, na forma tão brutal de não-impregnação das coisas, de tudo que o cerca, exceto enquanto ameaça à manutenção da vida. Um ex-ator que desiste de si para viver um último papel, um que ainda não foi nem será escrito, que apenas haverá de existir enquanto no palco aleatório da vida, um palco traçado espontaneamente entre o Rio de Janeiro e Pinhal. E, ao mesmo tempo, um papel desde sempre trágico, porque cercado do cheiro de morte por onde passa, cheiro que o segue como o anúncio antecipado de um fim já previsto. Na primeira página do romance, enquanto a personagem sobe as escadas de um hotel (lugar conceitual do transitório) em Copacabana, descem policiais carregando um cadáver. Primeiro presságio negativo da viagem. “Mas recuar me pareceu ali uma covardia a mais que eu teria de carregar pela viagem. E então eu fui em frente.” (Noll, 1989b, p.5)

Ainda no começo do livro, ele diz o que dele se disse: um desocupado, aquele a quem falta uma ocupação regular. Pois sua vingança do passado grita nesse passar contínuo, num viver deliberadamente desnecessário, na descrença numa futura ocupação. Ocupar enquanto antítese das ações. Não pretende ocupar, senão passar, mas sem abrir mão de existir, de possuir a experiência, as percepções, o átimo inapreensível e exíguo do momento no qual existe. Ir é sempre uma necessidade, um imperativo que ecoa do desgarrar-se do passado.

2.4 Berkeley em Bellagio

Berkeley em Bellagio situa-se, no interior da obra de Noll, em um lugar bem diferente de HA, por várias razões. O personagem-narrador, um escritor brasileiro dando aula na Universidade da Califórnia e convidado por uma Fundação americana para escrever um livro por um longo período em Bellagio, apresenta mais uma vez as angústias existenciais típicas dos personagens de Noll. Espremido na incerteza entre voltar para sua Porto Alegre natal e aderir definitivamente ao desejo de transformar-se em uma figura fantasmática da própria “Catedral” da Fundação que o abriga em Bellagio, o protagonista deste romance se aventura em um violento mergulho interior, para morrer e renascer. Diferente de outras obras do autor, nesse livro, o ritmo da viagem é ditado muito mais pelo movimento interno da personagem, apesar de passar por geografias tão diferentes como Brasil, Estados Unidos e Itália, e deixar nítida a situação de instabilidade freqüente em que se coloca a personagem. Convidado para escrever um livro que nunca é escrito, João (dessa vez é nomeada a personagem) opta por vivenciar Bellagio fazendo-se de si um personagem que não pode se adaptar, cujo corpo e suas sensações ditam aquilo que realmente é julgado importante, a saber, a vivência do agora. Junto a isso, a falha presente de uma memória vacilante, causada por um provável aneurisma, e a perda do português como primeira língua enquanto o inglês parece abduzir o instrumental lingüístico de João. Nessa obra, Noll procura integrar os temas recorrentes de sua obra a certas preocupações típicas da contemporaneidade, como a perda das identidades lingüística e cultural afinada com uma crítica às grandes instituições.

O enredo é uma reflexão sobre o nosso tempo. Eu não estava interessado em fazer uma crônica a respeito dos costumes e da cultura de Berkeley ou Bellagio. Minha preocupação era falar sobre o brasileiro na condição de estrangeiro e, a partir disso, abordar a mundialização. (*apud* Zaccaria, 2001)

2.5 A memória

Devemos, então, nos perguntar sobre o funcionamento da memória em HA, sobre como o protagonista se relaciona com seu passado e como isso afeta o presente do narrado. Fica evidente, desde o princípio da narrativa, que o que importa realmente para o protagonista é a linha reta que o leva adiante, para o futuro, seja ele qual for. Não há sequer o esboço de um movimento que indique o passado como algo que repercute nas ações tomadas pela personagem ao longo da narrativa, exceto como algo a ser evitado. Logo nas primeiras páginas, sozinho no quarto de hotel, sentindo uma exaustão que não o deixa descansar, ele diz: “Pensava na minha ida, até quando eu agüentaria” (Noll, 1989b, p.8). É o primeiro indício da direção da narrativa. Nunca olhando para trás, o protagonista está voltado para sua andança; uma andança que, logo saberemos, não parece ter rumo certo. “Uma contagem regressiva estava em curso, eu precisava ir. [...] Sabia que dentro de mim eu represava um desespero, porque daqui a pouco eu precisava ir...” (Idem, p.9) E apenas esse desespero em ir, em seguir, já nos aponta o desejo de deixar o que quer que seja para trás. Há um sentimento de fuga, ou de perseguição, que não deixa o protagonista sossegar. Mesmo exausto, ele não é capaz de apenas deitar-se na cama, mas fica em um vaivém ininterrupto.

O desejo de sair de cena, de fuga, é tal que nem importa se é a viagem aquilo de que precisa. “Se eu encenasse loucura, quem sabe um transido esquecimento de tudo, o mundo correria para me internar. E não seria a mesma coisa do que viajar? [...] Se eu ficasse louco eu permaneceria dopado dia e noite, dormindo à hora em que a minha cabeça caísse...” (Idem, p.9) O autor deixa claro o teor dessa escapada fazendo essa breve aproximação entre o movimento da viagem e o acontecimento da loucura. Estar louco, para o protagonista, se apresenta com as mesmas características da viagem que ele empreende, ou seja, retira-o da realidade que o cerca. Com a conveniência de “não despender qualquer esforço, como o de entrar e sair de espeluncas como aquela em que eu estava” (Idem, p.9). Seria, dessa forma, uma viagem onde nem sequer o esforço físico seria necessário. Retirar-se do real por invalidez, por inabilidade para a vida cotidiana.

Ainda no começo do romance, o protagonista faz algumas breves e, praticamente, desinteressantes referências ao passado. Mas a um passado distante

e, à primeira vista, pouco significativa para o estado presente do narrador. Ao pensar que poderia matar alguém e ganhar celerado e comida do Estado, o protagonista reflete sobre a possibilidade de voltar ao quadro que abandonara quando ainda era adolescente. “Ficaria desenhando o dia inteiro se os outros presos deixassem. À noite cairia de sono. Para na manhã seguinte despertar e dar continuidade à linha interrompida no dia anterior.” (*Idem*, p.9) Ou quando, ao ligar o rádio do hotel, ouve um amigo também de sua adolescência falar sobre sua paixão por Shubert (*Idem*, p.11). Ambas as referências de um passado dito distante e que em nada atinge as decisões sobre o presente. No entanto, surgem como lembranças levemente agradáveis, quase irreais, deixadas em um passado que em nada pode ajudá-lo na sua viagem, senão serem simples referências de um tempo perdido.

Passadas algumas páginas do livro, aparece a primeira informação concreta sobre o protagonista. Numa conversa com uma mulher sentada a seu lado, no ônibus que pega em direção a Florianópolis, ele diz ser um ator, “um homem familiarizado com a intimidade dos outros” (*Idem*, p.19). Mas apenas confessa isso por estar em um momento de fragilidade, em uma súbita intimidade que procura criar com a mulher. Essa informação é fundamental, pois não apenas é uma das poucas referências àquilo que define seu lugar no corpo social, como também denuncia, pela própria profissão, o modo como ele agora passa a encarar a vida. No lugar de trabalhar como um ator, passa a atuar constantemente, na tentativa de fugir de si mesmo. Faz do mundo seu palco, e da sua vida, um papel constantemente reinventado. Fato que aponta o desejo de distanciar-se daquilo que era, de ser uma pessoa integrada no corpo social, ainda que precariamente, pois era dito um “desocupado” (*Idem*, p.9).

A idéia de precariedade da memória e da lembrança para o protagonista pode ser apontada na frágil e breve referência ao cartão-postal. “Eu costumava guardar postais de recordação. Naqueles dias eu levava num bolso de trás da calça dois postais. Já estavam bem amarfanhados.” (*Idem*, p.30) No lugar de fotografias, ou qualquer outra “recordação” que fosse mais próxima de sua vivência, ele opta por andar com postais, referências tão genéricas como o rastro físico mais significativo do seu passado. Pois nada carrega além da roupa do corpo, sua carteira e um boné. Tudo que remete ao passado foi deixado. Ele não traz

nenhuma evidência de quem ele é, de quem ele deixa de ser, exceto seu próprio corpo, seu próprio rosto.

Em Florianópolis, o narrador conhece Nelson e Léo, dois rapazes que, após reconhecerem-no como o ator de um filme, se oferecem para dar uma carona até seu novo destino. No caminho que seguem, Nelson os leva a um casarão no meio do mato, onde funciona um bordel. E na conversa com a prostituta de traços orientais, ele diz: “Eu não guardo nada comigo.” (*Idem*, p.41) Uma conversa regida, justamente, pelo passado, pelo lembrar e deixar esquecer. A prostituta lhe traz um pijama, para ele dormir melhor. O pijama era de seu pai, que ela trouxera quando saiu de casa, três anos antes. E diz que ele pode ficar com a roupa. Ao dizer que nada guardava, ela diz que é o que passará a fazer. E que está juntando dinheiro para se encontrar com uma amiga em Miami; irá tentar a vida por lá.

A história da prostituta reproduz, de certa forma, o movimento do protagonista. O abandono do passado – que no caso dela é gradual, como pode ter sido o dele – e a aposta no futuro – de forma bem diversa – são movimentos similares aos dele, no entanto, bem mais definidos em tão pouca descrição. Mas isso não ocorre apenas com ela, e sim com diversas personagens que cruzam o caminho do narrador. Caso da mulher que estava a seu lado no ônibus, que perdeu a filha em um acidente e se suicida logo depois de conhecê-lo; de Nelson, um órfão estressado, com um passado estranho em meio às prostitutas, que termina por persegui-lo, tentando matá-lo; da prostituta; de Antônio, o rapaz que cuida da igreja onde ele se hospeda, que conta uma história bizarra sobre ter estuprado uma freira; e de Sebastião, seu enfermeiro no hospital, que seguirá viagem com ele. Todos inseridos em uma estranha relação com o passado e/ou em movimentos incertos para o futuro. Não é difícil visualizar proximidades entre todas essas personagens e o nosso narrador. Por diferentes que sejam, todos falam a ele, quase como numa confissão, de histórias pessoais que se ligam à sua própria história não contada. Identificam-se com ele, trazendo à fala, ao ato de contar, suas experiências, como se as compartilhassem com alguém que pode compreendê-las, ou pelo menos ouvi-las.

Ainda em outros momentos do livro, há o reaparecimento do passado no percurso do personagem-narrador, como seu reconhecimento pela filha noveleira do cirurgião de Arraiol, cidade onde fica por longo tempo se recuperando de um acidente em que sua perna é amputada. Sua presença na cidade é um impasse

alimentado pelo passado, preso pela condição física delicada e pelo enredamento criado pela filha do cirurgião, que acaba se tornando prefeito da cidade, ajudado pela repercussão de ter salvado a vida do “artista de novelas”. Contudo, a estada no hospital lhe serve para uma viagem interna, e por uma viagem/transmutação do corpo; acaba por funcionar como uma continuação estranhada da mesma viagem, que segue após a saída do hospital.

Na primeira conversa do narrador com Sebastião, perguntado de onde era, ele diz ter nascido e vivido até os 20 anos em Porto Alegre, para onde nunca mais voltou e nem tem mais ninguém (*Idem*, p.69). Nesse momento, nós nos damos conta de que, de forma inconsciente, parece ser para lá que ele viaja todo o tempo. Fugindo de seu passado, é para seu lugar de origem que ele segue um caminho tortuoso. Como se desse uma volta completa e pudesse chegar ao princípio sem passar pelo caminho que o levou até ali, recusando-se a voltar pela mesma estrada. Ao irem embora da cidade, o narrador e Sebastião rumam para Porto Alegre, cidade onde moraria a avó deste por muitos anos. Ao descobrir que a avó havia morrido, Sebastião expressa o desejo de ver o mar – que nunca viu – e o narrador sugere que eles rumem para Pinhal, a praia que costumava freqüentar quando jovem. E lá termina a jornada do protagonista. Pouco antes de cair sem forças para, logo depois, morrer nos braços de Sebastião enquanto olha o mar, o narrador ouve seu amigo cantando uma música que nunca tinha ouvido e que falava da “saudade da terra de origem” (*Idem*, p.97). E assim, fechamos o ciclo da narrativa, e podemos entender o quanto a memória e o passado, que muito discretamente aparecem no livro, estão ligados ao sentido da viagem empreendida pelo protagonista. Seja como algo a ser negado, seja como algo a ser buscado, a memória está por trás de todo o movimento do narrador.

Toda a questão da memória pode ser observada no jogo com a imaginação, uma inventividade que está presente durante toda a narrativa. Enquanto ator, que é, mesmo que o negue, o narrador procura reinventar-se por meio de pequenas atuações que confundem os rastros que ele vai deixando. Já na primeira seqüência narrativa podemos identificar uma primeira pista de que há algo de indefinido, que ele não está disposto a expor claramente quanto à viagem empreendida e ao seu passado. Perguntado pela recepcionista sobre sua bagagem, o protagonista responde que a deixou guardada no Galeão, para, logo em seguida, esclarecer que foi essa a explicação que lhe saiu. Por que teria mentido para a recepcionista? Não

bastava dizer que não tinha bagagem? Então já sabemos que ele não se importa de dizer qualquer verdade sobre sua jornada ou sobre si mesmo. Logo no começo do romance, já faz o exercício de viver fora de si, fora da realidade que antecipa a narrativa. Ao preencher a ficha do hotel, mente sobre seu estado civil e diz que é casado: “...imaginei uma mulher me esperando num ponto qualquer do Brasil, e divaguei que ter essa mulher me esperando poderia atizar a curiosidade da moça da portaria sobre mim.” (*Idem*, p.6)

São pequenas invenções como essas que ele vai despejando ao longo da narrativa. A mais relevante delas se passa quando ele está hospedado na Igreja. Para que sua roupa pudesse ser lavada, o narrador veste a batina de um padre falecido. Logo depois encontra uma lasca de tronco de árvore, que ele transforma em um bordão. E resolve dar um passeio pela cidade, apoiando-se no bordão, como se fosse cego, certo de que ninguém atrapalharia seu passeio, estando ele com uma aparência tão solene. Andava com os olhos fixos para a frente. “Para alguns talvez eu fosse um homem em constante contato com esferas sagradas, eu não via o mundo visível. Não pude deixar de ver também uma velha com expressão demente ajoelhar-se à minha passagem.” (*Idem*, p.57) Ao notar um choro que saía de dentro de uma casa, ele entra e encontra uma velha. Ela lhe diz que Deus o tinha mandado para dar a extrema-unção a Diva, sua irmã que está à morte. Levado ao leito de morte da irmã, ele nota que sua respiração está no fim. “Senti um instinto de que me faltava um óleo santo, alguma coisa assim. Encostei o polegar direito na minha língua, senti ele úmido, e com ele fiz o sinal-da-cruz na testa, na boca e no peito agonizante”. A mulher logo morre e ele se vai.

Nesse instante, fica claro como o protagonista se reinventa. No percurso da sua viagem, ele vai assumindo pequenos papéis que permitem que ele saia de si, da vivência do seu descaminho. Aqui, ele não apenas representava um padre; era um padre. Incorporou com a batina a ligação com a transcendência e realizou o ato da extrema-unção. Não apenas não sentiu culpa como saiu fortalecido daquele ato. Incorporar um papel divino e realizá-lo plenamente foi, para ele, como uma bênção. Contudo, tão simplesmente como ele assumiu esse papel, dispensou-o, não mais pensando sobre aquilo; exceto que deveria se cuidar, pois, “...em três, quatro dias era a terceira morte que me aparecia” (*Idem*, p.58).

Esse procedimento de constante invenção e uso da imaginação para preencher as lacunas abertas da personagem completa-se com um jogo de sorte,

uma aleatoriedade em relação aos caminhos a percorrer. O verbo “ir” alimenta o trânsito incessante do personagem, ainda que esteja incerto sobre o porquê da viagem. Realizar o périplo é o que importa, pois no percurso ele saberá o motivo de tudo. No começo do romance, pouco antes de ele sair do hotel em Copacabana, a mulher da portaria lhe pergunta, intrigada, por que havia ficado com um olhar tão envelhecido.

– De fato – respondi –, não posso disfarçar que de alguns minutos para cá qualquer coisa aconteceu para me deixar assim.

– O quê? – ela perguntou assustada.

– Olha, meu anjo, acho que *eu estou partindo para saber*³ – respondi tentando recompor o ar folgado que eu costumava ter com as mulheres com quem tinha algum lance fortuito. (*Idem*, p.12)

Partindo para saber, ele não tem idéia do caminho a percorrer. Saberá do percurso, justamente porque precisa percorrê-lo, enquanto o traça. Na rodoviária, depois de sair do hotel, o protagonista abre um mapa, lembrando-se de ter dito para o motorista do táxi que o levou até a rodoviária que faria um tratamento contra o alcoolismo no interior de Minas, mais uma de suas invenções. Observa no mapa o interior de Minas, mas seus olhos descem para São Paulo e terminam no Paraná. Ele se levanta e deixa o mapa sobre o banco. Por fim, resolve comprar uma passagem para Florianópolis. “Vi o nome da cidade num luminoso em cima de um guichê. De repente uma ilha: era um tema que me interessava. E depois eu nunca tinha ido lá.” (*Idem*, p.17)

Essa imprecisão é constante no percurso delineado. Todos os rumos são decididos no momento de tomá-los. E essa seqüência é particularmente simbólica desse procedimento pela decisão de deixar para trás o mapa que carregava. Não será preciso um mapa, já que ele não sabe bem para onde está indo. Deixar o mapa é deixar a menor possibilidade de planejamento. Fora do passado e do futuro, ele se entrega ao prazer, e ao perigo, de viver plenamente o momento presente. Seu destino, aqui, foi decidido naquela fração de segundo em que ele lê o nome da cidade no letreiro luminoso.

Da mesma forma, estando em Florianópolis, decide ir para o oeste de Santa Catarina, sem qualquer motivo aparente. Pega carona com Nelson, que vai para o Rio Grande do Sul, onde Léo, seu cunhado, vai se casar. No entanto, após o

³ Grifo nosso.

obscuro assassinato que Nelson comete, saindo em perseguição atrás do protagonista, ele consegue fugir e pega uma outra carona que o leva até Viçoso, cidade onde dorme na igreja e bem na divisa com o Rio Grande do Sul. De Viçoso, atravessa a divisa e se acidenta na chegada a Arraiol, cidade onde passará um bom tempo, preso à cama do hospital. E já no fim do romance, segue viagem com Sebastião para Porto Alegre, e dali para Pinhal, onde termina a história. Em todo o percurso, de Copacabana a Pinhal, não há um só momento em que ele planeje para onde ir. Somente dá a idéia para Sebastião, no desejo deste ver o mar, de seguirem para Pinhal. É o máximo de planejamento que consegue fazer. No mais, a personagem se deixa levar pelas situações que se colocam para ele, obrigando-o a dar (ou não) novos rumos à viagem.

Observado o funcionamento da memória e a relação do narrador com seu passado, assim como a aleatoriedade do percurso da narrativa, agora podemos procurar entender como essa personagem fica borrada, indefinida. Está claro que o fato de o passado estar freqüentemente obscuro influencia nessa indefinição da personagem, ainda que, de certa forma, aja por detrás de suas ações. No entanto, não é apenas o desapego a si que transforma a personagem em um sujeito borrado, mas acontecimentos, guiados ou não pela personagem, que a aproximam do mundo, do tempo presente e a retiram de si. A personagem não dita nada sobre si mesma, apenas se deixa impregnar no fluxo da viagem, no movimento incessante da necessidade de seguir, mesmo sem saber para onde. Comprometido com o presente, com a vivência do percurso, mais do que com o destino que se quer alcançar – fazendo-nos entender que o destino é o próprio percurso – a personagem se dissolve em meio aos acontecimentos. Ele quase não é capaz de tomar qualquer decisão sobre si mesmo, parecendo estar totalmente envolto pelo ritmo que esses acontecimentos impõem sobre ele. Nada fica claro, nem mesmo essa relação incerta com o passado, do qual parece fugir todo o tempo, quando, contudo, está tão presente no fim do romance, fazendo-o voltar ao lugar onde passou a juventude.

No romance BB, o funcionamento da memória difere muito de HA. Ao contrário do aspecto nebuloso que recobre todo o passado do protagonista em HA, impedindo um sólido entendimento do que o move na narrativa e de como esse passado interfere no presente narrado. Em BB, a memória de João está muito

presente, permitindo-nos compreender melhor essa relação estabelecida entre o momento da narrativa e os acontecimentos de sua vida passada. Fica, no entanto, ainda que de forma mais evidente, uma sensação de desconforto em relação a esse passado muito parecida àquela sentida em HA. Mas que fique sempre claro que esse desconforto com o passado não parte de um simples episódio ocorrido que detona tal desconforto, tal como um acontecimento gerador de um trauma. Não é disso que se trata, mas de uma inadequação à realidade vivida que impulsiona a personagem em uma trajetória outra, capaz de permitir uma precipitação das forças estagnadas que a prendiam à situação indesejada. Trata-se de vivenciar o desejo de se transformar e, com isso, transformar a vivência da vida.

Tão importante é a memória nesse livro de Noll que na epígrafe aparecem duas frases de Fabrício Carpinejar que ilustram muito bem seu valor na obra. “Ainda que não me lembre, legarei memória.” e “A morada em que nasci me habita.” Vamos deixar um pouco de lado essas frases ao mesmo tempo que nos deixaremos levar por elas.

A lembrança e o questionamento do passado estão presentes desde a primeira página do livro. “Ele não falava inglês. Quando deu seu primeiro passeio pelo campus de Berkeley, viu não estar motivado. Saberá voltar atrás? Não se arrependeria ao ter de mendigar de novo em seu país de origem?” (Noll, 2003a, p.9). Assim, Noll começa seu romance, com a personagem perguntando-se, justamente, sobre a possibilidade de voltar a uma situação passada, questionando a presente pela falta de desejo, de um impulso para continuar na forma em que se encontra. Ele continua: “Fingir que não pedia pedindo refeições, ou a casa de veraneio de um amigo em pleno inverno para escrever um novo livro...” (*Ibidem*). E já podemos notar que a situação rememorada não era muito confortável. Voltar a ela, depois de tê-la escapado, é algo de que poderia se arrepender, denunciando que esse passado não é algo mítico nem idealizado. Entretanto, carrega algum encanto perdido, que ele parece evocar juntamente com as lembranças de uma vida pouco independente. “... ah, quando os pingüins chegam à costa daquele extremo sul do Brasil, o vento passa destelhando e uma voz noturna chama, chama pelo desaparecido infante...” (*Ibidem*) Reflexão sobre o retorno, cindida entre os prazeres deixados e o desconforto com a realidade.

Logo depois, ainda na mesma primeira página, ele fala de seu português viciado, já impotencializado em comparação com o passado, “... antes de ficar

assim meio esquecido depois da queda à porta do banheiro, sem o tempo de gritar por Léo, o homem a quem costumava chamar de namorado, mas que lhe era bem mais.” (*Ibidem*) Tratando em relação ao passado, ao não-narrado, já sabemos que sua fala está comprometida, piorada depois de um acidente. Sabemos do acidente à porta de um banheiro. Sabemos que chamou por Léo, seu namorado, no momento do acidente. Sabemos, então, muito desse passado em tão pouca escrita. A personagem, João, remete-se ao passado sem disfarces, fazendo questão de trazê-lo ao leitor.

O Brasil, local de origem, reaparece pouco depois, como um lugar onde lhe acomete a falta de trabalho ou “... qualquer coisa que lhe restituísse a prática do convívio em volta de uma refeição, sob um endereço seguro...” (Noll, 2003a, p. 10). A Universidade da Califórnia, em Berkeley, pouco a pouco vai se desenhando como um primeiro refúgio de João, foragido da situação precária em que se encontrava no Brasil. “Ele caminhava entre esquilos pelo *campus* de Berkeley e pensou que não adiantava se lembrar de quase nada; precisava mesmo era ir à ação [...] optar por viver definitivamente naquele país...” (*Idem*, p.12) Refúgio esse, no qual ele pretendia se instalar de vez. E aqui podemos observar como a memória, tão presente, já se quer descartável, substituível por um movimento, por uma ação que possa dela prescindir.

Notamos, nessa obra de Noll, como a relação entre o narrado e a memória é articulada ricamente se a compararmos com o caso de HA; é uma relação mais intensa, onde a troca entre o narrado e o não-narrado fica não apenas evidente, mas é central para compreendermos as motivações da personagem. Tudo em relação ao passado tende a se apagar. As memórias e a língua materna por causa de um “aneurisma nada comprovado”; o relacionamento com seu companheiro, Léo; o Brasil como lugar de formação, terra natal. Ainda que essas memórias sejam evocadas com uma possibilidade de retorno, latentes em seu desprezo, mantendo-se como um forro indelével, impossível de arrancar, mesmo enquanto a vida admite outros caminhos.

A ida para os Estados Unidos havia sido apenas uma aquiescência ao impulso de mover-se dali onde estava, de sair da situação em que se encontrava. Lembra-se de uma tarde de verão em Porto Alegre em que, ao receber um não do consulado americano para seu visto, sentou-se à beira do rio Guaíba e disse a si mesmo: “... eu vou, eu vou embora para um lugar que ainda não foi feito e que me

espera entre a sombra da torre do convento ao norte e a velha figueira ao sul, há mais de século sem se opor a nada” (*Idem*, p. 16-17). Em um encontro, no campus de Berkeley, com Mana – uma mulher brasileira com quem se envolve logo ao chegar à Universidade – descrito entre uma torrente de memórias do período em que já estava nos Estados Unidos, do período no Brasil e da sua própria cultura brasileira, é dito que “Ele não queria se lembrar, queria tão-só estar nos bosques de Berkeley diante da brasileira [...] Mais uma vez perguntava a si mesmo se voltando a seu país teria teto, emprego, as famigeradas refeições [...] Mas não queria lembrar, não...” (*Idem*, p.19) Trechos assim deixam bem clara a inconformidade da personagem com as circunstâncias nas quais se encontrava no Brasil e a vontade de esquecê-las.

No caso de Léo, seu companheiro no Brasil, ele nutre uma saudade que diz ser mais da situação do que da pessoa. No entanto, afirma que, antes da viagem, “... eles se sentiram impossibilitados de resistir à tirania da rotina os apartando um do outro até o ponto em que voltar para casa tornava-se martírio...” (*Idem*, p.21)

Após o período que passa em Berkeley, João aceita o convite de uma fundação americana para trabalhar no novo romance em Bellagio. Contudo, o abrigo da Fundação na cidade italiana não se configura tal como havia imaginado. Fugido da situação no Brasil, João não pretendia passar em Bellagio um dia a mais que o planejado. “Ele só tinha mesmo o que olhar na sua Porto Alegre, nessa cidade por onde a cada caminhada costumava descobrir [...] novos focos de resistência da memória, fosse como fosse a sua...” (*Idem*, p.22) E diz dessa memória que sua nascente se desfaz de vez ao tomar choques insulínicos quando era adolescente. E revela mais um dado significativo de seu passado remoto. Por causa de seu comportamento considerado desviante, foi submetido, quando jovem, a tratamentos psiquiátricos radicais. Podemos então compreender, pelo que diz o narrador, que sua memória desde sempre funcionou repleta de falhas, de vãos que somente a imaginação poderia preencher. Vivência de sua cidade que permitia o levante de focos de resistência da memória; experiências causadas pelo fato de ser diferente, de não se adequar aos quadros do que era considerado como normal.

Por que era ele esse emissário de um mundo que os discursos dos padres condenavam ao silêncio sepulcral? Quem era ele afinal, por que se roía a ponto de o

levarem para o Sanatório para ali se revolver impregnando-se de choques insulínicos, como se só na convulsão pudesse remediar um erro que ainda não tivera tempo de notar dentro de si? De quem ele gostava, por quem se apaixonava? Por aqueles jovens atletas, pois eram todos atletas no colégio, menos ele, o contemplativo, o que cultivava a inércia, o que vivia para se refugiar nas pausas que jamais saravam. Ao revolver seus membros e espumar como um cão raivoso, ele recobriria os movimentos, a pronta ação dos machos. Mas esse resultado não se deu de fato, olha ele ali sentado na frente de um café de Bellagio, como se fosse apenas o gerador de um olhar que a nada reconhecia mais, nem mesmo o lago di Como cercado de montanhas de topos nevados, nem mesmo essa vista do seu estúdio na Fundação americana, tudo lhe parecia um mero quadro arrancado de seu berço histórico. (*Idem*, p.23)

A artificialidade da Fundação cravada na beleza de uma cidade histórica italiana, com seu mecenato internacional, obriga-o a conviver com os *scholars* norte-americanos. Ele próprio parece arrancado de seu berço histórico, convivendo como o representante de um país submisso à lógica do capital internacional. Desarticulado no inglês, está ilhado num pequeno reduto americano em solo italiano. “... sentia no português não bem uma língua, mas uma espécie de desvio pelo qual o falante de outro idioma jamais seria capaz de enveredar” (*Idem*, p.26). Ele era novamente, tal como o lago di Como, tal como foi na juventude, o emissário de um mundo condenado ao silêncio. Mas, dessa vez, um silêncio auto-infligido. A lembrança do seu desacordo no passado apenas reproduz o aparecimento de um outro, uma quase-repetição. Agora, como um escritor imerso em um universo artístico que não é capaz de suportar, condenado a permanecer em seus bastidores. Sendo assim, o romance passa a tratar desse desconforto de João com o ambiente, a situação em que se encontra na Fundação em Bellagio. Um desconforto descrito por boa parte do livro em meio a encontros e desencontros com outros moradores da *Catedral* americana e seus próprios pensamentos e delírios. É dessa forma que ele chega a uma virada na narrativa, quando, ao deitar no cemitério dos monges medievais no porão da *Catedral*, João sofre uma transformação na sua personalidade. Daí em diante, a relação com o passado volta a mudar.

Tira do bolso um papel amarelado e descobre uma foto que custa a identificar. Ele se vê em primeiro plano, durante o Fórum Social Mundial, em uma passeata contra a Alca. Pergunta-se sobre quem a havia tirado e por que ela estava ali com ele. O passado chegava a ele de súbito. “Só tinha uma coisa a fazer com ela: [...] apertá-la o suficiente até torná-la uma coisinha ínfima. [...] E enfiei-a

sem dor pelo cu. Ali ela ficaria enquanto eu não cagasse, [...] ficaria como a memória subterrânea de uma tarde de verão em Porto Alegre” (*Idem*, p.57). João enterra, assim, o seu passado no Brasil de uma forma que se pretende irreversível. Ele gostaria de aderir de vez à beleza particular oferecida pelo mundo da *Catedral* e do lago di Como. Aderir de vez à poderosa língua inglesa. Sair dali para viver uma nova vida; um pouco em Paris, um pouco com seu amigo Edwin em Nova York, com algumas passagens pelo Brasil. Saber que ainda está vivo é, para João, encontrar seu nome numa pequena moldura dourada pendurada na porta de seu quarto. No entanto, sua Porto Alegre não lhe sai da cabeça. Todo o tempo, ele se vê encurralado pela decisão de largar seu passado para viver uma nova vida e pelo chamado incompreensível daquela situação precária em que se encontrava antes de seus convites para o exterior. “... penso no que fazer, se me jogo no di Como, se volto correndo para o Brasil...” (*Idem*, p.64) Peregrina a personagem por desencontros com a sua decisão de mudar que culmina no ato de libertação do conforto da *Catedral*; resolve voltar para casa.

A partir desse ponto, dependeria somente de si mesmo. E retorna a sua terra natal, sem sequer lembrar-se com certeza onde morava. A memória volta aos poucos. Cadinhos que vão preenchendo novamente os espaços apagados pelo tempo de reclusão de si mesmo. “Entre no táxi, sabia agora que morava na área central, na Fernando Machado, não sei há quanto tempo.” (*Idem*, p.86) Ele se descobre estupefato ao reconhecer seu edifício e se surpreende ao conseguir abrir a porta de sua casa com a primeira chave que encontra em seu bolso. Ao largar as malas e entrar pela casa, observa que tem alguém presente; um homem, sentado na sua poltrona. “... quem poderia ser senão o próprio Léo, de quem pensava ter me separado, é ele, sim, é o cara que eu pensava ter enterrado para sempre como parceiro e tal, é ele que aqui está agora a me esperar assim e desde sempre...” (*Idem*, p.87) Logo depois ele descobre que Léo teve uma filha com uma norueguesa e que a menina mora ali com ele. Então, finalmente tem uma noção do tempo que se passou. “Eu já nem lembrava. Fui para ficar um ano, sei lá, dois, o certo é que fiquei o tempo necessário para que Léo se envolvesse com a norueguesa e com ela procriasse, a menina dever estar hoje com quatro, cinco anos...” (*Idem*, p.88) Na sua memória em frangalhos, tudo volta aos poucos. Além disso, tudo tem um aspecto desconcertante de estranhamento. Mal reconhece o homem que havia deixado ali tanto tempo e, no entanto, volta a viver com ele,

alimentando ainda o novo contato com Sarita, a menina, que o comove e o enlaça em um compromisso afetivo.

O retorno de João ao Brasil e ao homem que havia deixado evidência o quanto esse passado, que pesa ao longo da narrativa em um constante fluxo de referência, é relevante na viagem da personagem. Por isso, não podemos desligar da escolha do protagonista de seguir para o exterior o pensamento reflexivo – ainda que evasivo – sobre sua própria história e sobre tudo aquilo que o levou até aquele ponto preciso, e não narrado, em que decidiu deixar um modo de vida para trás e optar pela vivência no exterior. Com isso, Noll deixa muito clara essa relação constante na sua obra entre a vivência pela experiência imediata, pela valorização da presença e do agora, e o volumoso fluxo da memória que, todo o tempo, define o lugar ocupado pelo sujeito, recortando o espaço que ele ocupa no corpo funcional da sociedade.

Acontece, no caso de BB, que a própria experiência de evasão resulta equivocada, sendo o escritor João tragado lentamente para o interior de um panorama artístico que em nada é capaz de redefini-lo, demonstrando apenas que, mesmo na liberdade da escrita e do descanso financeiro, ele se agrilha aos caprichos da “Fundação”, distanciando-se do mundo real, preenchendo apenas mais um dos papéis que se espera ser por ele preenchido durante seu “exílio branco no conforto de universidades e fundações americanas” (*Idem*, p.43). Como lhe diz o engenheiro equatoriano a respeito de seus personagens – “... homens desadaptados ao circuito social, caminhantes à procura de um lugar onde a sociedade humana não pudesse alcançar” (*Idem*, p.41) – João também é um desajustado que ocupa um lugar indispensável no “jogo da realidade” e, como seu protagonista, pensa que não joga, contudo, “... talvez seja o que mais joga, e sem tirar nenhum proveito desse match.” (*Ibidem*) Ele reconhece no calor da terra italiana o que ele chama de uma certa “efusão latina” com a qual sempre poderia contar, mas, abrigado pela instituição americana, ele se sentia acorrentado aos *scholars* americanos, aos outros visitantes e mais ainda a ele mesmo, “... a esse brasileiro se interrogando que imagem poderia causar na ‘Catedral’ americana...” (*Idem*, p.29)

O funcionamento da memória pode ainda ser inferido pela passagem do tempo no romance. Tal como um enorme e contínuo fluxo de pensamentos, o tempo da narrativa é bastante confuso, fazendo com que o leitor não tenha

qualquer noção do espaço de tempo entre os acontecimentos narrados. Tudo poderia ter acontecido em uma semana, um mês, quando sabemos então que anos se passaram. Sem contar que, por vezes, as sentenças se misturam, apontando períodos diferentes. No fim, não se sabe se algo se deu antes ou depois de algum outro acontecimento. A confusão na memória da personagem está refletida no modo como é narrada a sua história.

... importa o trânsito entre a memória se formando e o que está prestes a ocorrer ali na bucha, parece que vivo nesse hiato, ao ocorrer a coisa ainda não a tenho o suficiente para socorrer-me em sua identidade, e depois é como se nunca pegasse o tempo a tempo, sempre é tarde para tanto, ele já mergulhou nas águas da memória, e aquilo que complementarmente depois já estou vivendo sem saber, sempre achando que errei de capítulo, que estou fora de hora. (*Idem*, p.97-98)

Perdido entre os tempos, João se configura como personagem envolta pelo problema da memória e pela vivência do presente. Um problema trágico, que não parece se resolver nunca, pois fortemente vinculado ao desconforto com sua própria subjetividade e com a necessidade de encontrar a si mesmo fora de si. Disso resulta aquela fórmula, pressentida pelo leitor, da busca da personagem, paralelo à fuga do passado e ao desfalecimento da memória, por uma redefinição do eu, tratando de reinventar-se ao longo da narrativa.

No caso de BB, podemos observar esse desejo de transformar-se em alguém diferente durante boa parte da narrativa. A mudança de país se dá como o primeiro indício. No lugar de um escritor quase mendicante no Brasil, ele opta, primeiro, por dar aulas sobre cultura brasileira em Berkeley, na Universidade da Califórnia. Depois, com o convite da Fundação americana, ele rumo para Bellagio com a intenção de escrever um livro às margens do lago di Como. Tentativas essas de encontrar uma nova vida. Ele, no entanto, não é capaz de encontrar nelas uma outra coisa, algo de indefinível, que se refere ao desconforto com seu próprio eu, ou com suas escolhas que, no presente, o levaram até ali. Revestida de algum tipo de procura transcendental, como o próprio Noll aponta estar presente em todos os seus protagonistas, a viagem de João é, como em outros livros do autor, uma viagem iniciática, na busca ou na espera de algum conhecimento que aparecerá no percorrer do caminho. Mas para isso ele se joga fora do estabelecido, de seu recorte na sociedade, da sua definição de si mesmo. Para isso, é preciso reinventar-se. E se ele não encontra essa transformação mudando apenas de

atmosfera ou de função, cabe perguntar-nos como ele o faz. Uma primeira questão, que irá ser discutida à frente com maior cautela, fundamental para compreender essa procura, está no corpo da personagem como uma fronteira primeira dessa sua procura. Contudo, nesse instante, importam-nos os momentos do texto onde ficam evidentes as mudanças que sofre a personagem no afã de reinventar-se, procurando deixar de ser o que era para alimentar sua busca.

Venal é a passagem do texto quando João visita a cripta dos monges. Mas devemos observá-la desde um pouco antes. Ele lamenta profundamente a volta de Edwin para os Estados Unidos e confessa a tristeza pela perda do companheiro – relação esta que, de fato, nunca fica bem esclarecida, ainda que seja notável o quanto é importante para João; principalmente quando ele lembra que lhe prometeu dedicar o livro que escrevia enquanto estava hospedado na *Catedral*. Ele diz que não queria que nada se acabasse e que desejava um companheiro assim como Edwin, que ficasse com ele. “Na despedida, no terraço ensolarado, nos abraçamos e eu chorei, confesso. E choraria mais por toda a vida por esses desencontros quase que diários, até que uma noite eu pudesse ter alguém ao meu lado...” (*Idem*, p.49)

João anuncia, então, a desistência do desejo por um amante e diz querer voltar ao cemitério dos monges medievais, uma capela do século XI chamada *Death Chapel*, situada nos porões do palácio. “... pegar a minha lanterna, verificar se a pilha agüenta até a eternidade, *tentar ser um deles*⁴, sim, e agora.” (*Idem*, p.50) Ele vai à capela, observa as pinturas fúnebres e deita-se ao chão sabendo que não quer ninguém ali com ele, exceto os mortos. “... sou apenas um escritor pretérito, me amanso, não quero criticar nada nem ninguém, sou sombra, nada mais me assusta, provoca minha ira, meu descontentamento.” (*Idem*, p.50) Vai lentamente se imbuindo de um estado anestésico, traçando uma curva para fora do seu corpo quase-inerte, quase-inútil. Mesmo um breve e inoportuno encontro com o *ragazzo* italiano – um mordomo do palácio com quem já havia estado – não o impede de seguir com seu rito de passagem. João perde os sentidos e vai ao chão desacordado. “Entre a queda e o meu despertar, se despertar aqui de fato houve, não aconteceu nada, se nada pode ser chamada a máquina do corpo que bem ou

⁴ Grifo nosso.

mal, quase parando, não deu trégua contra o meu desejo de fazer companhia aos monges.” (*Idem*, p.51)

O desejo de deixar de ser é tal que ele se identifica com a quietude mórbida que transmitem as tumbas dos monges medievais. No desespero de vir a ser um outro João que não se realiza, deixa-se levar pela vontade de nada ser, ou de ser apenas um espectro, uma transparência em meio aos vivos. Diz que gostaria de ficar ali, às margens do lago di Como, cercado de montanhas nevadas, para sempre. Desejo de fundir-se a algo muito além de si próprio, ao todo. Somente seu corpo, a fronteira final entre o eu e o mundo, resiste à determinação de perder-se no infinito.

Sentei e percebi que tinha perdido o meu próprio fio de história, como se acordasse, num repente, fora da cápsula que me sustentara por anos; pensei na minha idade, vi que isso para mim já não dizia nada, nem o nome que me deram na pia batismal lembrava, se é que em algum dia me deram um nome, um corpo definido, uma imersão no tempo, se é que o tempo ainda não corre para esse ninguém que acabei sendo em meio a Fundação americana... (*Idem*, p.52)

Agora, João se deixa perder inteiro para uma nova construção. Recurso de invenção, ele encontrou um grau zero onde se instalou de forma que se quer permanente. Ou seja, no fracasso do seu processo de mudança, na impossibilidade de fugir do seu recorte, ele opta pelo neutro incontestado, aspecto fantasmagórico e deambulador. Companheiro dos mortos, transforma-se, finalmente, no mais próximo do nada. E no desejo de ser nada, ou ninguém, artifício para o desaparecimento já que não suporta o que de si aparece, acaba por transformar-se em algo único, extremamente distinto. Querendo ser nada, vira, paradoxalmente, alguma coisa.

João imagina, então, seu corpo resgatado dos subterrâneos da “Catedral”, dirigindo-se para o Museu Guggenheim, em Nova York, onde, exposto numa vitrine, despertará a curiosidade humana, e as pessoas quererão ver seu “corpo vazado”. Lá será exposto como um corpo que não existe e apenas percebe o que acontece a sua volta, reconhecendo estar ali para ser visto e nada mostrar. “... ele é um faquir sem assento de pregos nem com fome, que apenas escuta o senso estético na virtualidade máxima do mundo...” (*Idem*, p. 54) E para o público que ali o observa, exala um fascínio que provém exatamente da impossibilidade de saber toda uma eternidade que ele encarna por absurdo.

... o tal ser em exposição imanta-se de todo o tempo favorável que lhe sobra, o favorável, escutem!, expulsando então as ameaças vindouras, bombardeios, aviões suicidas chocando-se contra torres, doenças, traições – e o público aí tem a sensação de simplesmente não ser apenas mais um entre já tantos, tem a impressão de que se fundiu em harmonia a tudo num segundo, em volta daquele menestrel ali sem melodia, sem alaúde, poesia, salvo a natural dos peregrinos já fazendo a volta no quarteirão só para assisti-lo, depois entrando pelo museu com o coração aos pulos, a bem dizer dementes para contemplá-lo no invisível de que foi refeita sua carne, que na Lombardia ficou em paz, pra sempre ... (*Idem*, p.55)

Essa seqüência narrativa dá o tom exato do projeto que João carrega para si. Ele quer mudança, ele muda, mas carrega uma missão divina. Seu desconforto não termina em si mesmo, mas atravessa uma responsabilidade sobre o outro. Quer doar-se como em um sacrifício pela espécie humana. Fundir-se ao todo é a possibilidade de salvar ao outro tanto quanto a ele mesmo. É como um oráculo perdido, desejo de ser a ponte entre o agora e o eterno, entre o passado e o presente, entre o corpo e a alma. Por isso um corpo imaterial, vazado, inexistente. Ele ocupa mais que uma vitrine: um relicário laico.

Após o rito de transformação, João volta para sua vida na *Catedral*. No entanto, agora já domina o inglês que lhe travava a comunicação. Pensa em inglês. O português desaparece, esmagado pelo poder de uma nova e dominante língua. Ele é agora um outro mais adaptado ao mundo que o cerca. Capaz de transitar com desenvoltura por entre os moradores da *Catedral*, de trocar idéias, de assumir definitivamente seu lugar nesse mundo. Mas a empolgação com o ritmo do inglês, com o desejo de aderir à vida confortável do lago di Como, reverberam como um veneno em seu corpo. A falência surge como inevitável. E ele somente consegue entender-se como um cadáver vivo, vagando pelo espaço como um espectro sem sentido. O tempo se confunde ainda mais nesse seu novo “corpo” espectral. “... ah, não imaginas a confusão de instantes, tudo anda amalgamado em mim, em mim tudo é pura massa informe, sem face que me distinga entre os demais.” (*Idem*, p.68)

A falência é cadente e ritmada. E continua até o momento em que resolve voltar tudo, recomeçar novamente, voltar àquele que era antes de Bellagio, antes de Berkeley, “... uma cara sem realidade maciça a não ser para alguns leitores, que vinha e ia de lá para cá pelo centro da cidade sem antever o endereço que queria alcançar...”. (*Idem*, p.75) Mais uma vez o percurso, o caminhar. Viver, incontestemente,

o presente, a presença do agora. Desejo de percorrer, vontade de inventar constantemente o destino. E nesse caso, voltar para Porto Alegre; renascimento no seu local de origem. E João volta para reencontrar o seu antigo caso, a sua antiga casa, renovando-se na construção de uma nova história, agora ao lado da menina Sarita.

A questão conjunta da memória, do passado e reinvenção do eu, analisada até agora em apenas dois livros, eleitos como base de leitura da obra de Noll, seja por suas semelhanças, seja por seus distanciamentos, está também presente em seus outros trabalhos, em maior ou menor grau. Achamos que pode ser interessante complementar esse quadro com algumas referências significativas que podemos encontrar a respeito, em outras obras.

Já encontramos a primeira, naturalmente, no embrião de sua obra *O cego e a dançarina*. No conto mais famoso do livro, *Alguma coisa urgentemente*, há um mistério que nunca se resolve a respeito do pai. Quando jovem, o pai é preso e seu filho passa a viver em um internato. Anos depois, ele reaparece, tira o filho do colégio, e vão os dois morar juntos em um apartamento de amigos (?) do pai, em Copacabana. O tempo passa e, um dia, o pai desaparece, para reaparecer um tempo depois, dizendo que veio para morrer. Preso em 1969, não é difícil relacionar a prisão do pai ao esquema de repressão que se acirra no Brasil naquele momento. Mas, se isso é interessante como artifício literário, aqui nos interessa o funcionamento dessa falta de informação no interior da narrativa. O filho jamais tem certeza de nada sobre o passado do pai; passado esse que está diretamente ligado ao fato de ele voltar para morrer, sem que saibamos se é porque o apartamento é um esconderijo, ou se é porque ele quer estar ao lado do filho quando isso acontecer. E essa incerteza sobre o passado, e o que fazer com ele, podemos identificar como o grande mote do texto, pois é somente sobre esses sumiços do pai, e a repercussão sobre a vida do filho, que trata a narrativa. No entanto, aqui quem inventa é o filho que, por causa do estado moribundo do pai, precisa contar uma história qualquer, para encobrir a verdade, quando seu amigo Alfredinho vai, inadvertidamente, a sua casa, saber por que ele está sumido da escola. De qualquer forma, a angústia em relação ao passado é do filho, sem saber bem o porquê dos eventos que atravessam sua vida, ainda que o “viajante” da narrativa seja seu pai.

O recurso da negação sobre o passado também é evidente em *A fúria do corpo*. Como em outros romances de Noll, nada sabemos sobre o protagonista. Isso fica muito claro ainda nas primeiras páginas do livro, desde a primeira frase: “O meu nome não” (Noll, 1989a, p.9). O narrador começa pela negação mais simples sobre ele. “... se quiser o meu nome busque na lembrança o que de mais instável lhe ocorrer [...] Não me pergunte, pois, idade, estado civil, local de nascimento, filiação, pegadas do passado, nada...” (*Ibidem*). A relação com a memória, no romance, é confinada às experiências da vida do narrador com Afrodite, sua companheira na rua, no sexo e no amor. No entanto, tudo que importa está no sabor de instante suado da narrativa e nunca fora dele, ainda que a personagem procure desesperadamente algum tipo de sossego inalcançável fora da vida na rua. “O meu nome não. Nem o meu passado, não, não queira me saber até aqui, digamos que tudo começa nesse instante onde me absolvo de toda dor já transpassada e sem nenhum revestimento tudo começa a contar de agora...” (*Ibidem*).

É interessante observar como esse primeiro romance de Noll aponta caminhos que serão trabalhados mais tarde. O narrador fala de forma muito objetiva da questão do anonimato, e da sua força, ao dizer que é um respiradouro que ele não possuía antes de sua primeira morte (Noll, 1989a, p.12), ou seja, antes de deixar um cabedal de lembranças e amarras que o prendiam àquela esquecida figura que ele deixou esquecer.

Hoje, nesse momento em que percebo que lembrar é assegurar de alguma forma a vida, embora não deva, não queira, lembrar não, compreendo enfim que vale a pena ter vindo até aqui e que estar vivo é uma espécie de rebelião contra essa sina de se ir puxando a vida como quem puxa a corrente inesgotável de uma força que nos excede ... (*Idem*, p.13)

E ainda que negue a lembrança, a memória que arrasta consigo, o narrador alude nessa frase à importância que tem esse passado na sua sobrevivência, entendendo que, ainda que o negue, estará ele sempre em dívida por manter-se vivo, e que sempre existirá a partir desse mesmo passado, indelével.

Em *Rastros do Verão* também observamos uma mesma relação entre passado e presente narrado. No caso desse romance, o protagonista, já quase no fim do livro, e depois de um longo período acompanhado por um garoto que conhece logo que chega a Porto Alegre (lugar onde se passa a narrativa), deixa

entender que o motivo de sua ida até a cidade está ligado a uma carta que teria recebido de um tal Senhor Tedesco, amigo de velhice de seu pai. Na carta, o homem lhe diz que seu pai, a quem ele não vê há anos, está muito mal, internado na Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre e que faria muito bem aos dois se ele pudesse ir vê-lo.

Assim como em HA, aqui não sabemos nada sobre a personagem, nem os motivos que a movem durante sua viagem. Apenas acompanhamos, quase atônitos, os descaminhos aleatórios que tal personagem vai trilhando. Ainda mais, considerando-se que toda a narrativa vai sendo construída sobre a relação do protagonista com o garoto que ele conhece logo no começo do romance. Ou seja, todos os acontecimentos vão sendo construídos por meio desse enlace fortuito que em nada se relaciona com o motivo real da viagem. No entanto, observamos ao longo da leitura que, ainda que nada tenha a ver o encontro do garoto com a visita ao pai, essa identidade entre ambas as personagens não é tão desconcertante, ou sem sentido. De fato, ao garoto também se liga uma história esquisita com seu pai, um viajante que o abandonou muito jovem com sua mãe, mandou uma carta do Rio e desapareceu. “Não tenho na memória nenhuma imagem de meu pai” (Noll, 1986, p.14). Ele rejeitava as imagens do pai, as fotos que a mãe lhe mostrava. Ainda assim, quer entrar para a Marinha Mercante e ser um viajante, como o pai. Dessa forma, referências vão se cruzando. O narrador, o garoto, o pai do garoto: todos envolvidos com o tema da viagem. O narrador e o garoto com uma história passada que alimenta o desejo da viagem na qual descobre-se a si mesmo e reencontra o passado. E ambos caminham rejeitando ou aceitando as suas lembranças.

O protagonista não encontra seu pai no lugar que esperava, o que nos leva à pergunta sobre o fracasso de seu percurso. Mas acontece algo inesperado enquanto está sentado na casa de um amigo do garoto, acompanhado de uma menina que vê televisão. “Peguei no bolso da camisa a carta do Sr. Tedesco e a minha caneta, e nas costas do papel comecei a rabiscar uma outra carta do Sr. Tedesco para mim. Nessa carta o Sr. Tedesco dizia coisas para me tranquilizar” (*Idem*, p.81). Cabe a pergunta sobre até que ponto a viagem se baseia numa carta real ou se a carta original é também uma carta inventada, apenas uma motivação da procura por uma resposta inalcançável. Seja lá como for, é na

desconstrução/reconstrução da memória que a personagem descobre como dar continuidade a seu périplo. Memória como um espaço vivo, plástico, volátil.

2.6 **O corpo**

Procuraremos, desde agora, tratar da questão do corpo na obra de Noll. Um corpo que está presente em todo o trabalho como uma referência primeira no modo de escrita do autor. Em grande parte porque é o corpo o lugar privilegiado pelo autor para costurar as ansiedades, afetos, emoções e ações das suas personagens. Isso quer dizer que é no corpo dos protagonistas, dos personagens-narradores, por meio de suas percepções e sensações, que acompanhamos o drama real apresentado. As (re)ações do corpo, assim como as ações que ele sofre, são fundamentais para a cadência narrativa de Noll. Inúmeras vezes, podemos acompanhar a sensação exata da personagem diante de uma situação qualquer apenas pela sensorialidade exuberante, e cuidadosamente exibida pelo autor, do corpo da personagem. Um corpo e uma sensorialidade que, como já comentamos, agencia uma forma de pensar própria do corpo, afastada da racionalidade gritante que tiraniza o cotidiano do pensamento.

Tão presente em sua obra, o corpo chega a querer expelir das páginas sua materialidade em uma escrita visceral, já dita pelo autor como guiada pela linguagem, de forma que o leitor possa quase tocá-la, experimentá-la como algo vibrante. O livro como um corpo sensual em contato com as mãos do leitor. Livro-fálico-vaginal.

Esse corpo presente, pela força com que aparece na obra, deve ser observado com cautela. O próprio mote central da viagem, presente em todos os seus romances, não pode ser pensado fora do movimento corporal que dá o ritmo da viagem, às vezes incessante, às vezes inerte. Seja como for, o corpo ocupa um lugar de destaque na escrita de Noll; a corporalidade da personagem, do narrador. De tal forma que podemos pensar num corpo narrador; corpo esse que, juntamente com a mente dos protagonistas, dá o tom exato do modo de escrita do autor. E se, na passagem dos anos, houve mudanças significativas na sua escrita, não podemos dizer que esse corpo deixou de estar presente em seus livros, em maior ou menor

grau. Desde seu elogio barroco no primeiro romance, *A fúria do corpo*, passando por um ressecamento em obras como *Rastros de verão* e *Hotel Atlântico*, para chegar a um tenso equilíbrio em obras como *Berkeley em Bellagio* e *Lorde*.

Esse corpo é, na verdade, um lócus privilegiado pelo autor para trabalhar um sentido de concretização, de materialidade sensível que, facilmente, pode fugir do campo literário, ao contrário, por exemplo, da presença real e incontestável das artes plásticas e da sensível a-significação da música. Trazendo o corpo para o centro do torvelinho narrativo, Noll vitaliza o sensível da palavra escrita, aproximando o leitor da experiência narrada.

Em HA, o percurso do protagonista é marcado pela presença do corpo. E é justamente “... um corpo coberto por um lençol estampado” (Noll, 1989b, p.5), um corpo morto que o encontra ainda na entrada do hotel, que inaugura a narrativa e anuncia uma sombra nefasta que irá persegui-lo por todo o romance. Mas a primeira aparição em que o corpo se faz relevante é um pouco depois, logo que ele entra no quarto do hotel, senta-se na cama e ouve um gemido, como se fosse o de um animal.

Veio um outro gemido, e então peguei o travesseiro e o esmaguei contra os ouvidos. Indaguei se eu não andava muito nervoso, cheio de palpitações. Aí joguei o travesseiro longe e sacudi a cabeça com certa violência. O gemido persistia, era masculino e agora vinha ritmado. Peguei em mim, eu estava levemente excitado. (*Idem*, p.7)

Apenas um gemido, um gemido animal, ritmado, em meio a palpitações, é o prenúncio de uma excitação que culmina no sexo fugaz entre o protagonista e a mulher da portaria. Gemido e palpitação são os elementos precisos usados pelo autor para definir o estado físico e emocional da personagem, colocando em cena a evidência do corpo.

Mas antes de falarmos mais sobre a presença do corpo no romance, devemos pensar as ações dele por trás do ritmo da narrativa, uma questão a ser pensada em toda a obra de Noll. Mesmo que pareça desinteressante pensar as ações de qualquer personagem pela ótica simples de seu movimento, ou seja, pensar que seu corpo deve se mover já que ele se move de um lugar para outro, no caso da literatura de Noll, esse puro mover-se é interessante para o andamento da narrativa. Vejamos o caso em questão. Em HA, o protagonista viaja incessantemente. De fato, a narrativa acompanha exatamente o movimento desse

corpo por uma determinada geografia. Acompanha suas percepções, seu cansaços, esforços, vitórias, derrotas. E o ritmo do romance é ditado por essa movimentação. Impulsionado pelo desejo de “ir”, de sair de um estado de estagnação que observamos quando falamos da questão do passado, a personagem elege o corpo como o instrumento pelo qual se fará essa viagem. Não é apenas uma viagem que se utiliza do corpo, mas uma viagem do corpo, relacionada à cadência do corpo, ditada pela sua resistência ou desistência. Nesse romance, podemos observar dois grandes movimentos: o primeiro, incessante, que vai do começo até a chegada da personagem a Arraial, onde será internado no hospital; e o segundo, no hospital, que dá um novo ritmo ao texto, mais estagnado, que será interrompido somente pouco antes do fim do romance, quando ele e Sebastião vão embora da cidade.

Se na primeira parte do romance podemos observar como o ritmo vai sendo imposto pelo desejo de seguir viagem, passando de um lugar a outro quase sem parar, seguindo ditames aleatórios da personagem, refletindo em um corpo cada vez mais cansado, já na parte seguinte, o desmoronamento do corpo é que dita o ritmo estagnado, incapaz, dependente. A passagem do hospital, imersa em drogas para dormir e no cárcere temporário do aleijamento, interrompe bruscamente o movimento anterior, dando início a uma outra viagem interior que obriga ao enfrentamento das fraquezas internas do protagonista que, no entanto, não interrompem a necessidade de seguir viajando.

Mas devemos seguir para os pontos que mais nos interessam, que são o da presença do corpo na narrativa e o das ações que ele sofre. O primeiro porque demonstra o lugar importante que ocupa na escrita de Noll e o segundo porque indica o corpo como um lugar de transformação conjunta com a personagem. Contudo, não faremos essa leitura separada, pois em vários momentos elas estão cruzadas no texto, ou seja, observamos tanto a sua presença quanto a sua transformação. Logo, seguiremos com uma observação mais retilínea do texto, atentando para os pontos que nos importam em separado.

Ainda na seqüência do hotel, bem no começo do romance, podemos observar alguns trechos interessantes. Depois de encontrar-se uma segunda vez em seu quarto com a mulher da portaria, ele sente um desgaste algo alarmado, que não parece se justificar. Suas pernas se encontravam doloridas.

Fui até o banheiro me segurando pelas coisas, sentindo uma espécie de incapacidade – me veio a imagem de um doente em convalescença, se preparando para deixar o hospital.

Na frente do espelho olhei minhas olheiras fundas, a pele toda escamada, os lábios ressequidos, enfiei a língua pela cárie inflamada de um dente, pensei que não adiantava nada eu permanecer aqui, contabilizando sinais de que o meu corpo estava se deteriorando. Tinha chegado a hora de eu partir. (*Idem*, p.11)

Observamos claramente, aqui, a relação entre a trajetória empreendida pela personagem e a trajetória do corpo. Ainda tão no começo do livro, ele denuncia a decadência física que o atinge em doses pequenas, mas constantes. A imagem que tem de si mesmo é a de um convalescente. Tudo que se vê de si é desmoronamento lento, desgaste. E diante da constatação de que seu corpo deteriora, ele sente mais forte a urgência de seguir sua viagem, de traçar a caminhada que poderá trazer-lhe a redenção. E será assim a sua jornada: segurando-se pelas coisas, evitando a queda que finalmente o alcançará na penúltima página do livro.

O corpo é então um termômetro que mede a variação do encontro com seu destino. Em alguns momentos, estando mais forte, quase imbatível, decidirá pelo enfrentamento das adversidades; em outros, mais fraco, sucumbirá à determinação da natureza. A relevância em observar o andamento do corpo é sustentar um pensamento de que na escrita de Noll, mais do que um reflexo, ou um duplo, do encaminhamento dado à narrativa pela personagem – criando assim um ligamento entre as ações da personagem e os acontecimentos corporais –, o corpo é um modo de agir tanto quanto um modo de pensar. É natural pensar que alguém que se sente doente, alguém que sabe do corpo que deteriora, estará mais disposto ao descanso, ao repouso. Instinto de preservação ou demanda do próprio corpo que se quer vivo. Aqui, no entanto, a decadência do corpo antecipa uma decisão: “Tinha chegado a hora de eu partir”. Relutar em seguir por causa do corpo, por sua salvaguarda, é substituído pelo enfrentamento. Se o corpo reclama, urge ainda mais o percorrer do caminho, como se corresse contra o tempo. Sofrer no corpo a dimensão da viagem empreendida estimula, redimensiona e dinamiza os efeitos da viagem. Colocando-se em uma situação limite do corpo, a incerta procura é intensificada. Podemos observar bem essa relação no momento em que ele sai do hotel.

Desci a escada do hotel meio encolhido, as pernas, as costas me doíam exageradamente. Ao chegar à porta me apoiei com uma das mãos na parede do prédio, com a outra comecei a apertar uma dor na região lombar. Quem sabe eu volto para o quarto?, me perguntava. Quem sabe eu fico, desisto? Quem sabe eu me caso com a melindrosa da portaria? Quem sabe me contento com a companhia de uma mulher?

Eu estou velho, pensei. Mal chegado aos quarenta, velho. Andar por aí seria uma loucura. As minhas pernas, fracas. O meu coração batendo desordenado, eu sei. E essa minha postura reumática...

Ali, parado à porta do hotel eu sentia uma vertigem. Uma névoa na vista, me faltava o ar ...

Mas eu precisava ir ... (*Idem*, p.13)

Observamos as tensas dúvidas que acozzam o protagonista, mas que não o deixam desistir de seu percurso. A falência do corpo transmuta-se quase em uma potencialização do desejo de seguir. Mais que potencializar, dignifica, ou mesmo deifica o destino da personagem. O corpo é martirizado em nome de uma salvação a ser encontrada. Mais ainda, é no martírio do corpo, na sua exposição ao limite, que será possível encontrar essa salvação. Resguardando-se, nada encontrará.

É tão relevante essa interação do corpo com a viagem empreendida que podemos identificá-la em uma breve, ainda que reveladora, imagem que o autor desenha logo que o protagonista deixa o táxi para entrar na rodoviária. Ele diz: “Olhei o movimento da rodoviária e vi que tinha chegado a hora da viagem, um pouco assim como um corpo em cirurgia vê o primeiro procedimento do anestesista.” (*Idem*, p.14) Para ele a viagem é uma cirurgia a ser feita no seu eu, mas da mesma forma seu corpo também viajará com ele, e passará por experiências, sofrerá mudanças.

Devemos, no entanto, atentar para o fato de que não é apenas a experiência corporal do protagonista que evidencia a presença do corpo na obra. Por vezes é sua observação do mundo que se volta para os detalhes da materialidade humana, montando uma rede de troca entre os corpos que permeia todo o livro. O olhar que ele lança sobre Susan, a mulher que se suicida no ônibus, aponta para isso. A descrição é nauseante e salienta os detalhes repugnantes do estado da morta. “... Susan tinha uma substância com jeito pastosa mas já ressequida na beirada da boca, no queixo, manchando o suéter preto. Era um amarelo escuro que o seu organismo tinha expelido [...] A boca estava aberta, a língua à mostra [...] Os olhos escancarados...” (*Idem*, p.24). Ou então no caso da velha para quem dá a extrema-unção, sobre a qual fala de manchas escuras pelo corpo, pupilas que não

respondem e uma respiração moribunda acompanhada de espasmos. E também as convulsões de Antônio, o caseiro epilético da igreja. São vários os momentos em que a personagem encara a materialidade humana no outro. Contudo, nem todos se referem apenas à parte pútrida e doente da carne, mas a seu louvor ou a sua potência, especialmente no sexo, que encontra com a mulher da portaria do hotel, com Marisa, a mulher que fazia os serviços para Antônio, ou mesmo com Diana, a filha do médico de Arraiol, de quem “só chupava os peitinhos” (*Idem*, p.82). Mas devemos levar em consideração que nessa obra de Noll o sexo não é apresentado com tanta veemência, com um papel tão vital no percurso do protagonista, quanto em obras como *A fúria do corpo* ou *Berkeley em Bellagio*. Aqui, o sexo é apenas mais um elemento que se cruza em tantos outros.

A trajetória do corpo do narrador atinge um marco quando ele chega à cidade de Arraiol e sofre um acidente no qual perderá sua perna. Mas essa passagem começa com sua saída de Viçoso, quando resolve atravessar a divisa em direção ao Rio Grande do Sul. No momento em que deixa a cidade, observa a tempestade que se formava à sua frente. Mais uma vez ele se pergunta se deveria seguir viagem, diante de tal ameaça, e mais uma vez não cede. “Cuspi na terra avermelhada. Tive a sensação de estar aceitando uma provocação.” (*Idem*, p.63) Logo ele está encharcado, seguindo sob condições abomináveis, sem ver nada à frente. A natureza parece vingar-se de sua ousadia, castigando-lhe impiedosamente, até que ele se abriga em uma casinha que encontra pelo caminho e espera pelo fim da tempestade. “A atmosfera, agora sem laivos de vento, como que cristalizada de frio, me enregelava inteiro. Do meu corpo todo escorria água. O tremor aumentara, me veio uma tosse funda, resolvi seguir.” (*Idem*, p.64) Exausto e debilitado, ele não consegue ajuda quando chega a Arraiol. Andando pela rua, vê um carro da polícia vindo em sua direção. “Essa luz vermelha girando foi a última coisa que eu vi. Me segurei no ferro de um portão e senti que eu perdia as forças. Ainda ouvi a batida da minha cabeça contra o calçamento.” (*Idem*, 65) Supomos um acidente, pois a seqüência já nos mostra o protagonista na cama do hospital com sua perna direita amputada. Não sabemos bem ao certo o que acontece. Terá sido atropelado pelo carro? Parece ser essa uma pergunta plausível, mas que não será respondida. Cabe ao leitor completar. O que importa é saber que foi mutilado. Que seu corpo foi final e severamente punido. Transformação do corpo que acompanha a viagem do protagonista e determina o

andamento da narrativa. A invalidez impõe uma estagnação na viagem e a redenção vasculha na inatividade a sua elevação.

O desejo de desaparecer que acoessa a personagem encontra seu duplo na degradação contínua do seu corpo. Ainda que pareça haver uma recuperação – pois primeiro passa um longo tempo na cama, para então passar a cadeira de rodas, manejar as muletas, para enfim deixar o hospital – é possível enxergar um pânico sutil e desanimado. E isso pode ser lido não apenas no seu desejo constante de ir embora dali com Sebastião, mas na rejeição de si mesmo, de sua invalidez e na decadência do corpo. Imagens de doença e dependência se repetem, como essa: “Uma bolha se formou no furo direito do meu nariz e imediatamente estourou. A minha cabeça pendia, como se pesasse. Sebastião passou um pedaço de papel higiênico no meu nariz. Pediu que eu tentasse ficar de cabeça erguida...” (*Idem*, p.78) Uma cena simples e quase insignificante, se não mostrasse uma imagem triste do protagonista, que já não é capaz de dar conta de uma bolha em seu nariz. E o texto segue com um diálogo em que Sebastião pergunta a ele se estavam trocando os lençóis de sua cama porque neles havia uma mancha de urina, “que me deixou tremendamente humilhado. Baixei os olhos, e fui sincero: – A que ponto cheguei.” (*Idem*, p.78) Somente o elo criado com Sebastião e a possibilidade de seguir viagem – somados a boas doses de tranquilizante para mantê-lo desacordado – o mantêm sobrevivendo. Fazia-lhe bem saber que não participava do dia, quando imergia em seu sono a maior parte do tempo.

No fim, é o corpo que desaba, e fecha o rastro de morte que persegue o protagonista pelo livro. É o corpo o limite da narrativa, que se encerra junto com o seu desfalecimento.

- O primeiro dia do mundo – respondi. Foi quando eu fui escorregando pelo marco da porta, sem que eu pudesse me deter, tudo o que me restava de forças parecia se esboroando, um pouco como aqueles prédios sofrendo uma implosão, foi assim que eu fui caindo, e enquanto eu desmoronava a primeira coisa que senti foi que eu ia perdendo a audição – e quando o meu corpo inteiro se espatifou na laje do banheiro eu já estava completamente surdo. [...] Eu sentia as minhas veias da frente, do pescoço, dos pulsos dispararem. Não era preciso tocar para sentir o latejar descontrolado. [...] O mundo tinha ficado mudo, era só silêncio. [...]
Depois eu fiquei cego, não via mais o mar nem Sebastião.
Só me restava respirar, o mais profundamente.
E me vi pronto para trazer, aos poucos, todo o ar para os pulmões.
Nesses segundos em que eu enchia o pulmão de ar, senti a mão de Sebastião apertar a minha.

Sebastião tem força, pensei, e eu fui soltando o ar, devagar, devagarinho, até o fim. (*Idem*, p.97-98)

Nesses trechos, que se encontram nas duas últimas páginas do livro, estão presentes ambas as características que estamos observando: a presença do corpo e seu próprio discurso, que caminha conjunto ao percurso em busca de si mesmo do protagonista; sua própria viagem. Muito mais relevantes que a imagem de implosão do corpo são as referências diretas às sensações que o atravessam por seus sentidos. O corpo escorrega, perde a audição, fica cego e gradualmente deixa de respirar. É a presente falência do corpo que é descrita no fim do romance e que o encerra, levando o protagonista dos braços de Sebastião, seu único elo com o mundo fora de si, para a morte, uma possível união com o todo, um retorno ao nada primordial.

Em BB, o corpo ocupa um espaço fundamental da narrativa, dado que, de certa forma, já estava aparente na apresentação das questões da memória. Aqui, no entanto, o corpo aparece potencializado, mais ligado a suas necessidades intrínsecas – que na escrita de Noll se torna campo de especulação sobre o próprio pensamento – do que a suas precariedades ou falências. Um corpo que determina uma escrita sensorialista, fundada na vontade sempre presente do autor de transformá-la em algo concreto, material, instintivo. Uma escrita, como diz Ítalo Moriconi, “vertiginosamente fática, escrita do talo, uma escrita que oferece de bandeja a obscenidade do talo, a divinização do falo, aqui e agora, mesmo no contexto possivelmente feminista da pós-vanguarda de fim-de-século 20” (Moriconi, 2003). Não é por nada que o romance se resume em um único parágrafo, um fluxo contínuo de pensamento, que jorra nos olhos do leitor tal como uma talha barroca, inteiriça e, no entanto, repleta de pequenas e infinitas volutas que se cruzam, desdobrando-se em outras, formando figuras impossíveis e voltando ao princípio; ilusão de uma viagem que acontece sem sair do lugar e, ainda assim, transformando. Texto que fala na sua forma antes mesmo que fale por suas palavras.

Mas, ainda que distanciado de suas precariedades, o corpo aparece muito sutilmente na queda mais importante da narrativa: a queda da memória, causada por um não-comprovado aneurisma. Ou seja, a falência do corpo atinge aqui um

outro campo tão importante da literatura de Noll, integrando, em uma ruína transformadora, esses pólos da mente e do corpo, do racional e do instintivo, germinando um pensamento próprio. Ruína que comanda o nervo da escrita fálica, escrita-fluxo-sanguínea. Erótica da escrita.

Em tal escrita, o sexo determina o lugar primeiro das incursões da personagem. É no ato sexual, no seu desejo, na sua ausência, no seu desprezo que é construída uma imagem da personagem com altos e baixos, juntamente àquela estudada relação com o passado. A primeira referência a Léo, seu parceiro no Brasil, com quem reencontra no fim do romance, é de puro deleite afetivo-corporal, “um parceiro de cuja ardência ainda lhe vinham certos laivos: um fluido indeciso, de repente inundando-o todo, sumindo de repente, sempre escorregando de sua própria mão que pretendia por vezes segui-lo, tocá-lo, fechá-lo entre os dedos – prendê-lo na boca...” (Noll, 2003a, p.10) A memória do corpo lhe fala do seu antigo companheiro mais do que qualquer outra lembrança. É no tato, na pele, no suor que João carrega a imagem do namorado. Regra que se repete mais à frente, quando ele encontra com Maria/Mana, a mulher que conheceu assim que chegou à Califórnia. Observa apenas seu corpo, agora magro, com pernas mais finas, quase esqueléticas, e o cabelo já grisalho. A mulher que o havia tirado de corpos do mesmo sexo reina em sua lembrança como alguém com quem instantaneamente criava uma “corrente submersa” que se punha a latejar, uma ligação puramente corporal que mantiveram juntos por um tempo, até que se esgotou. “Ele enfiava o dedo primeiro com suavidade pela vagina dela e encontrava lá no fundo um pênis em miniatura; [...] a coisa já o esperava, em riste, e nela ele mexia como num pênis [...], pura umidade que a promessa de seus dedos tinha o dom de excitar.” (*Idem*, p.15) A presença do corpo, do sexo, aqui se faz plena. É uma relação medida pela troca entre os corpos, por aquela corrente sutil que os liga. De tal forma que a comunicação que não se faz pelo corpo se demonstra pífia, quase um estorvo. Aqui é corpo quem diz e expressa. Por isso é preponderante a sua lembrança; e o reencontro entre as personagens é medido pelos métodos anteriores e nada mais. “Os dois numa intimidade tão independente de outros laços que se sentiam à beira de tudo ou quase [...] a tal ponto que preferiram enfim aproximar-se [...] de um núcleo qualquer onde pudessem reatar em paz o compromisso com as coisas.” (*Idem*, p.16) Eles se tocam, na esperança daquela velha sensação, mas não se recordam do que deveriam falar, ou de como

voltar a falar com seus corpos. “Se falar naquele instante pressupunha, como parecia, uma animação até a extremidade de algum entendimento, se falar fosse sinônimo disso tudo, ah, eles, os dois, não queriam mais.” (*Ibidem*)

Dessa forma, podemos entender como o sexo pode ser entendido, dentro da narrativa, na perspectiva de João, o protagonista. O corpo aqui emerge como um meio de comunicação mais direto, que prescinde e recusa a palavra, gerador de núcleo, no contato com outro corpo, onde o mundo se apaga diante da independência dessa união. Podemos utilizar isso para pensar a própria narrativa, na construção do autor, com essa grande ode ao corpo; um corpo capaz de elevar o espírito, transformar seu dono. O próprio Noll, em uma entrevista para o *Jornal do Brasil*, afirma que em *BB* o sexo tem a ver com aquela necessidade de fusão cósmica, ganhando tonalidades litúrgicas. A mitologia católica emerge no contato da pele com o outro, fazendo disso uma comunhão, ou um sacramento do qual o personagem sai renovado espiritualmente. Trata-se daquela sensação de tragédia que se instala pela impossibilidade de fundir-se com o outro. “Essa deserção da companhia do outro, uma deserção que só conhece algum alívio, e assim mesmo provisório, no toque na carne humana, no ímpeto do gozo ou [...] nas ondas menos enfáticas de nosso entusiasmo físico” (*apud* Nina, 2002). Essa mitificação do ato sexual está muito clara na passagem onde o protagonista tem um encontro breve com um mordomo da *Catedral*, por trás uma cortina, em meio a um dos *breakfasts* diários e irremediavelmente tediosos para ele. O *ragazzo*, como ele chama o mordomo, seria tocado por um tipo de divindade erótica.

Deus baixou aqui, é vivo. De imediato tocou na espádua arcaica do peninsular divino, mesmo que o *ragazzo* não soubesse, não importa, era Deus que ele continha em seu peito arfante, não o Deus que não saía das igrejas, mas o Deus que pulsava atrás da calça apertada do *ragazzo*, o Deus que se aplumava e se punha rígido, colosso! –, o Deus que foi levado pelo escritor porto-alegrense para trás de uma cortina malcheirosa pelo tempo, o Deus que ali se deixou ordenhar como um bovino e que ali se deixou beber não bem em vinho, mas em leite que o nosso senhor gaúcho engoliu aos poucos, na carestia da idade, lembrando-se da Primeira Comunhão, terço nas mãos, ar de bem-aventurança – de joelhos olhou o *ragazzo* como se rezasse pelos mortos seus amigos, por aqueles que não mais podiam aproveitar a vida desse jeito, sentindo sim o gosto áspero que ele não experimentava havia tanto, gosto desse nobre líquido que corre em seus microfilamentos – vários cavalos no páreo até um só ter a sorte ou a infelicidade, já não sei, de fecundar a vítima. Era desse líquido com o inóspito gosto de rudimento da espécie que ele bebia ajoelhado, um líquido que talvez esperasse aflito seu dia de criar um santo ou um mostro nas entranhas de sua vítima, e que agora se

desperdiçava pela garganta sedenta de outro macho. O *ragazzo* limpou-se na cortina e o homem ajoelhado viu que sua liturgia estava finda... (Noll, 2003a, p.30).

Na angústia desesperada do texto, que jorra interminável e fluido sobre os olhos do leitor, como se quisesse em um único instante dar conta do cabedal de emoções e referências que pululam nos sentidos do protagonista, encontramos um deleite orgástico em cada palavra, de um agridoce sacro e profano, que responde ao desejo infindo de abarcar a volúpia do sexo em sua mais santa castidade, elevando a união de corpos ao patamar de um rito sagrado particular por onde é possível alçar-se a um degrau acima de uma existência efêmera. Naquele momento, tomado pelo afronta de um Baco em roupas servis, o protagonista procura a si mesmo, a sua redenção, no corpo inabsorvível de um outro.

No entanto, esse elogio ao corpo, à sua potencialidade de transcender as fronteiras da matéria, ou melhor, fazendo da matéria um meio de transcendência, encontra um momento de inflexão, que já foi descrito quando falávamos da memória: trata-se da virada na narrativa que se dá após a estranha experiência da personagem na cripta dos monges medievais. Ali, ele passa por uma transformação que irá atingir não apenas sua personalidade, como também sua relação com o corpo, e de seu corpo com o mundo fora dele. Enquanto estava deitado na *Death Chapel*, procurando aproximar-se daquelas figuras pretéritas que jaziam entre paredes do século XI, ele ouve “pingar uma água insistente” (*Idem*, p.50). Certo de que não é um vazamento qualquer, ele vai ao encontro do barulho e descobre o mesmo mordomo que o levara para trás da cortina, o *ragazzo*, urinando no porão. Mas ele se afasta e diz nada querer dali; “... sou santo, é na Itália que me vem a iluminação...” (*Idem*, p.51). Agora ele diz não precisar mais de seu desejo incontrolável por outros corpos e, assim, ajoelha-se diante do mordomo. “... falo em meu latim que aprendi no colégio do meu tempo de garoto, falo o que me vem à boca, ocupo em versículos meus lábios, meus dentes, gengivas...” (*Ibidem*) Ele diz ao mordomo que o esqueça e este se afasta e deixa-o na cripta, para logo depois ele perder os sentidos. Quando acorda, já está completamente transformado, de forma a sentir-se, como na imagem que faz de si ao pensar em seu corpo em exposição numa redoma de vidro, com o corpo vazado, possuidor de um corpo etéreo, fantasmático, agora vagando entre as paredes da *Catedral*.

Não muito depois, João tem uma recaída desse estado fantasmático; ele sente a rejeição de seu corpo à morte conceitual que lhe foi atribuída. Depois de conversar e devanear sobre o novo convidado no palácio, Mr. Lovell – um escritor americano que o faz entender o *mood* americano para a ação e que o faz ver seus próprios romances como “seqüelas do subdesenvolvimento” – e de lembrar saudoso de Edwin – o músico de Nova York – João sente voltar a habitar o seu corpo. E seu corpo dói, e é na dor que ele volta a sentir-se vivo. É porque dói que ele sabe que não pode se juntar aos mortos, ainda que ele já sinta cansaço da dor e que sinta o triunfo de seu corpo; “... com ele eu poderia conviver o resto dos meus dias, mesmo que esses dias se somassem em séculos [...] conheço esse meu corpo inteiro, e nele virá alguém, eu espero, e o fará sentir aquilo com que eu já nem contava mais...” (*Idem*, p.64) O mesmo corpo que resistiu à morte na cripta resiste à sublimação que lhe é imposta; ele se debate contra o aprisionamento geral em que imerge. Enquanto desejo de liberdade, a transformação mal-sucedida de João tem no corpo o front de ataque à cirurgia sofrida. Não encontra a fusão impossível com o todo por meio dos mortos; não pôde morrer sem morrer. Descobre que o outro ainda lhe é imprescindível. “Eu me debato agora, corro pelo quarto como se numa dança afro, bato com a cabeça na parede porque só consigo pensar em inglês [...] como se o idioma tivesse pressa de chegar para vencer meu português, matar meu ofício, minha ocupação...” (*Ibidem*) A língua inglesa conquistada no processo vitupera João violentamente, e seu corpo debate-se no furor de libertar-se .

Pouco depois, Mr. Lovell convida João para “tomar umas e outras” no seu quarto, um aposento que já havia abrigado John Kennedy nos anos 40. Mas o aroma do champanhe que lhe é servido descontrola suas fezes. Vai ao banheiro e fica exaurido, “magrinho”, e entende que o espelho quer ver sua caveira; “...mostra-me doente, a boca seca, a palidez impressionante, parece que desse jeito esquecerei o meu inglês, voltando ao meu já saturado português [...] o papel higiênico volta de lá com sangue, estou mal, estou morrendo.” (*Idem*, p.66) E mais uma vez o seu corpo parece reagir à persona espectral que ele incorporou, ao seu inglês, que mais parece uma das recompensas recebidas em troca da alma vendida aos confortos oferecidos pela *Catedral* e seus *scholars* globalizados. Bastou o aroma do champanha, a fluência do inglês, habitar um quarto que foi usado por Kennedy: tudo junto forma um pacote insuportável para João; no

entanto, é no corpo que a revolta se expressa. O corpo expelle as fezes como se buscasse se livrar de um organismo estranho ao escritor. As fezes sangrentas são a expressão de um aborto que quer se manifestar.

O processo de recusa do corpo, de definhamento, só é interrompido após a decisão de João de deixar de vez a *Catedral* e voltar para sua Porto Alegre natal, passando a depender apenas de si mesmo novamente. Ainda que não seja um retorno simples, sem diferença. “... os meus personagens entram na história de um jeito e saem de outro. [...] De seu fim de linha em Berkeley e em Bellagio, ele parte para sua Porto Alegre, retorna não como um naufrágio pessoal [...] O retorno aqui pressupõe expansão, dilatação e não regionalismo.” (*apud* Lopes, 2002) Ou seja, seu retorno implica em uma diferenciação ao ponto de partida. O João que retorna não é o mesmo. E, entre outras mudanças, uma que se deixa clara é a da sua relação com seu corpo.

Antes mesmo de voltar, quando ainda está no palácio italiano, João já se imagina mais puro, como se vivendo apenas para o outro; “... não faço mais sexo, só filantropia íntima, sou um dissidente de um sátiro atrevido [...] não entendo mais esses corpos engatados a rolar sobre os lençóis, não os entendo desde que entrei na casa dos mortos...” (Noll, 2003a, p.76) Estava então alforriado da carne, de seu deleite sem freios, liberto do desejo pelo outro que vem somente pelo corpo. Passou a exigir mais de si. Se o corpo ainda permanece como fonte vital do encontro com o outro, ele não é mais, no entanto, a raiz desses encontros. O reencontro com Léo e o aparecimento da filha deste, Sarita, em sua volta a Porto Alegre, oferecem-lhe a oportunidade desse novo desejo desperto de cuidar do próximo, de existir para o outro como uma forma de encontrar um sentido para si mesmo. O português começa a voltar por meio do contato com a menina, que o traz lentamente de volta para o seu lugar no mundo. O corpo, arrefecido, encontra o prazer nas brincadeiras com a criança e no abraço quieto no sofá com o amante. “... começávamos a compreender que o desejo em demasia enfraquece, paralisa, e que o melhor mesmo era a paciência, preparar o dia seguinte sem pensar nele como um esposo que [...] nos dará o que pedimos.” (*Idem*, p.95)

Assim, BB aparece como um romance renovador na obra de Noll, em que o corpo – sempre presente e sempre cansado, estropeado de alguma forma pelas condições radicais a que é submetido – encontra acalento e repouso sem angústia.

Atipicidade na obra de Noll, esse acalento contrasta com a sensação de uma explosão iminente em praticamente todos os seus livros. A começar por *A fúria do corpo*, livro do qual não podemos nos esquivar ao falar do corpo em sua obra. E, no entanto, é Noll quem reconhece a proximidade entre esses dois romances ao dizer que “Berkeley em Bellagio é uma Fúria do corpo amadurecida, sem os pecadilhos dos excessos” (*apud* Nina, 2002).

No artigo *O evangelho segundo João*, em que trata do primeiro romance de Noll, Silviano Santiago aponta justamente que as forças desse romance, como indicaria o título, são as da fúria e do corpo. Em meio a uma sociedade “repressiva e conservadora”, o romance de Noll, audaciosamente, “... deixa o corpo rolar com raiva e generosidade (isto é: com paixão) pelos caminhos e vielas de si mesmo, do Outro e da cidade” (Santiago, 2002, p.72). O regime de funcionamento desse corpo de Noll iria contra a mecanização atlética, arquitetural, de um corpo disciplinado com rigor; de um corpo racionalizado, recoberto da ideologia tecnológica da saúde e da precisão; de um corpo militar. Guiado no romance de Noll por um único desvio, como chama Santiago, trata-se de dessublimar o desejo. “O corpo que sua em *A fúria* e que, sedento, pede mais um copo d’água de bica, grátis, em bares de Copacabana [...] sua como dois corpos em orgia noite adentro: o coletivo entra pelos buracos misteriosos dos corpos em desafio...” (*Idem*, p.74)

O corpo está presente nesse romance em sua totalidade, como uma fronteira final da vida enquanto experiência. Não porque é na morte do corpo que a vida acaba, mas porque é na vivência do corpo que é possível a vida, sendo morte todo o resto. Em *FC*, é possível entender uma plástica, uma volatilidade, desse campo de experiência a que esse corpo pode se submeter. Aqui ele se comporta como se posicionando voluntariamente à beira de um abismo, no limite do que pode suportar, seja enquanto dor, seja enquanto prazer. Devemos observar algumas passagens.

O protagonista faz uma leitura de si justamente pela força provinda de seu corpo, que parece alimentar a vida que pulsa em suas veias: “... a dura verdade do meu destino de agora em diante: era foder com a carne do mundo, doente, podre, fedorenta, mas extrair dela o único prazer verossímil, foder, esporrear, chupar o cu, o grelo, sorver a excreção quente da buceta, era essa a verdade bruta possível naquela dor toda...” (Noll, 1989a, p.85) Assim ele se define por um momento, mas

essa leitura perdura na constante de dor e prazer que cerca essa experiência limite do corpo. Ele passa pela obra na constante busca de um acalento que não virá, mas que é possível imaginar nos micro-instantes de um orgasmo, do tremor no encontro com o corpo de Afrodite, sua companheira nessa viagem do corpo.

Tal viagem, como parece ser recorrente em Noll, é formada de altos e baixos, sucessos e fracassos que se emendam uns nos outros, formando um rico vaivém de sensações no leitor. Depois de ser violentada voluntariamente por um mendigo, e passar a noite no chão, sem forças sequer para levantar, Afrodite vai encontrá-lo.

Ela me ajudou a me virar de barriga pra cima, examinou minuciosamente meu pau com as duas mãos e disse que queria experimentar ali mesmo como o último recurso para me reanimar, foi se despindo, se deitou, abriu as pernas; nessas alturas, de todas as janelas próximas havia olhares e mais olhares sobre nós dois; Afrodite percebeu mas falou não tem importância, precisamos tirar a limpo já essa agonia, sem teu pau duro as coisas podem piorar, não convém relaxar, vem: e eu deitei por cima dela, Afrodite feria as costas e a bunda sobre ferros velhos, cacos de vidro, azulejos quebrados, notei que havia sangue nas costas e na bunda de Afrodite, mas nada disso deu resultado porque meu caralho não ficava duro e a congelação de Afrodite era total, músculos da buceta rígidos, fechados, ostra se negando. Mais de meia hora tentamos, nada além do suor vindo do esforço inútil: estávamos irremediavelmente consumidos os dois. (*Idem*, p.132)

Aqui podemos observar tanto a relevância do sexo e do corpo na vivência cotidiana de ambas as personagens, como a presença mesmo na narrativa desse corpo. A queda do corpo significa quase uma rua sem saída na geografia errante dos dois. Sem sua recuperação, não há meios de continuar a compartilhar da realidade. Assim, podemos pensar toda a cruzada dessas personagens calcada em um tipo de virilidade, ou uma libido que não se pode deixar esgotar, ou mesmo amainar. Nada lhes resta senão essa aventura do corpo. Das outras possibilidades oferecidas ao homem como um final feliz eles estão alijados. Dessa forma, é no corpo, na presença do corpo, na sua potência que pode emergir a qualquer instante – possibilidade de paraísos perenes – que eles ancoram a razão da existência.

Em *Rastros do verão*, o corpo reaparece com grande participação. A cadência algo lenta, assolada da narrativa, é construída tal como esse corpo que mal se sustenta sob uma força maior acachapante. O calor avassalador que paira sobre Porto Alegre dá uma tonalidade nada revigorante à presença do corpo, que se encontra cansado, destituído de disposição para qualquer ação que demande

mais que um mínimo esforço. O protagonista, em sua fraqueza, contrasta com o corpo do garoto que o acompanha no decorrer da estória. Ele pode muito pouco diante do vigor físico do jovem. Mas é assim, nessa fadiga inesgotável que arrasta a personagem por toda a obra, que podemos identificar como o corpo está tão presente, expondo tanto a fraqueza que o abate como a força de resistência que não o deixa desistir.

Duas passagens muito próximas no romance demonstram como esse corpo se apresenta em suas variações. “Quando peguei o meu pau vi que nele havia manchas de sangue. Imediatamente me veio uma ereção. E uma sensação de quando o pau penetra. Soltei o meu pau e o vi todo em riste, como se quisesse sair de mim e alcançar algum alvo distante.” (Noll, 1986, p.48) E nessa passagem podemos observar uma fúria, uma exultação da potência do corpo. Já na próxima, um pouco mais à frente, ainda na mesma seqüência narrativa, podemos ver exatamente o contrário: a falência desse corpo. “Ao fazer menção de me levantar, percebi que eu estava um pouco tonto. Então apoiei a mão na tampa do vaso, e me levantei. A cada situação assim eu envelheço um pouco mais, concluí.” (*Idem*, p.49)

É também interessante observar em RV que a presença do corpo se faz muitas vezes sem uma aparente relevância, deixando o autor que esse corpo se revele em suas pequenas atividades cotidianas. Assim, podemos vê-lo deitado na cama, apenas deixando o tempo passar, ou sentado sob uma árvore enquanto se protege do calor, indo ao banheiro tomar banho, sentando-se na cozinha para tomar leite, ou no sofá para ver televisão. São cenas assim que se repetem ao longo do livro, como se nada mais fosse importante que não essa vivência do simples agora, do estar aí, sem maiores finalidades por detrás das ações. Em direção ao que realmente importa, o corpo move-se com dificuldade, sem destreza, despreparado, preferindo ficar em meio a uma descoberta irrelevância de simplesmente existir.

Em *A céu aberto*, podemos verificar um aparecimento similar do corpo. Também em sua presença constante no decorrer da narrativa, assim como os momentos de enfraquecimento e submissão contrapostos a outro de pura efusão. Mas aqui vale observar uma outra característica que percorre a questão do corpo na obra do autor, que é a sua aproximação do mundo real, do mundo material. Aqui, diversas vezes notamos um desejo de suprimir por completo o poder de

ação do protagonista sobre seu corpo, ou de radicalizar essa materialidade em uma fusão com a natureza, apagando de si a responsabilidade pela existência da massa corporal. “Vejo esta pedra. Me ajoelho. Toco nela. [...] Sou cego, não enxergo mais. Enquanto apalpo a aspereza da pedra não tenho nada para olhar. Um dia serei uma delas. [...] Existem dias sim em que me canso de ser gente.” (Noll, 1996, p.127) Essa aproximação de um estado natural, mineral, aponta o desejo de deixar-se de vez, de imergir, pelo corpo, no mistério do mundo, onde a sua subjetividade já não faria nenhum sentido. Trata-se mesmo de uma morte, mas não do corpo, e sim do homem, daquilo que o define como indivíduo.

3 A busca por um novo sujeito

3.1 Uma personagem dessubjetivada

3.1.1 Que aconteceu?

No texto *1874 – Três Novelas ou ‘O que se Passou?’*, Deleuze e Guattari começam por determinar que o que caracteriza uma novela como gênero literário é uma organização em volta da seguinte questão: “Que se passou? Que pode ter acontecido?”. Diferente do conto, que manteria o leitor preso no reverso dessa questão, ou seja: “Que acontecerá?”. E que no caso do romance haveria uma integração entre esses elementos da novela e do conto. Mas se aqui nos interessa o romance, e um romance específico, *Lorde*, de João Gilberto Noll, cabe com muita propriedade a pergunta sobre o efeito do passado, tão próximo, quase imediato, no presente do personagem-narrador.

O livro começa no momento em que o narrador – um escritor reconhecido por sua pequena obra de sete livros – sai pela porta da alfândega no aeroporto de Heathrow (Londres), cercado de incerteza sobre seu futuro. Um inglês, que vira apenas uma vez no Brasil, e que lhe pedira para enviar seus livros a sua residência, havia convidado o escritor para uma estada em Londres, à custa de uma incerta instituição. Agora, enquanto esperava encontrá-lo no aeroporto, se perguntava sobre os motivos e intenções que teriam sobre ele o inglês e sua instituição. É implantado um exercício de paranóia que não deixará o narrador. Bastaria isso para nos dar a impressão de que importa apenas sua trajetória dali pra frente. Quem sabe, descobrir o que se passa exatamente por trás desse convite. Mas já na segunda página o narrador afirma:

... sim, a pura verdade vinha de que eu não tivera escolha. Então eu vim. Parece fácil dizer ‘então eu vim’ – alguém todo preparado para atravessar o Atlântico de

uma hora para outra, sem ter nada o que deixar que carecesse da sua presença. Mas afirmo que essa é uma das frases mais espinhosas que já pronunciei nesta já não tão curta existência: ‘Então eu vim’. Poderia dizer que antes eu teria de resolver isso ou aquilo. Não, que nada, eu teria apenas de trocar minha solidão de Porto Alegre pela de Londres. (Noll, 2004, p.10)

Poderíamos assim nos indagar se o narrador nos daria então um melhor panorama do seu passado, do que, sob a faca da dúvida, o levou àquele aeroporto e seu inglês. Descobre-se, no entanto, no decorrer do livro, que nenhuma das expectativas mais simples do leitor será preenchida. De seu passado não se saberá muito mais do que isso. E quanto a sua “missão” – como diz o narrador – em Londres, ao inglês e à instituição que financia sua presença em terreno estrangeiro, também não descobrirá muito o leitor. E nem o narrador.

Fica, então, a pergunta sobre a relevância desse passado, diante da má vontade desse narrador em tratá-lo com maior interesse. Por que, se não é importante para o narrador remeter-se ao momento anterior a sua chegada ao aeroporto, torna-se aqui o seu passado motivo de especulação? Façamos, pois, uma correção. Mais do que apenas desinteressar-se o personagem-narrador pelo seu passado, faz ele o exercício contínuo do esquecimento. Indica, todo o tempo, a perda da memória, a desconfiança sobre o que recorda e o que é capaz de recordar, “uma séria amnésia que vinha me atacando sorratamente, qual num candidato ao Alzheimer” (*Idem*, p.16).

Passamos agora para uma leitura bem mais áspera em relação a esse passado. Há, da parte do narrador, um esquecimento programático do passado. Um programa de apagamento. Apagamento de memória que resulta num apagamento de si mesmo, no apagamento da figura do escritor que supostamente estaria ali para representar seu país para um incerto número de ingleses interessados em sua obra. Esse programa se reveste de finalidade quando o narrador é capaz da descoberta que o definirá a partir dela: “Tudo o que eu vivera até ali parecia estar indo embora. Parecia só existir aquilo, uma casa desconhecida que teria de ocupar, uma língua nova...” (*Idem*, p.19). Ao conhecer sua nova casa em Hackney, bairro dos subúrbios londrinos povoado por africanos, caribenhos, vietnamitas, turcos e toda uma face de expurgados necessários ao funcionamento do Estado Inglês, o narrador reconhece seu lugar. Contudo, não o lugar onde possa se refazer, mas onde possa reinventar-se. Num momento crucial do livro ele observa: “Tinha vindo para Londres para ser vários – isso que eu precisava

entender. Um só não me bastava agora – como aquele que eu era no Brasil...” (*Idem*, p.28). Redefinição do programa. Apagar-se para ser **outros**, e não um **outro eu**.

Voltemo-nos novamente para o texto de Deleuze e Guattari. Sua proposta é a de que a novela, em relação ao passado, tão pouco tem a ver com a memória desse passado quanto com uma reflexão sobre ele. Trata-se de entender que ela parte de um esquecimento essencial.

Ela evolui na ambiência do ‘que aconteceu’, porque nos coloca em relação com um incognoscível ou um imperceptível [...]. A rigor, nada aconteceu, mas é justamente esse nada que nos faz dizer: que pode ter acontecido para que eu esquecesse onde coloquei minhas chaves, para que não saiba mais se enviei aquela carta..., etc.? Que pequena artéria no meu cérebro pode ter se rompido? Qual é esse nada que faz com que algo tenha se passado? A novela está fundamentalmente em relação com um *segredo* (não com uma matéria ou com um objeto do segredo que deveria ser descoberto, mas com a forma do segredo que permanece impenetrável) [...]. Além disso, a novela põe em cena *posturas* do corpo e do espírito, que são como dobras ou envolvimentos, ao passo que o conto põe em jogo *atitudes, posições*, que são desdobramentos ou desenvolvimentos, mesmo os mais inesperados. (Deleuze, Guattari, 1999, p.65)

Aqui o que nos importa, nesse momento, nada é senão a percepção do segredo enquanto forma, do segredo que permanece impenetrável, incognoscível, imperceptível. Importa entender o programa do esquecimento e da reinvenção segundo a lógica do segredo que não será desvelado, ou mesmo, de que não se trata de um palimpsesto, mas de deixar perder os originais e reescrever o texto. E de que texto se trata? No caso do romance de Noll, trata-se do próprio personagem-narrador, que reescreve a si mesmo, e que não escreve nem mais uma linha, mas para realizar em si seus mais novos personagens. Para torná-los vivos em seu próprio corpo.

O segredo, o qual exerce um fascínio particular no campo literário, muito nos interessa por sua forma, justamente, porque ele se define por uma falta essencial, por um espaço aberto que talvez não possa ser preenchido, mas que, de fato, acaba por mover a narrativa. O segredo, o que não é ou não pode ser exposto, pode conduzir uma estória precisamente por sua falta. É, como eles dizem acima, um nada que, ainda assim, faz com que algo se passe. E essa forma do segredo acaba por instigar o leitor, ainda que ele não possa jamais vir à tona, como um

lugar incomodo, até imprescindível, e que não dará descanso ao mar de interpretações que surgirão à sua volta. Um segredo, sempre se desejará desvelar.

Voltemos à questão: por que importa especular sobre o passado do narrador? Mas já foi dito que não é sobre o passado que especulamos, e sim sobre a presença do passado, ou sua permanência sob o programa do esquecimento.

3.1.2 Corpo sem Órgãos – Manual do usuário

“Onde a psicanálise diz: Pare, reencontre o seu eu, seria preciso dizer: vamos mais longe, não encontramos ainda nosso CsO, não desfizemos ainda suficientemente nosso eu. Substituir a anamnese pelo esquecimento, a interpretação pela experimentação.” (Deleuze, Guattari, 1999, p.11) O conceito de Corpo sem Órgãos, do modo como é apropriado e desenvolvido por Deleuze e Guattari surge como ferramenta indispensável para pensar os movimentos, ações e narrações do personagem central de *Lorde*. Ferramenta delicada que eles não ensinam a usar, mas com a qual seduzem o leitor para desejar usá-la. *28 de novembro de 1947 – Como Criar Para Si um Corpo sem Órgãos*: texto que nos guiará na leitura posterior do que passa com o personagem de Noll.

Erramos ao dizer “o conceito”. Os autores desmontam logo essa idéia. Um CsO não é uma noção nem um conceito, mas uma prática. Não se é possível chegar até ele, pois é um limite (*Idem*, p.9). “O CsO é o que resta quando tudo foi retirado.” (*Idem*, p.12)

Devemos considerar o que eles chamam de três grandes estratos: o organismo, a significância e a subjetivação. A partir disso ficam mais claras as práticas do CsO. Os estratos então relacionados ao funcionamento estrutural da realidade que nos cerca, são as amarras que procuram nos encerrar em lugares definidos dessa realidade.

Você será organizado, você será um organismo, articulará seu corpo – senão você será um depravado. Você será significante e significado, intérprete e interpretado – senão será desviante. Você será sujeito e, como tal fixado, sujeito de enunciação rebatido sobre um sujeito de enunciado – senão você será apenas um vagabundo. (*Idem*, 1999, p.22)

Ao organismo competem todos os fatores de organização, tudo que é organizado e organizador. Ao significante e significado competem as interpretações e as explicações. Ao sujeito compete o eu, a pessoa, o individual. Os estratos são extensivos. Mede-se com a régua, diz a quem cabe que funções, que lugar deve ocupar. Um estrato é sempre sistêmico e, primordialmente, funcional. Um estrato autoriza a posse das chaves da casa, e assim, a posse da casa. Um estrato diz que não é possível existir sem um órgão. Um estrato não entende o apêndice.

O CsO, ao contrário do que se pode pensar, não é contra os órgãos, mas ao organismo, ou seja à organização desses órgãos. Em relação aos estratos, o CsO irá propor a desarticulação, a experimentação e o nomadismo. Mas Deleuze e Guattari se perguntam sobre o que é desarticular, deixar de ser um organismo.

Desfazer um organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidade, territórios e desterritorializações medidas à maneira de um agrimensor. No limite, desfazer o organismo não é mais difícil do que desfazer os outros estratos, significância ou subjetivação. A significância cola na alma assim como o organismo cola no corpo e dela também não é fácil desfazer-se. E quanto ao sujeito, como fazer para nos descolar dos pontos de subjetivação que nos fixam, que nos pregam numa realidade dominante? Arrancar a consciência do sujeito para fazer dela um meio de exploração, arrancar o inconsciente da significância e da interpretação para fazer dele uma verdadeira produção, não é seguramente nem mais nem menos difícil do que arrancar o corpo do organismo. A prudência é a arte comum dos três ... (*Ibidem*)

Duas questões sobre o que eles propõem. Primeiro, sobre a natureza do CsO, ou seja, seu modo de operação. Lembremos dos 1º e 2º princípios do rizoma: de conexão e heterogeneidade; “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo” (Deleuze, Guattari, 2000, p.15). Segundo, sobre como abordar o CsO, ou seja, o modo de operar por meio da prudência.

Diante de um CsO, Deleuze e Guattari sugerem perguntar: de que *tipo* é ele, ou seja, como foi formado e como será preenchido?; e quais são seus *modos*, ou seja, o que se passa nesses tipos, quais são as intensidades que são produzidas e que percorrem esse CsO. Perguntar-se de que tipo é um CsO e quais são seus modos trata-se, de fato, de quase a mesma pergunta. Para um CsO ser formado é preciso que tenham se precipitado as ondas, ou intensidades, ou modos, que irão,

na sua pós-formação, preenchê-lo. Não da mesma forma, é claro. Mas são exatamente as intensidades produzidas que definirão o tipo. Caso do tipo Frio do CsO drogado e do tipo Dolorífero do CsO masoquista. São as *ondas geladas* – intensidades de frio – e as *ondas doloríferas* – intensidades de dor – das quais se sabe o *modo* como vão ser produzidas, mesmo sem que se saiba o que vai ser produzido. E assim se define um CsO, ocupado e existente por meio de suas intensidades.

O CsO faz passar intensidades, ele as produz e as distribui num *spatium* ele mesmo intensivo, não extenso. Ele não é espaço e nem está no espaço, é matéria que ocupará o espaço em tal ou qual grau – grau que corresponde às intensidades produzidas. Ele é a matéria intensa e não formada, não estratificada, a matriz intensiva, a intensidade = O, mas nada há de negativo neste zero, não existem intensidades negativas nem contrárias. Matéria igual a energia. Produção do real como grandeza intensiva a partir do zero. Por isso tratamos o CsO como o ovo pleno anterior à extensão do organismo e à organização dos órgãos, antes da formação dos estratos, o ovo intenso que se define por eixos e vetores, gradientes e limiares, tendências dinâmicas com mutação de energia, movimentos cinemáticos com deslocamentos de grupos, migrações, tudo isto independentemente das *formas acessórias*, pois os órgãos somente aparecem e funcionam aqui como intensidades puras. (Deleuze, Guattari, 1999, p.13-14)

Os próprios estratos se fazem sobre um CsO. No princípio, era o CsO. No entanto, vão se processando sedimentações, organizações, trabalhos, assentamentos. Os estratos são formados por ações de um CsO. Primeiro a desterritorialização, depois o território. O organismo, a significação e o sujeito assentam sobre um CsO. Mas isso não é uma surpresa. Deleuze e Guattari não negam que é preciso o estrato. Apontam que é preciso um organismo para que seja recomposto pelo CsO, que são necessárias doses de significância e interpretação, como também uma porção de subjetividade, mesmo que seja para ser capaz de operar sobre a realidade dominante dos estratos. E por isso é requisito a prudência para não “precipitar os estratos numa queda suicida” (*Idem*, p.23).

Mas ainda não se disse o fundamental sobre o CsO. Aquilo que os autores apontam como o que ele realmente é, a saber, que o CsO “... é o *campo de imanência do desejo* [...] (ali onde o desejo se define como processo de produção, sem referência a qualquer instância exterior, falta que viria torná-lo oco, prazer que viria preenchê-lo)...” (*Idem*, p.22). O desejo aqui preenche a si mesmo, sem que haja a necessidade de realizar-se, finalizar-se no prazer de preencher-se de algo fora de si. Da mesma forma não é dirigido por uma falta anterior, por um

espaço vazio que – novamente – pretende preencher-se. O CsO forma-se nesse movimento intensivo, na produção das intensidades enquanto o desejo. Não é o prazer da dor que alimenta o CsO masoquista, mas o desejo de produzir as *ondas doloríferas*. Assim como é o desejo de produzir as *ondas geladas* que fomentam o desejo do drogado. O CsO instala-se exatamente onde as intensidades passam, no ato de desejar, de modo que sejam dissolvidas as pontas que se encontram ali. De modo que os corpos extensivos se dissolvam na intensidade produzida do desejo. “O campo de imanência não é interior ao eu, mas também não vem de um eu exterior, ou de um não-eu. Ele é antes como o Fora absoluto que não conhece mais os Eu, porque o interior e o exterior fazem igualmente parte da imanência na qual eles se fundiram.” (*Idem*, p.18) Não é o prazer a regra do desejo, não será pela falta que ele se produzirá. Ao contrário, há sim uma positividade que ele traça no campo da imanência, essa possibilidade que abre o campo do Fora. E porque se dá no Fora absoluto, não é possível falar no meu ou no seu CsO. “É sempre um corpo.” (*Idem*, p.28) Vitória do artigo indefinido. Exprime, como dizem os autores, “a pura determinação da intensidade, a diferença intensiva. O artigo indefinido é o condutor do desejo” (*Ibidem*).

3.1.3 **Algo vai acontecer. Algo já acontece.**

Voltemos um pouco. Voltemos tudo. Voltemos ao programa do esquecimento e da reinvenção. Buscamos apresentar a importância nada imperceptível que há, no romance de Noll, entre a reinvenção do personagem-narrador e a necessidade de esquecer o passado. Podemos mesmo redefinir a própria noção de esquecimento, partindo do pressuposto de que no romance, se há um movimento natural de esquecimento anunciado pelo narrador, há também o exercício consciente de esquecer, que parece estar mais próximo de um apagamento, ou mesmo de um *desmemoriar*, provocar a perda da memória, fazer esquecer ou esquecer-se. Isso em conjunto com um reinventar-se, forma de preenchimento gradual dos espaços nascentes, conexões novas onde rupturas foram processadas. Nesse caso, não é possível fazer sem desfazer. A vai-se desenhando assim o tal do programa. Não muito diferente do programa

masoquista que nos apresentam Deleuze e Guattari. Sem dúvida que, no caso do nosso narrador, muito incerto no começo, mas sendo gradualmente ajustado.

Mas aqui, um programa nada mais é, como no caso do masoquista, a criação de um Corpo sem Órgãos. Há estratos que seguram o personagem na figura do escritor, autor de sete livros, convidado por uma instituição inglesa para supostamente representar seu país, com problemas pessoais e financeiros, e que observava no convite do inglês uma oportunidade de dar continuidade em sua vida, ao menos durante algum tempo. Acontece alguma coisa. Não é possível dizer o que. Nem quando. Pode ter sido antes de sua chegada ao aeroporto de Heathrow, pode ter sido após seus primeiros momentos em Londres, pode ter sido antes mesmo do convite do inglês, vindo ali apenas o momento de realizar-se. O que aconteceu não é possível saber. Volta-se à *forma* do segredo. Não será possível dizer o que se passou para que surgisse a necessidade de criar esse CsO. Isso poderá não ser explicado, interpretado. Mas estará sempre em funcionamento com a dissolução dos estratos. É preciso desestratificar, desterritorializar. E pronto. É preciso criar um CsO.

Uma questão de desejar. Não se pode desejar sem fazê-lo. E qual é o desejo do personagem-narrador? Seu desejo é tornar-se vários, tornar-se outros. Desejo bipartido: 1)desmemorializar, esquecer-se de si mesmo; 2)reinventar-se, produzir outros em seu próprio corpo. Para isso é preciso criar um corpo. Corpo esse capaz de produzir o desejo. Corpo capaz de produzir as *ondas* de esquecimento, as *intensidades* reinventivas. Um CsO que fará correr por um *spatium* intensivo o desejo de conexão, conjunção com outros lugares. Tudo seria diferente se o personagem dissesse: – Tinha vindo a Londres para ser *outro*. Mas não foi isso. Ele diz: – “Tinha vindo a Londres para ser *vários* [...] Um só não me bastava agora.” Vitória discreta do artigo indefinido. Interior e exterior do personagem ativados por um campo de imanência. Lugar de produção de intensidades. De produção das ondas que precipitarão os estratos. Desejo de não ser mais uma só identidade, um só corpo. Considerando os três grandes estratos, fica difícil precisar o lugar mais afetado. Organismo, significância e subjetivação: tudo irá ruir. No entanto, pretendemos nos concentrar na dessubjetivação, pois nos parece o ponto central do ataque.

3.1.4 O Grau 0 – criando um CsO

Um primeiro movimento sempre se faz necessário. O CsO, ou melhor, seu *tipo* só poderá ser definido por meio de um primeiro movimento. São as intensidades, as ondas, os *modos* que definem o tipo. Dito de outro modo, precisa-se de uma primeira fase. Não se deseja sem um CsO nem se cria um CsO sem desejar. Primeiro o desejo. Do modo como Deleuze e Guattari se referem ao caso do masoquista:

Mas não se confundirá o que se passa sobre o CsO e a maneira de se criar um para si. No entanto, um está compreendido no outro. [...] Por que duas fases nitidamente distintas, enquanto se trata da mesma coisa em ambos os casos, costuras e chicotadas? Uma é para a fabricação do CsO, a outra para fazer aí circular, passar algo; são, no entanto, os mesmos procedimentos que presidem as duas fases, mas eles devem ser repetidos, feitos duas vezes. O que é certo é que o masoquista fez para si um corpo sem órgãos em tais condições que este, desde então, só pode ser povoado por intensidades de dor, *ondas doloríferas*. (Deleuze, Guattari, 1999, p.12)

Primeira fase: ato de criação. O CsO do personagem narrador precisa ser criado para que possam ser produzidas as intensidades, para que o esquecimento que ele identifica à sua idade já avançada possa se tornar desmemoriamiento, para que o escritor comece a *morrer*. São necessárias três ações para que se crie um CsO capaz de produzir as ondas esperadas.

Primeira ação: olhar-se no espelho. O caso do espelho é fundamental no processo de dessubjetivação do personagem durante todo o livro. Elemento presente, então, desde o princípio, antes mesmo da criação do CsO. Nesse primeiro momento ele exerce um papel determinante. Começa com a vontade (desejo?) de apenas olhar-se no espelho. O personagem nota que não há um espelho em sua nova moradia em Hackney. Ele ronda o apartamento à procura de um, mas não encontra. “Não era por nada, queria me ver depois da viagem, ver se eu ainda era o mesmo, se este que tinha se adonado de uma casa nos subúrbios de Londres tinha remoçado com a mudança, trazia a pele oleosa, seca, ou com sérias marcas que lhe facultavam desistir do andamento daquela carruagem.” (Noll, 2004, p.23) Decide-se então por comprar um. Procura-o com a intenção de constatar que ainda era o mesmo. Compra-o e, em sua nova casa, mira-se nele.

Sente-se um senhor velho, incapaz de responder àquilo que esperavam dele. Decide então que é preciso melhorar a aparência.

Segunda ação: buscar os meios de transformação. “Eu precisava perder o medo, entrar, pedir algum produto que me amenizasse as rugas, as marcas fundas entre o pouso das narinas e a ponta dos lábios.” (*Idem*, p.25) Com a ajuda da vendedora, ele encontra um pó compacto no tom da sua pele.

Terceira ação: artificializar-se. O personagem vai até um banheiro público na National Gallery. Encontra-se novamente com o espelho, retira o estojo do bolso e passa a esponja pelo rosto.

O Brasil era um afresco na abóbada da mente, mas não doía nada, eu quase não tinha mais vista para enxergá-lo. Para dizer a verdade, a minha mente havia muito andava se deteriorando, nem tinha como sustentar abóbada nenhuma. Por isso tudo eu me maquiava no banheiro da National Gallery, sem que ninguém entrasse ou saísse, como se estivesse no meu camarim para logo mais fazer a festa. Seria um homem distinto, a pele macia de um *gentlemen*. [...] Saí mais teso do que nunca. Ninguém mais me reconheceria, já que tinha feito uma reforma em cima de alguém que eu mesmo começava seriamente a estranhar. (*Idem*, p.27)

Da primeira à terceira ação algo se passa. Enquanto na primeira ação ainda havia uma preocupação de saber se ele ainda era o mesmo, na terceira não há mais. Ao contrário, ele já começa a não se reconhecer, já começa a ser outro. Uma pequena fissura talvez, mas logo no próximo parágrafo ele reconhece a motivação de tudo aquilo. “Tinha vindo para Londres para ser vários.” (*Idem*, p.28) O CsO está criado. O desejo de reinventar-se surge juntamente com a reinvenção. O corpo agora formado, cabe ao personagem produzir as intensidades que procura. Os estratos já estão se desfazendo.

Fim da primeira fase.

3.1.5 Produzindo intensidades

Criado o CsO, compete ao personagem impedi-lo de esvaziar-se. Desejar ser vários, desmemoriar, produzir intensidades. Dessubjetivação que irá desfazer o indivíduo. Mas para desfazer o sujeito não se deve destruir o sujeito. Este permanece, ou então é precipitar o sujeito numa queda, uma queda suicida. E o

modo de operar as conexões, de fazer passar as intensidades é por meio da prudência; “territórios e desterritorializações medidas à maneira de um agrimensor” (Deleuze, Guattari, 1999, p.22).

Segunda fase: produção de ondas. Como já foi apontado, *fazer-se vários* oscila numa relação direta com o *desmemoriar-se*. Desfazer o sujeito enquanto se produzem outros. São então vários os momentos do romance em que essa dinâmica se processa. Dessa forma, faremos aqui uma apresentação do que talvez sejam alguns desses momentos, ou ritos, mais importantes na procura do personagem de reinventar-se.

A tintura

Não muito depois do episódio do pó compacto, o personagem, de passagem por um salão de beleza, resolve entrar. À pergunta da cabeleireira sobre se deveria cortar muito o seu cabelo, ele responde que precisava de uma tintura, e aponta para a foto de um jovem cujo cabelo possuía a cor que ele desejava para o seu.

A tinta escorria pelas minhas têmporas fazendo uma meleca desgraçada misturada à minha maquiagem. Crostas de base ruíam, despencando sobre o pano alvo que ela me colocara de proteção. Se era humilhante? Eu não sabia mais com exatidão o teor dessa palavra. As coisas já não me ofendiam o suficiente. Estar de guarda ao redor do meu amor-próprio não era mais necessário porque eu desconfiava seriamente de que eu já não trazia o mesmo homem. (Noll, 2004, p.31)

O processo se repete. O personagem cria mais fissuras na subjetivação. Combinado a uma simples tintura de cabelo, é dado mais um salto para fora dos contornos do seu próprio corpo. Não há guarda do amor próprio nem sentido do que é ou não humilhante. A possibilidade de atingir o Fora do estratificado concretiza-se no desejo da própria transformação. Porque não é tingir o cabelo que importa, nem sequer atingir o prazer de rejuvenescer-se. Não é mais disso que se trata, se é que o foi em algum instante. Importa produzir as *intensidades reinventivas*. Desejar ser vários, ainda que talvez só seja possível somar mais um de cada vez. Nova vitória do artigo indefinido no interior do desejo, e das intensidades produzidas.

O personagem logo afirma sentir-se idêntico, como tantos outros homens que andam pelas ruas de Londres, “poderia passar por tantos deles, que nessa minha indefinição já era maior do que eu [...] tinha me acontecido de ultrapassar aquele indivíduo que eu mecanicamente formara para os outros” (*Idem*, p.32) Parece bastante relevante o personagem definir a si por meio da própria indefinição. A onda circula, movimentada, fatura, rompe e abre espaço para as linhas de fuga, mas com alguma prudência, pois ele mesmo reconhece essa transformação “acabaria mórbida se eu não lhe desse um rumo franco” (*Ibidem*).

No hospital

Numa certa manhã, o inglês bate à sua porta. Gostaria de levá-lo ao hospital para checar se estava tudo bem. Chegando lá, é levado pelo inglês até uma enfermaria onde um médico o examina. Pede que se deite e espeta uma agulha com algum medicamento em sua veia.

Nas próximas horas eu não precisaria fazer nada para atribuir continuidade às coisas. E mais, sem medo algum do meu destino ali pra frente, o que seria banal num paciente entregue a algum procedimento médico na enfermaria de qualquer hospital. Eu não acreditava que algo de pior pudesse acontecer, pronto! Eu confiava no contrário: que durante aquele internamento o homem a palpitar em mim e que eu ainda não conhecia de fato teria melhores condições de vir à tona. Que quando acordasse do efeito anestésico passaria a conviver com outra hipótese de mim mesmo [...] Eles tinham me internado por uma razão que eu desconhecia. Eu a usaria para nascer. (Noll, 2004, p.35)

Algumas considerações devem ser feitas sobre esse episódio. Principalmente porque há passagens posteriores no livro em que o personagem refere-se a esse momento como se no ato de acordar e ir-se do hospital ele houvesse deixado ali um corpo, o corpo de seu antigo eu, e saísse andando pelas ruas de Londres numa outra carnação impossível de distinguir.

Aqui o interesse pode ser dirigido para várias direções. Como no fato de ser o inglês, representante da instituição, e sendo assim, remetente direto do conjunto de estratos que definem o sujeito-personagem-escritor, a levá-lo a uma instituição de outra natureza, mas capaz de “correções” no que possa haver de errado em seu corpo. Contudo, não há doença definida, não há motivos para levá-lo até lá, mas faz-se uma intervenção em seu corpo, sem qualquer motivo claro. Ação do estrato

que vai até o corpo do personagem. E este, no lugar de deixar-se curar, vai-se do hospital num contra-ataque. Usa a situação para renascer.

Pode-se até se falar também em como o medicamento, a droga, injetada no interior do corpo, atua como ferramenta, instrumento de produção de uma nova intensidade reinventiva. Diferente do pó compacto e da tintura do cabelo, transformações externas do corpo.

Apis, o deus que é touro

Após sair do hospital, o personagem vaga por Londres com a boca incapaz de conter a saliva. Ele entra, então, no Museu Britânico. Vai até a civilização egípcia, e se encanta pela pequena imagem de Apis, um deus que é também touro.

Exatamente o que eu era diante de todos aqueles ingleses que queriam me adoecer. Agora sim eu me via num espelho de verdade, eles não poderiam comigo. Não precisava mais dos espelhos dos banheiros públicos, nem do meu próprio em casa, eu era Apis, poderia andar a pé por toda Londres se assim me apetecesse – passar por cada ruela, rondar por todos os parques e jejuar, como eles não sabiam mais fazer. (Noll, 2004, p.37)

Mais do que se encantar, ele se identifica. Cria o espelho onde não tem. Agora ele é Apis, uma entidade, um deus. Ser vários não significa ser vários humanos, mas ser tudo aquilo que desejar. É interessante lembrar o que Deleuze fala sobre desfazer a organização do organismo: “A vitalidade não-orgânica é a relação do corpo com forças ou poderes imperceptíveis que dele se apossam ou dos quais ele se apossa, como a lua se apossa do corpo de uma mulher” (Deleuze, 2004, p.149). O personagem se apossa de Apis ou Apis se apossa dele. Não importa. O que vale é a produção de uma nova intensidade reinventiva imprevista. Uma onda diferente produzida pelo mesmo programa.

O espelho

Dissemos que o espelho aparece como peça fundamental da transformação do personagem, já que surge em diversas passagens marcantes na sua procura de fazer-se vários e do esquecimento de si. Pudemos observar, no trecho citado anteriormente, uma referência ao espelho, mesmo na sua ausência. Instrumento de avaliação do que foi e do que passa a ser, o espelho torna-se objeto ritualístico do

programa. Mas passa da presença à ausência, marcando um avanço, ou desvio, no CsO criado pelo personagem.

Farei um pacto com o espelho, murmurei desligando o telefone. Eu não me olho mais nele, e em troca fico assim, querendo sempre mais. Corri para o banheiro, peguei o espelho, e o pendurei ao contrário. Eu não teria mais face, evitaria qualquer reflexo dos meus traços. (Noll, 2004, p.44)

Desse momento do livro em diante, o compromisso do personagem com o seu programa é completo. Pleno nas possibilidades de se livrar de seus contornos, ele já não quer mais nada desse *eu* que ele fora. Ele ainda existe de fato, pois não é possível destruir os estratos sem suicidar-se. Mas passa a haver cada vez menos, às vezes nem o necessário para o trato social. A viagem é radical e o corpo, a consciência e a individualidade padecem no desfazer dos estratos que o ligam àquilo que foi o antigo *eu*. Desviar-se do espelho programaticamente permite um distanciamento cada vez maior da figura do corpo, da face que o aprisionava enquanto sujeito. Desviar-se do espelho é evitar o modo mais fácil de voltar a si. Ele perdura agora na sua ausência.

Mas não acaba assim o papel do espelho. Ele reaparece no fim do livro, num instante preciso da transformação do personagem onde ele irá atingir um novo limite, levado para um Fora de ocupação do fantástico.

A fusão/metamorfose

O personagem, agora morando num hotel em Liverpool, conhece George, um morador local com a tatuagem de um sol no braço. Ele leva George para seu quarto e eles fazem sexo. “Éramos duas caras tão próximas que já não nos podíamos reconhecer. Era massa de carne em excesso que ajudávamos a aumentar.” (Noll, 2004, p.107) Ele acorda e encontra o mundo embaçado, como se pouco palpável. Procura por George e não o encontra. Não entende o que está se passando e pergunta-se sobre o que fazer. Resolve arrancar o pano que havia posto para cobrir o grande espelho do quarto.

A primeira coisa que eu vi foi o sol rodeado de raios tatuado no meu braço. Abaixei a cabeça para não surpreender o resto. Murmurei: Mas era no meu braço esse sol ou no de George? O espelho confirmava, não adiantava adiar as coisas com indagações. Tudo já fora respondido. Eu não era quem eu pensava. Em

conseqüência, George não tinha fugido, estava aqui. Pois é. No espelho apenas um: ele. (*Idem*, p.109)

Pergunta-se depois qual dos dois de fato vingaria. Não haveria mais o escritor? Não haveria mais o George? Limite da transformação, os estratos se desfizeram. O CsO atingiu um ápice. As intensidades reinventivas o levaram para o Fora que não se pode discernir. O que aconteceu? O que acontece? O que acontecerá?

3.2

A personagem e corpo precário

3.2.1

Duas aproximações teóricas da precariedade

No artigo intitulado *Tentando captar o homem-ilha*, Moriconi nos propõe uma leitura da obra de Noll, voltada principalmente para dois romances – *Bandoleiros* e *Rastros de Verão* – de forma a tentar situá-la num mapeamento da literatura pós-moderna brasileira, mesmo reconhecendo a dificuldade na convergência de critérios classificatórios. Contudo, aponta na obra de Noll algo como a tematização do próprio pós-moderno, diretamente encenado no mundo, nos personagens e nos narradores de seus romances.

Seria um ponto de partida ético, para o desenho do mundo pós-moderno, a fraqueza das referências à idéia de comunidade e a inexistência do que ele chama de “laços orgânicos entre os indivíduos” (Moriconi, 1987, p.22). Do individualismo da modernidade passar-se-ia a uma situação de “insulamento do indivíduo no território de seu corpo e de seus fantasmas” (*Idem*, p.22-23). Dito de outra forma, o indivíduo se define pela sua capacidade de reduzir-se a si mesmo, de estar aí. Muito diverso de um indivíduo modernista, que oscilava entre o ideal e a morte do sujeito autônomo. Ou seja, entre um sujeito capaz de emancipar-se pela razão e pela intelectualidade e um sujeito achatado pela indistinção da massa. Ideal e morte. Desse modo, entre a falência desses modelos, resta o indivíduo, “desgarrado, despido de grandeza épica, reduzido ao mínimo” (*Idem*, p.23).

Indivíduo este que, nas mãos de Moriconi, transforma-se no conceitual homem-ilha.

Voltando-se para os dois romances de Noll em questão, e ainda procurando traçar a formação dos laços intersubjetivos e do sujeito no pós-moderno, Moriconi identifica um *empobrecimento*, encontrado tanto na configuração do sujeito quanto na estrutura narrativa. No caso de *Bandoleiros*, ele observa que os laços entre os personagens não se realizam, sendo cada personagem um alheamento em função de sua condição insular. E, por outro lado, rejeita-se toda possibilidade de aproximação. Daí que o sentido de laço intersubjetivo se dá pelo *distanciamento*. Mesmo no caso da aproximação do narrador com Steve, este sentido está presente, relação esta que Moriconi define como “pura construção fantasmática” (*Idem*, p.24), já que somente permite ao narrador um tipo de objetivação do seu universo interior. “O olhar distanciado constitui o modo pelo qual o narrador/homem-ilha aborda o mundo, o outro e sua própria consciência.” (*Idem*, p.24) Situação essa de olhar distanciado e de auto-referência não-reflexiva do narrador – ou seja, de falta de reflexão do sujeito sobre si mesmo, apesar do alheamento – que reproduz algo como a condição pós-moderna da experiência subjetiva.

Em *Rastros do Verão*, Moriconi aponta uma radicalização desse empobrecimento. Há uma diferença quanto ao estado de incomunicabilidade de *Bandoleiros*, tendo em vista que em *Rastros* há algumas formas mais francas de comunicação entre os personagens. No entanto, a ferida da incomunicabilidade se abre num outro lugar, na própria continuidade dramática que encadeia os episódios do livro, apontando para uma incompletude de sentido narrativo. “A narrativa prende-se ao seco relato dos fatos, e estes fatos são basicamente os encontros casualmente vividos pelo narrador [...] Mas cada encontro configura um episódio que se esgota em si próprio, mesmo que se repita envolvendo as mesmas figuras.” (*Idem*, p.25) *Rastros* fugiria, assim, do que seria uma exigência de todo ato narrativo, a saber, convencer o leitor de que os eventos narrados são todos relevantes. E dessa forma, *Rastros* buscaria algo como a irrelevância, pondo em xeque o que pode ser considerado ou não como relevante numa seqüência narrativa.

Considerando a leitura desses dois romances, e principalmente de *Rastros*, Moriconi nota que no lugar de um fim para o qual aponta o sentido de uma seqüência de episódios narrativos encontra-se “a ênfase no registro dos

movimentos do olhar e dos engates fugazes do corpo” (*Idem*, p.25), havendo, entretanto, diferenças entre esses dois planos e seus contatos. O plano do olhar seria o que conduz e pontua a narrativa, plano da ação, ou como ele diz, “ação do olhar”. Já no plano do corpo haveria uma imposição, acionadas as ações do corpo sem que haja real motivação. O corpo age porque tem que agir. Mas é também agido pela ação do olhar. “O olhar acende o desejo e suscita o movimento do corpo para o mundo e para o outro.” (*Idem*, p.26) Não esquecendo que, no entanto, o olhar também reconduz o narrador para si mesmo, ao observar a si mesmo, o seu próprio corpo, como o faz inúmeras vezes.

Ocorre, então, uma sobrevalorização do olhar, que passa para o primeiro plano da narração e situa o sujeito narrador enquanto sujeito que olha, sujeito observador do mundo, antes de ser sujeito de enunciação. Mas numa observação quase aleatória e oscilante entre o interior e o fora do narrador, caracterizando o que Moriconi identifica como uma *atenção distraída*. *Atenção* por ativar as ações do corpo, o agir do corpo, e *distraída* porque não aponta para uma finalização. Ação sob a lógica da irrelevância. Sendo assim, esse sujeito não se integra nunca plenamente à realidade, dividido no embate entre olhar para mundo exterior e olhar para o mundo interior. Disso, Moriconi retira um sentido de *desengajamento* em relação à realidade. “O narrar deixa de se apresentar como resultado de uma experiência acumulada. A própria noção de *experiência acumulada* perde relevância ética e cognitiva num mundo em que estar *vivendo* é mais valorizado que *ter vivido*.” (*Idem*, p.27) Adequadamente, Moriconi refere-se ao narrador pós-moderno de Silviano Santiago, que ali está para colocar a “pobreza da experiência” e a “pobreza da palavra escrita”. O desvalido esforço do conhecimento pela racionalização é substituído por um exercício de conhecer através da dinâmica do olhar. E *Bandoleiros* e *Rastros do Verão* tratariam de ser representantes de uma vertente minimalista da literatura pós-moderna, preocupada em “captar o modo de ser numa cultura do olhar” (*Idem*, p.27). Mas Moriconi não é ingênuo quando usa a expressão “cultura do olhar”. Ele mesmo preocupa-se em deixar claro o porquê de chamá-la assim, e não de cultura da imagem, e desloca dessa forma a questão para o sujeito ativo do olhar. Formulação discutível, já que não seria possível uma cultura da imagem sem o olhar. Desse modo, nos parece, ele apenas recupera em seu discurso, com um desvio para a questão do sujeito, a referência direta à leitura de Flora Süssekind, a respeito da então nova ficção

brasileira, na qual aponta a substituição do elemento dramático pela força narrativa das imagens – sejam do interior das personagens ou da grande mídia.

Assim, longe de uma estética da morte do sujeito, tanto quanto do ideal do sujeito modernista, a estética anunciada por Noll trataria da “transfiguração do sujeito” (*Idem*, p.27). Seria este o sujeito que olha e que age pela ação do olhar seletivo. Atentando para o sentido do texto literário, Moriconi observa que é tornar relevante o irrelevante que está em jogo na literatura de Noll, assegurando o lugar da escrita numa cultura do olhar. “Verificamos que considerar a estratégia da irrelevância em Noll do ponto de vista do sentido de seu gesto enunciador acaba por nos revelar uma estrutura de relevância [...] que contrapõe valores de uma cultura do olhar a valores de uma cultura letrada e racional.” (*Idem*, p.28)

Por caminhos bem diversos segue o artigo de Reinaldo Laddaga, *Introducción a un lenguaje invertebrado: una situación de João Gilberto Noll*. Ele parte da leitura de dois outros romances de Noll, *Harmada* e *A Céu Aberto*, para procurar responder uma questão muito parecida com a de Moriconi, mas colocada de modo bem diverso, sobre que programa literário é este que está por trás desses livros. E parte de um depoimento de Noll, que já indica o ponto central para o qual se dirige todo seu artigo, onde o autor reflete um pouco sobre o que é o romance e qual o projeto que deve empurrá-lo. E já nos referimos a esse depoimento no primeiro capítulo, quando abordamos a fala do próprio autor. Nele, Noll afirma ser o romance uma exaltação, tal como uma hipérbole. Os leitores, segundo ele, deveriam dirigir-se ao romance como se para um lugar onde pudessem sentir êxtase, ou um transe. E seria isso, esse êxtase, a coagulação do instante capaz de tirá-los de um fluxo incessante da vida cotidiana. E o romance, coagulando o instante, poderia presentificar a condição humana em seu limite, o que seria purificador.

O próprio Laddaga faz questão de esclarecer que não se trata aqui de usar-se da literatura como meio de reforma social, política ou educacional. A purificação se trata aqui de uma transformação individual do leitor que “vai entrar de uma maneira e sair de outra” (*apud* Laddaga, 2001, p.157). Uma purificação condicionada ao fato de a literatura ser capaz de mexer com as forças do corpo e reverenciá-las, dando acesso a uma outra dimensão existencial, fora da cotidiana.

Mas esse potencial purificador estaria desarticulado com a lógica narrativa do thriller.

... não há tesão pelo thriller, pelo folhetim, por essa simplificação, por essa coisa de fulano casou com sicrano. Já não sei mais quem é quem, tenho dificuldade neurológica de acompanhar essa narrativa que nasceu no folhetim, que se desenvolveu no século XX através do thriller, essa coisa caça-níquel. Excitação é inflação de ação, esse congestionamento de ação. Se for para ser ação, prefiro que seja a ação miserável que há na MTV, a ação do videoclipe, essas coisas cruelmente miseráveis, esses esboços que abortam e não levam a nada. Não consigo me sentar para ver um filme com muita historinha. (*Idem*, p.158)

Laddaga se pergunta então o que se pode concluir disso. E entende que se constrói uma idéia de literatura, ou de uma prática literária, que no lugar de relatar histórias, opta por compor seqüências de cenas extáticas, próximas daquela ação miserável do videoclipe. “... destinadas a inducir en los lectores un ‘trance’, un ‘éxtasis’, en el curso del cual, aunque fuera por un instante, accedan a la exposición de un fondo (oscuro, convulsivo) de lo real.” (Laddaga, 2001, p. 158) Desse modo, Laddaga sugere essa identificação entre a precariedade proposital da narrativa com a exploração de um potencial extático, produção do êxtase potencialmente purificador, capaz de provocar uma transformação no leitor.

Referindo-se a uma passagem de *Harmada*, Laddaga procura contornar o desenho desse sujeito purificado ao lembrar de uma personagem cega que o narrador, ex-ator, interpretou num passado não determinado. A personagem cega dizia que “Os verdadeiros seres são aqueles limpos de figuras, aqueles seres que ficam em refúgio, longe das linhas, curvas ou retas, dos volumes, das cores” e uma outra personagem, um discípulo desse cego, diria que o cego só concedia falar se muito instigado, que “explorava sons remotos” e que eles haviam “chegado à linguagem invertebrada, ou seja, àquela que desconhece qualquer viga mestra, àquela que não quer ir a ponto algum, àquela que em micro-explosões se liquefaz” (*apud* Laddaga, 2001, p. 160).

Essa linguagem invertebrada, do modo como entende Laddaga, é a que torna possível colapsar a subjetividade do leitor, colapso momentâneo, como um grito, cujos efeitos desaparecem imediatamente, produção que não consegue se estabilizar num enunciado e que dificilmente se poderia descrever de outro modo que não como um êxtase ou um transe. E são as personagens que povoam os romances que parecem estar propensos e definidos por esse estado de transe.

Propensão que se estende aos universos das narrativas, aos universos que estes personagens habitam, e que são algo como “teatros de la aparición” (Laddaga, 2001, p.161). Seria um tipo de aparição esse narrador do qual nada se sabe, que não parece vir de lugar algum e sobre o qual pouco se descobre no decorrer do livro.

Los narradores de los libros de Noll se nos presentan como seres expuestos constantemente a fluctuaciones que no pueden localizar inequívocamente ni en sí mismos ni en el mundo, y que están constantemente preocupados por la posibilidad latente de su destrucción por ellas. En el mundo radicalmente inestable en el que ellos están inmersos, las entidades cobran siempre la forma de nubes de rasgos que, de repente, se organizan, señales que se forman y deshacen, apariciones inciertas y variables [...] Este narrador no sólo se encuentra inmerso en un universo que ‘formas que de deshacen’, sin continuidad, sin compacidad, sin constancia, sino que él mismo carece de esos atributos: constantemente convocado por el despliegue de las formas y ausentándose permanentemente de sí, se describe a sí mismo como una entidad incierta, al borde constantemente de la ruina, carente de carácter propio y afectado por una propensión excesiva a fluctuar. (*Idem*, p.162-163)

O processo de desfazer-se que atinge a personagem, ela também uma forma que deforma, e que diversas vezes leva ao desejo de ser absorvida pela matéria, de fundir-se à realidade, de desfazer-se por inteiro no mundo, leva Laddaga a sugerir que a noção de dessubjetivação pode não ser suficiente, tratando-se mais de uma liquefação do humano. E desse modo se produz o êxtase e o transe nos textos de Noll, partindo-se de um sujeito que não se localiza facilmente de forma determinada no mundo, desistindo da identidade para metamorfosear-se noutra coisa exposta à eliminação da vontade de expressar-se e organizar-se. Noutra coisa exposta à potência de contato com o real, e que, mesmo que fugazmente, posto que não é possível ser de outra forma, é capaz de acionar no leitor o êxtase necessário para retirá-lo de um outro transe, que é o da organização brutal do cotidiano.

As duas leituras críticas da obra de Noll, mesmo situando-se em momentos distintos de sua obra, e conseqüentemente, de frente para resultados literários que são muitas vezes bastante díspares – sendo o momento de *Bandoleiros* e *Rastros do Verão* muito mais seco e minimalista (para falar com Moriconi) do que o de *Harmada* e *A Céu Aberto*, que possuem uma escrita menos dura e sem dúvida mais complexa – acabam por se aproximar. São inegáveis os contatos sutis que

ambos os críticos encontram nesses dois momentos, e que certamente se prolongam, de forma incerta e oscilante, quase volátil em instantes específicos, desde o primeiro livro de contos até seu último romance.

Não importa muito nos atermos às determinações específicas que cada um dos críticos encontra para nomear um conjunto de sensações muito parecidas, como não pretendemos nos deter numa possível disparidade entre uma perspectiva teoricamente muito bem colocada como a de Moriconi, partindo de pressupostos claros do recinto pós-moderno, e a leitura mais livre de Laddaga, mas não menos coerente, nascida de uma fricção muito sólida entre depoimentos do escritor e as obras observadas, buscando encontrar um delicado balanço entre duas esferas muito distintas, mas que se encontram continuamente em jogo para o bom observador. Logo, denominações como *empobrecimento* e *distanciamento* ou *coagulação*, *ação miserável* e *liquefação*, parecem convergir todas para um mesmo ponto, ou ao menos para uma mesma linha que se vai formando e deformando ao longo de toda a obra de Noll, traçada pelo sentido da *precariedade*. Uma precariedade que se vai estendendo por todos os campos de análise da obra. O narrador, os personagens, a ambientação, as relações intersubjetivas, a estrutura da narrativa: seja para onde olharmos, seremos incapazes de negar o terreno movediço que forra todos os cantos que podemos observar, sempre despreparados para penetrar numa gama quase infinita de sentidos que podem subjazer ao muito pouco que podemos pegar.

Os artigos acabam por se cruzar de forma inusitada. Se ambos deixam claro um processo de desobjetivação e precariedade do personagem-narrador nas obras de Noll, ficam evidentes em Moriconi os modos pelos quais se dá esse processo, as formas como isso é construído, enquanto Laddaga tenta especular sobre as possíveis finalidades desse processo. E mais ainda, ambos sugerem proposições muito parecidas quanto à construção da narrativa quando fala Moriconi em dar relevância ao irrelevante e quando fala Laddaga na composição das cenas extáticas tão próximas da ação miserável do videoclipe.

Nesse conjunto de precariedades que cercam e sustentam a narrativa de Noll, vamos nos voltar, contudo, para um outro problema, que é a da (des)construção do corpo narrado e do corpo narrador. Moriconi nos deixa clara a valorização do olho e do corpo para um personagem insular. Sem dúvida, a sobrevalorização do olho, mas da importância do corpo na construção dessa

narrativa. Laddaga, por outras entradas, observa como o liquefazer do corpo está diretamente conectado ao processo de dessubjetivação do narrador e conseqüentemente, na própria idéia de linguagem invertebrada, linguagem essa capaz de produzir o êxtase.

Precisamos ressaltar a clara distância que há entre essas duas leituras da obra de Noll, apesar desse frágil encontro, ainda que ele seja fundamental para a construção da nossa leitura. Moriconi e Laddaga não apenas escrevem sobre momentos bastante distintos da obra de Noll, como partem de pressupostos diferentes do que lêem. De 1987, ano da publicação do texto de Moriconi, para 2000, o ano do texto de Laddaga, sua obra passou por uma mudança notável. Assim, a leitura de Moriconi, presa a pressupostos teóricos do pós-modernismo, se ainda nos serve para levantar questões sobre trabalho empreendido pelo autor, parece perder a força diante do conjunto da obra. Já Laddaga, respaldado pelo discurso do próprio Noll, consegue sustentar melhor seus argumentos. E ainda recorre ao próprio texto literário para extrair o material de confronto com esse discurso do autor, criando um ciclo de leitura muito fértil. Com isso, cabe ressaltar que, ainda que estejamos procurando em ambas as críticas o material para uma nova articulação sobre a obra de Noll, as conclusões de Laddaga são mais influentes para a construção de nossa leitura.

Passaremos então para uma leitura do corpo, numa chave possível de precariedade, como no propõe David Lapoujade.

3.2.2 Um corpo precário

Partindo da distinção postulada por Aristóteles entre potência e ato, Lapoujade começa a formular uma resposta possível à pergunta sobre o que pode o corpo. A potência entendida por um “*ato virtual ou possível*” e o ato por uma atualização da potência, ou como “*forma determinada*” (Lapoujade, 2002, 81). Distinção esta que responde a outra, entre matéria (como potência) e forma (como ato). Adiciona-se ainda a essa concepção um terceiro termo: o *agente*, aquele que age a forma na matéria. Tem-se então a matéria e a ação do agente para ser revelada a potência enquanto forma. Daí conclui Lapoujade que, para pensar sobre

o que pode o corpo, dever-se-ia primeiro aceitar a superioridade do ato e do agente capaz de revelar a potência do corpo. Mas o raciocínio esbarra no que ele considera um Fato; o fato de que “*o corpo não agüenta mais*” (*Idem*, p.82). Paradigma dominante no contexto da arte contemporânea, seríamos como os personagens de Beckett, corpos nos quais é difícil mover-se, pois então mexe-se pouco, quase nada, e de forma que não seja preciso mover-se novamente pelo máximo espaço de tempo.

Os corpos não se formam mais, mas cedem progressivamente a toda sorte de deformações. Eles não conseguem mais ficar em pé nem ser atléticos. Eles serpenteiam, se arrastam. Eles gritam, gemem, se agitam em todas as direções, mas não são mais agidos por atos ou formas. É como se tocássemos a própria definição de corpo: o corpo é aquele que não agüenta mais, *aquele que não se ergue mais*. (Lapoujade, 2002, p.82)

Numa aproximação da reflexão de Heidegger sobre o pensamento, em que pensar que “nós ainda não pensamos” é o que mais nos faz pensar, e que não pensamos desde sempre e para sempre, Lapoujade então propõe que é desde sempre que o corpo não agüenta mais. Uma afinidade que ele encontra em Deleuze quando este diz que “pensar é apreender aquilo que pode o corpo não pensante, sua capacidade, suas atitudes ou posturas” (*apud* Lapoujade, 2002, p.83), colocando assim a (im)potência do pensamento ligada diretamente à (im)potência do corpo.

Seria preciso então pensar numa outra potência do corpo, que se distanciasse da potência ativada pelo agente, circunscrita à lógica aristotélica. Uma potência já ativa no corpo, livre e superior àquela do ato. No entanto, antes de definir essa potência, seria necessário entender o que exatamente o corpo, desde sempre, não agüenta mais. Lapoujade encontra uma dupla resposta. Primeiro aquilo que submete o corpo de sua exterioridade, ou seja, as formas do adestramento e da disciplina que agem sobre o corpo. E daqui já pode ser indicada uma primeira forma de potência, pois se é desde sempre que não se agüenta mais, é desde sempre que se resiste, “então essa resistência é um profundo fortalecimento, a constante de um limite ou de um último nível” (*Idem*, p.84). E segundo, aquilo que submete o corpo de sua interioridade, pois as mesmas formas passam a agir por dentro, tendo agora como agente o mesmo agente do corpo. As formas primeiro agem por fora, para depois serem incorporadas ao funcionamento

do corpo. A relação muda então de natureza; a resistência do corpo deixa de ser questionada no adestramento e transforma-se em assujeitamento.

Reencontramos aqui dois domínios onde a potência do corpo está submetida aos atos do agente que nele se forma: organização e subjetivação. É na sua resistência a estas formas vindas de fora, e que se impõem ao dentro para organizá-lo e lhe impor uma ‘alma’, que o corpo exprime uma potência própria. O corpo sofre de um ‘sujeito’ que o age – que o organiza e o subjetiva. Em outros termos, trata-se não apenas de tornar doente nosso corpo, mas de nos tornar doentes dessa doença, como se a doença devesse se redobrar em nós. (Lapoujade, 2002, p.85)

Dessa ótica, Lapoujade supõe que o corpo somente pode, assim, escolher viver a doença, ou anestesiá-la. Ou seja, “tornar a vida doente ou desvitalizá-la” (*Idem*, p.85), sendo ambas as opções um modo de despotencializar o corpo, transferindo novamente a potência para o ato e para o agente, ou melhor, para a “alma”, parte integrante e ativa dos sintomas da doença, gerador do agravamento ininterrupto da doença. Assim, o problema se atualiza sob um novo questionamento: trata-se de achar os meios de fazer brotar saúde a partir do sofrimento. Não adoecer e não se deixar insensibilizar para o sofrimento. Mas como se responde à pergunta sobre o que é sofrer, sobre o que é que o corpo sofre? Sofrer, diz Lapoujade, “é a condição primeira do corpo. Sofrer é a condição de estar exposto ao fora. Um corpo que sofre de sua exposição à novidade do fora, ou seja, ele sofre de ser afetado” (*Idem*, p.86). Referindo-se ao pensamento de Deleuze, a definição de corpo passa pela condição de estar exposto ao encontro com outros corpos. Por isso entende na sensação uma síntese na qual o corpo está sob forças que agem sobre ele. Essa exposição à novidade do fora seria insuportável, portanto, caberia ao corpo primeiro resistir, ainda que não agüentasse mais. “O corpo deve primeiro suportar o insuportável, viver o inviável. É o sentido do Corpo-sem-Órgãos em Deleuze: que o corpo passe por estados de torção, de desdobramentos que um organismo desenvolvido não suportaria.” (*Idem*, p.87) Ou seja, perguntar-se o que pode o corpo seria perguntar-se como criar para si um CsO. Seria esse o modo de suportar o insuportável e viver o inviável.

Essas exposições são interpretadas como dor, gerando a necessidade do corpo de criar mecanismos de defesa, mecanismo que remonta à resistência, mas também ao embrutecimento, contra o processo de adestramento. No entanto, são

indispensáveis essas reações de defesa contra o sofrimento, que devem, contudo, vir atreladas às exposições ao sofrimento, gerando um procedimento que aumenta a potência dos corpos. Lapoujade recupera em Nietzsche o seguinte: “Crescimento de potência lá onde houve abundância de *feridas mais sutis*, através das quais aumenta a necessidade de apropriação” (*apud* Lapoujade, 2002, p.88); apropriação essa que nasce precisamente do corpo não agüentar mais, de não suportar as feridas sutis. É a exposição do corpo que vai medindo a sua potência, mas pela exposição às feridas mais sutis, ou seja, imerso num sistema de defesa frente ao sofrimento do fora, sistema esse que barrará somente as feridas grosseiras. “Sutil, aqui, [...] quer dizer que as defesas operam suficientemente para que eu tenha acesso à sutileza que esconde uma ferida grosseira.” (Lapoujade, 2002, p.88) Formula-se então, a partir de Bárbara Stiegler, o que se chama de o paradoxo da fraqueza do forte, que é justamente o esforço de preservação da vulnerabilidade num controle da exposição ao sofrimento. Que é também o paradoxo da prudência, relacionando o grau de receptividade com o de espontaneidade, e que “juntas e inseparavelmente, testemunham aquilo que pode o corpo” (*Idem*, p.89).

A reflexão de Lapoujade nos parece apropriada para dirigir o pensamento sobre uma noção de precariedade na obra de Noll, que já anunciamos com a leitura das críticas de Moriconi e Laddaga, para a questão do corpo. A presença marcante do corpo no modo como os narradores conduzem os romances, reafirmando o conceito de homem-ilha e, principalmente, determinando um modo de narrar, cuja enunciação está subjugada à predominância das ações ou inações dos corpos, converge-se sem dificuldade para idéia de um corpo que não agüenta mais, mas que, ao mesmo tempo, reafirma sua potência nesse mesmo estado de permanente resistência e abertura para as feridas exteriores, grosseiras ou sutis. Menos que paralelamente, correm juntas o que podemos chamar a dessubjetivação desses narradores e sua desorganização, desfazer do organismo, ou seja, deformação do corpo que se liga ao sujeito. Nesse sentido, tendo em vista a produção de precariedade na obra de Noll, em conjunto com o proposto de Lapoujade, podemos calcular nesse trânsito arriscado do narrador em direção a dessubjetivação a potência latente e continuamente vitalizada do corpo. Corpo este que rasteja, que alcança situações limite que permitem a desorganização do

organismo. Parte inerente da transformação desse personagem, que é trazido para o primeiro plano da narrativa, permitindo, como que por meio de episódios fragilmente conectados, fora da estratégia do thriller, uma preponderância das sensações e dos afetos que atravessam o corpo. (Im)Potência do corpo como (im)potência do pensamento. Abre-se na escala do mínimo, do precário, uma porta para a fraqueza do forte, sendo o campo da literatura revisto e potencializado através da abertura para a fragilidade. Ruir os ambientes, os personagens, o narrador e a narrativa para deixar-se abrir a feridas sutis, feridas capazes de potencializar o processo de narrar.

A idéia de homem-ilha se revitaliza nesse conjunto. De uma centralização no indivíduo, desse pequeno homem pós-moderno que resta após a falência do sujeito ideal e da morte do sujeito, surge um novo tipo de herói, não porque salve os outros e nem porque salve a si mesmo, mas porque na descida vertical a que se propõe abre uma porta de salvação para o outro. O homem-ilha não está em si mesmo, ele abre-se ao fora para transformar-se. O homem-ilha talvez não seja insular. Teria sido Artaud um homem-ilha? Pai ou filho do CsO. Deleuze e Guattari disseram que “mesmo que Artaud não tenha conseguido para ele mesmo, é certo que através dele algo foi conquistado para todos nós” (Deleuze, Guattari, 1999, p.27). Tal como os narradores de Noll.

3.2.3 Um dândi precário

Em *Lorde*, o corpo – duplo do sujeito a dessubjetivar-se – padece da mesma exposição ao fora, às feridas do fora, para as quais viaja o narrador. Parte relevante da narrativa, as ações e inações do corpo determinam, no plano da descrição física, material, um recurso de acompanhamento da interdependência entre os processos de dessubjetivação e de desorganização. Mas não somente por um considerado efeito narrativo de multiplicação de sensações em diversas camadas da narração, transpondo um projeto de escrita do plano da pura enunciação para o do efeito sensitivo no leitor através dos variados elementos envolvidos no ato de narrar. Deve-se considerar também, como visto em *Lapoujade*, a potência própria do corpo a ser revelada num processo de

dessubjetivação. Desse modo, trataremos de fazer a leitura de algumas passagens do romance onde fica evidente, por meio de um mínimo, de uma sensação de precariedade, o lugar que ocupa o corpo no desfazer-se do narrador.

O narrador entra em seu apartamento em Hackney e reclinase no encosto da cama. Sente o cheiro de suor dos corpos do inglês e da mulher loura que dormira ali com ele na noite anterior. Pensa que os cheiros não o deixariam dormir. Sentia como se nascessem outros dentro dele ao mesmo tempo em que respirava o odor dos lençóis, deixando-se impregnar da presença odorífica do sexo. O aquecedor da casa marcava trinta graus e ele suave. Resolve ir para debaixo do chuveiro frio. Sente-se eletrocutado pela colossal “guerra térmica” (Noll, 2004, p.70). Rasteja, então, para fora da banheira, até o quarto, e desmaia no tapete. Quando acorda, abre a boca e sente, entre os lábios, restos de vômito. Compreende que pode ter tido um forte colapso em sua saúde. Mas sente-se melhor, e mesmo santificado.

Virava-me para cá e para lá no tapete, nu e com a boca toda suja do vômito. Levantar não conseguia. Um tesão queria despertar, eu sentia, era um fluido que passava por toda a coluna vertebral e quando chegava na parte inferior se acumpliciava com meu pau e o deixava sufocar na posição de bruços em que eu me encontrava no momento. Com jeito me virei e de fato o meu pau era a única parte do meu corpo que se reanimava. De onde vinha aquele fogo que tinioso não queria apagar? De Londres, meu camarada, era sim Londres a provocar todo aquele império dos sentidos cujo mistério profundo ali parecia me dar o gozo que vinha vindo naquela situação de extrema fraqueza, inanição. Pronto, eu acabara de gozar, e na hora uma agulha fininha penetrou no meu cérebro, a perfurar, eu sei, mais um ponto que com isso se retirava, abrindo com certeza espaço para a noite maior, logo adiante. Eu era um réptil que ainda tinha o poder de amar. (Noll, 2004, p.72)

Nesse momento do romance, o narrador sucumbe fisicamente. O corpo, que já anunciava deformações, instabilidades, desde o começo, aqui atinge um ponto de desabamento. O processo radical de transformar-se em outros e desmemoriar-se atravessa o campo do exercício de artificialização – como no caso do pó compacto e da tinta – e da simples identificação – caso do deus Apis – para produzir um colapso no organismo. O narrador se dirige para um estado larval enquanto os órgãos vão se desdobrando em paralisia e regurgitação. O que não é expelido entra em crise, com exceção do órgão sexual. Sentido de fecundação. O fogo vinha de Londres e o gozo era com a transformação de si mesmo, com o

colapso do sujeito, o que Londres havia permitido. Um gozo, que vinha numa “situação de extrema fraqueza”. Celebração de um nascimento que está fundido a uma outra morte. Abertura ao sofrimento do fora para ser capaz de potencializar, pelo corpo e sua desorganização, o CsO. Esse episódio na narrativa é fundamental, já que se trata do ápice onde o impacto dos estratos, dos elementos organizadores e subjetivadores, é sobreposto pela potência do corpo. Na busca do narrador por ser outros, processo de dessubjetivação que marca o romance, fica evidente o lugar do corpo, um corpo que não agüenta mais, mas que resiste, abrindo-se prudentemente a uma nova dinâmica dos órgãos, para transformar o sujeito.

Mas façamos uma leitura mais acurada desse corpo em tombamento. Apontamos o ponto alto da exposição do corpo às afetações externas, contudo, ele parte de uma situação estável no princípio do romance. Um corpo que se poderia considerar funcional, ou mesmo organizado, para considerarmos conceitualmente a queda a que é submetido. Mas já podemos vislumbrar um certo tremor desse corpo, quase como o anúncio do árduo caminho que irá percorrer na narrativa, logo no início, quando a personagem se encontra sozinha na sala em que é colocada pelo inglês, ao lado de seu escritório, para que descanse um pouco antes de seguirem para a moradia que iria receber em Hackney. Ao observar os livros que se encontravam nas salas, ele atenta para um enorme volume em uma das estantes, cujo título era *Expansionismo*. “Pinçá-lo entre tantos assustava. Não sei se por referência ao tema ou ao seu gigantismo físico que parecia a cada momento se avantajá-lo mais. Não pude com seu peso, confesso.” (Noll, 2004, p.16) Aqui observamos algo como uma antecipação dessa queda. O livro representa simbolicamente o peso dos estratos, o peso do domínio e da sujeição a uma ordem determinada; duplo das manifestações de ordem militar e corretora sobre a qual se desdobra a incerta instituição que o chama para Londres sob a face fleumática do inglês.

E a decadência do corpo persiste, caminhando lentamente da margem da transformação da personagem para o centro das erupções. Da intervenção hospitalar, na qual há uma inexplicada ação diretamente sobre seu corpo, a personagem sai não apenas em franca metamorfose de sua subjetividade como também com um descontrole sobre a baba que escorre de sua boca, que ele, indecoroso, faz questão de expor aos clientes de um *pub*; o mesmo em que entra

“não para me alcoolizar ou beber alguma coisa, que havia dias não botava nada pela boca, salvo um copo d’água ou outro para manter o touro em pé” (*Idem*, p.37). E dessa forma, sabemos também que essa falência é acompanhada pelo seu desleixo com a saúde do corpo, em um tipo de entrega voluntária à exposição desse corpo às investidas externas, como se em um teste de resistência. Trata-se de uma entrega plena à decisão de deixar-se levar pelas forças mutantes que lhe são proporcionadas por Londres. “Flutuo na tontura, enquanto a expressão queima de suor e põe sangue pelas ventas. Alguma coisa me diz que não vou sobreviver ao vento lá fora, a Londres, muito menos a qualquer viagem de volta ao Brasil.” (*Idem*, p.39)

Essa queda do corpo – queda declarada e, de certa forma, procurada – que interpenetra-se pela dessubjetivação do narrador, também se insinua numa estranha figura representativa desse estado de contínua precariedade, a saber, o mendigo, o *homeless*. Figura recorrente na literatura de Noll, aqui a personagem também se investe desse “cargo” para representar a decadência de seus valores, crenças, ideais, assim como de sua saúde e de “operacionalidade” em uma sociedade funcional. No entanto, aqui aparece como uma de suas *personas* que vêm à tona na descrição fértil e múltipla da precariedade que se processa. Deambulando pelas ruas da cidade, após o desastroso encontro com o professor Mark, estudioso de sua obra, o narrador, tal como um ator, improvisa sua *mise-en-scène* pelas escadarias das igrejas londrinas. “... ensaiava a mão em concha a pedir esmola para a noite gelada, deitava no chão de pedra, fingia estar agonizando no céu aberto, a sofrer de desnutrição aguda, ser o mais desamparado dos mendigos” (*Idem*, p.51). Ato que combina em perfeição com a precariedade em que se joga o narrador. Veste-se de figura parda, desfuncional, alimentando a descida vertical empreendida. Difícil pensar no mendigo que é também Apis, o deus touro? Sem dúvida. Contudo, as imagens se convergem na possibilidade levantada por Lapoujade. A precariedade aqui se abre para um fortalecimento pela exposição. A força do fraco.

As imagens de fraqueza e rendição se somam e refinam a situação limite. Ainda pelas ruas de Londres, o narrador entra em uma igreja aberta para sentar-se um pouco e observa que há uma fila para comunhão: “... andava perdendo a fome, a um passo da anorexia. Mas botar uma hóstia quentinha na boca àquela hora da manhã não seria nada mal” (*Idem*, p.55). À beira da anorexia, ele se alimenta com

uma hóstia, reforçando a degradação do corpo, aproximando-se do momento em que o corpo sucumbirá.

Ao voltar para sua moradia em Hackney, ele encontra o inglês, acompanhado de uma mulher loira, comendo em sua cozinha. Observa a cumplicidade entre os dois, deixando o quarto livre para eles, enquanto se restringe a um canto da sala, onde se deita no chão duro, para cair no sono. “O que me cabia naquele momento tinha uma medida exata, com ela poderia descansar não só aquela noite, mas pelos próximos tempos.” (*Idem*, p.63) Cada vez mais perto de um mínimo, próximo de zero, seu corpo vai se tornando mais fraco e, ao mesmo tempo, com demandas menores. Aproxima-se da inação de um estágio larval.

Surge uma nova imagem: a da prisão. “Eu era um prisioneiro, vivia na solitária, às vezes jantava com meu carcereiro e sua amante.” (*Idem*, p.65) O inglês, provedor de toda a situação do escritor em Londres, de benfeitor – ainda que sempre houvesse desconfiança sobre suas reais intenções – transforma-se em carcereiro. E não porque o mantenha preso em sua casa em Hackney, mas por mantê-lo preso a uma situação impossível, irreal. Trazido para Londres como escritor, ele se desmonta na sua inutilidade para as autoridades da instituição que bancou sua vinda para a cidade. Ainda que liberto para andar pela cidade, está preso também à geografia do ônibus 55, que o leva sempre de volta a Hackney, o único elo real com o inglês e com o possível motivo de sua estada ali. Geografia e deambulação formam um cordão de isolamento imaginário que o impede de fazer algo, exceto resistir à violência do isolamento. Mas se é verdade que a situação o mantém prisioneiro, podemos entender claramente que é também adequada ao processo de transformação em que investe a personagem. Mais uma vez, somos levados a crer que, justamente na pior situação possível, ele encontra os meios de buscar a mutação de sua subjetividade. E a queda do corpo vem como o duplo dessa procura. Ou melhor, mais que duplo, como campo de experiência, de vivência da transformação. Ser prisioneiro da situação é, de fato, uma condição auto-imposta pelo narrador, que não pode voltar atrás, o que significa deixar Londres para retornar ao Brasil – ação que não é considerada como hipótese válida – nem abandonar o inglês sem que saiba o que o coloca naquela situação e qual a razão de deixarem-no à margem dos acontecimentos, tal como um rato de

laboratório. “... ser escravo não é nada, mas que se saiba realmente de quem ou do quê.” (*Idem*, p.68)

O corpo então sucumbe, como dissemos anteriormente, quando rasteja para fora da banheira e desmaia sobre o tapete. Ele já rasteja, como um verme ou um réptil. E acorda sabendo do terrível colapso que seu corpo havia sofrido, ainda que tenha sobrevivido. “Sem força para gargalhar, eu ri de toda essa palhaçada que o meu organismo naturalmente programava na tentativa de me levar à recuperação.” (*Idem*, p.71) Frase fundamental, ele observa que seu próprio corpo reage, que seu “organismo” tenta recuperá-lo. Paremos um pouco. De que ri o narrador? Da inutilidade da ação de seu organismo? Por que se não for agora, será a qualquer momento? O que se sabe é que o organismo resiste à sua desorganização. Que o corpo resiste à idéia do sofrimento. Que o corpo não agüenta mais. Mas é preciso persistir, afinal, é desde sempre que ele não agüenta.

Ponto de virada, chegamos ao momento que avaliamos no início. Ele era um réptil com o poder de amar. Onde cada gozo parecia debilitá-lo ainda mais e, ainda assim, era nesse gozo fecundo com Londres que ele agora existia/resistia. O gozo de sua própria dessubjetivação, de poder ser outros. “Mas que futuro poderia haver para um sujeito desmembrado com a única função de meter e ejacular?” (*Idem*, p.72)

E, mais uma vez, amparando a queda, invertendo a gravidade, aparece o inglês, agindo pela conservação do escritor, pela necessidade de sua inteireza e de sua ordem; e agora já sem se importar em demonstrar pela sua farda as suas ligações com as Forças Armadas britânicas. O inglês o pega nos braços e coloca-o na cama, onde passará dias em reabilitação, atendido pelo inglês e por uma menina. Tal como uma criança, a personagem não sai da cama, usando fraldas, sendo limpo pelo inglês e alimentado pela menina. Toma inúmeros medicamentos que o põem para dormir e tratam de sua “enfermidade”. E lá ele sabe que nunca mais voltará para o Brasil. Ancorado numa cama, sem forças para nada, ele se liberta de vez da possibilidade de voltar a ser o que era. Sabe que é dali, da suposta dependência ao inglês e sua instituição, e da cidade de Londres, que ele irá seguir adiante. “Não faltaria muito para que mais naquele país me pertencesse.” (*Idem*, p.76)

Entretanto, dá-se a recuperação. O corpo volta a sustentar-se sobre suas pernas e não mais rasteja. Perguntamo-nos: que corpo é esse que se ergue? O

corpo recuperado pelo inglês, que retorna à ordem passada daquele que veio à Londres? Ou seria um corpo transformado, definitivamente alterado pelos descaminhos que havia pouco seguira? Em uma manhã, o inglês lhe diz que farão uma visita a alguém que “... faria bem para a recuperação geral” (*Idem*, p.77). Sabemos que o inglês não quer aquele ser transformado. A recuperação geral é trazê-lo ao sujeito que foi ao chegar, é trazê-lo à “saúde” do seu corpo ao saltar no aeroporto de Heathrow. Ele é, então, levado pelo inglês ao velho, “... um homem grande em seu terno de lã grafite” (*Idem*, p.78). O homem por trás de tudo? O homem por trás da instituição apenas? Seja como for, já que nunca saberá o leitor – ou mesmo o narrador –, inferimos que é esta a figura máxima do poder a que chegará a personagem. É este o responsável, muito mais que o inglês (agora reduzido diante desta figura), pelos segredos que cercam a imersão de um simples escritor brasileiro em um terreno de incertezas. Tal como numa narrativa kafkiana, a personagem encontra finalmente aquele que poderia explicar alguma coisa, mas que não o fará, e que emudecerá para sempre sobre qualquer mistério insondável. Apenas mais um na cadeia de poderes que descem pesadamente sobre a cabeça do protagonista, o qual nunca será capaz de vislumbrar a outra ponta. A própria geografia o delimita, estando eles nas próximas cercanias da Abadia de Westminster. Instituição acadêmica, Forças Armadas, Igreja: tudo conflui para a grande ordem, o grande estrato por trás da sociedade que se apresenta a ele neste velho. O homem, então, se aproxima do protagonista e olha-o intensamente.

Mas não havia verdadeira transparência em sua expressão. Apenas essa concentração no olhar que não se costuma dar, a não ser diante de um fenômeno de duvidosa qualidade. O homem em estudo era eu. E enquanto essa condição servisse para me manter em Londres, nada mal, que prosseguisse. Mas o que queria dizer exatamente o olhar daquele *sir* que parecia todo-poderoso para mim? O que tanto ele examinava? A coisa em mim – desde sempre um homem comum – fora ter escrito sete livros [...] O que ele queria de minha pessoa, eu desconfiava, era a tentativa de drenar de mim para ele, não se sabia como, a minha resistência digna de um deus. E eu mais resistiria com a sua cobiça em cima de mim. Tudo o que me acontecia passaria a ser providencial. E eu ficaria invencível. (*Idem*, p.79)

Um embate de olhares. Talvez a fórmula de Ítalo Moriconi nunca tenha cabido com tamanha precisão. Um olhar que coloca, no limite, o protagonista em sua máxima precariedade – pois diante de seu maior algoz – e que resiste, da mesma forma que o corpo, ao volume inesgotável de feridas a que ele é exposto. E não apenas resiste, mas utiliza a tal situação limite para reforçar o grau de

resistência. (Im)Potência do corpo como (im)potência do pensamento. O velho *sir* desiste diante do olhar duro do protagonista, e se vai, com todas as respostas que poderiam aventar as explicações de por que tudo aconteceu. Mas a vitória, aqui, é do dândi precário.

Vaga pelas ruas da cidade. Pela cidade/entidade com a qual fecundou para renascer em seu corpo como **outro** e **outros**. Mas como filho nascido e rebelde, renuncia à casa de seus pais, ou mesmo é expulso, pois já não lhe cabem as leis da velha acrópole. Retoma a figura mendicante, segue pedinte pelas ruas de Londres após o suicídio do inglês; este, desterritorializado, invalidado, retirou-se de vez diante de sua improbabilidade em um sistema falido pelo dândi. É preciso seguir a marcha que o CsO impõe, é preciso continuar a reinventar-se. E em Londres, isso não será mais possível. “Londres saberia me matar como eu mesmo já fizera? Ou não?” (*Idem*, p.92) “... se Londres queria me expulsar, que fosse agora o rito...” (*Idem*, p.95) Ele segue andando para a estação de trem que o levará para fora da cidade, para Liverpool. E em meio a uma longa andada, atravessando bairros para chegar à estação, ele vomita inesperadamente. “Mas nem aquilo me fez parar, vi que era um pouco de Londres que eu botava pra fora, Londres com seus fantasmas e missões inatingíveis, já redondamente fracassadas.” (*Idem*, p.96)

E é em Liverpool que acontece a transformação última, com o protagonista assumindo o corpo de George, em uma fusão onde não se saberá quem irá vencer. No fim, já no corpo de George, ele dirige-se a um cemitério, o mais antigo da cidade. E de lá continua andando, atravessa um muro em ruínas, e segue mato adentro. E sente-se como numa floresta encantada, onde finalmente fosse ter seu lugar. Deita-se, então, sobre a grama. “Eu precisava adormecer. Ver se sonharia o sonho do outro de quem jurava ter ainda sobras do sêmen na mão.” (*Idem*, p.111)

Não é o mesmo corpo, nem – ainda que pareça – o mesmo sujeito. O escritor se foi, assim como seu corpo. Ficou aquele transformado, aquele que nasceu para ser outros, aquele que buscou, fora de si, encontrar-se com outras versões de si mesmo. Sonhar o sonho do outro, numa floresta encantada. E quem poderia fazê-lo melhor que um escritor? O protagonista abre mão do estrato, do sujeito escritor, mas não da escrita, que agora se faz, de fato, no corpo e na personalidade, e não mais no papel.

3.3 Um herói diferente

Que podemos esperar de *Lorde*, último romance de Noll, na investigação que empreendemos sobre a procura do autor por um suposto caminho narrativo onde se unam as questões observadas sobre a memória, reinvenção e corpo ou, como podemos entender, por uma ótica mais conceitual, a dessubjetivação e a desorganização? Parece relevante, e mesmo cauteloso, procurarmos, nesse momento, perspectivar a leitura empreendida de *Lorde* na linha aparentemente esquizóide que liga as obras de Noll. Consideramos que a esquematização arquitetada na leitura da obra não dá conta das sutilezas narrativas nas quais, diversas vezes, os temas se entrecruzam. No entanto, procuramos deixar claro como as questões interpenetram-se a todo o momento. Mas pensaremos isso um pouco mais à frente. Trataremos primeiro de observar o romance como o ápice da construção narrativa do autor.

Precisamos refinar uma única questão ainda: a da memória, no caso de *Lorde*. Falamos pouco sobre a questão quando analisamos o livro, em cruzamento com a teoria do CsO. Observamos sim como há um programa de apagamento, um desmemorar fundamental, aliado a uma apontada amnésia, que está ligada à própria reinvenção da personagem. Dado que remete às leituras feitas anteriormente, no primeiro capítulo, em que essas questões também aparecem afinadas uma com a outra, a tal ponto que viemos tratando-as como um só problema, sujeito à dessubjetivação das personagens. Ainda assim, podemos aprofundar um pouco mais isso, apenas como ilustração da repetição de certos padrões na obra de Noll, ou, como preferimos entender, como uma correspondência precisa que o autor procura deixar evidente no segmento de seus livros, criando um elo interpretativo que percorre todo o conjunto da obra.

Como sempre, parece pouco aquilo que rastreamos sobre o passado da personagem, o não narrado que, de alguma forma, costuma sugerir uma ligação com os mergulhos na vivência do presente, sempre identificável nos romances de Noll. Em seu último romance, esse passado surge pífio, quase completamente apartado de toda a narrativa, fazendo com que a memória da personagem funcione tão precariamente, que não basta a amnésia para não lembrar, e sim o desejo de não exercitar a memória. Sabemos de seus sete livros, tanto quanto sabemos do

encontro passado com o inglês, e que ele começou a vida como professor de português. Migalhas são o que resta. Como uma estória que parece referir-se ao tempo de criança, seis ou sete anos, quando entrou em um lago muito frio para afogar-se e não conseguiu fazê-lo (Noll, 2004, p.30). Contudo, isso mais parece um delírio que uma lembrança, talvez por surgir em meio a um devaneio da personagem.

Apesar desse exercício antimemória, o protagonista faz algumas referências a ela, sendo a mais positiva aquela que se refere ao fato de estar em Londres e querer ficar ali. Expressa seu desejo de lembrar fatos históricos, o que o ajudaria nas relações que manteria dali para frente (*Idem*, p.20). No mais, suas evocações procuram veementemente negar seu passado e afirmar sua nova experiência. “Faria qualquer coisa por um passaporte britânico – se eu procurasse o passaporte brasileiro por toda casa tinha certeza de que nessas alturas já não o encontraria jamais. Eu o enfiara em mais um buraco da memória.” (*Idem*, p.43) E logo depois, ele diz começar a compreender que havia fugido “... de uma situação no Brasil. Não sabia ao certo qual – ‘cadê minha memória?’” (*Ibidem*) O que aconteceu? Jamais saberemos – assim como ele – ao certo. A fórmula do segredo que Deleuze nos havia apontado. Mas sabemos que algo aconteceu, e isso faz diferença na nossa leitura. “Para mim eu fora sempre de Londres, não havia outra cidade, outro país.” (*Idem*, p.36) E assim ele inventa para si uma memória, tratando-a com uma elasticidade maior do que aquela que ela possui. E reinventa-se. Ao andar pelas ruas de Londres, em meio à indeterminação dos outros ingleses, com os quais faz questão de identificar-se, ele descobre: “... era desse material difuso da multidão que eu construía meu novo rosto, uma nova memória” (*Idem*, p.34). Novo rosto, novo corpo. Nova memória, novo sujeito. Mas mantém-se a pergunta. O que aconteceu? De que situação ele havia fugido? Se não cabe conjecturar infinitamente sobre isso, afinal já concluímos que nada de concreto poderá ser dito, podemos nos apegar a uma pequena brecha que o romance sugere bem no começo, ainda na segunda página, e que já citamos aqui, quando ele fala da sua decisão de aceitar o convite do inglês. “... afirmo que essa é uma das frases mais espinhosas que já pronunciei nesta já não tão curta existência: ‘Então eu vim’. [...] eu teria apenas de trocar minha *solidão* de Porto Alegre pela de Londres.”¹ (*Idem*,

¹ Grifo nosso.

p.10) Será, então, que a precariedade a que muito pouco ele se refere nesse seu passado, mais do que ligada a questões financeiras, estaria ligada a algum tipo de solidão? Solidão intelectual, física, emocional? A personagem se refere ao enorme tempo durante o qual não encontra outro corpo junto ao seu. “... não passava um só dia em que eu não imaginasse desnudar o corpo de alguém.” (*Idem*, p.67) Quando despede-se, com um beijo, do professor Mark, ele diz sentir, depois de muito tempo, “a temperatura da carne humana” (*Idem*, p.48). E logo no começo, quando ainda imagina o lugar que o inglês ocupará em sua vida, ele diz o seguinte: “Aquele homem poderia ser o companheiro que lá no centro imune do meu desconsolo eu me acostumara a sentir sem esperar” (*Idem*, p.13). Ficamos, dessa forma, inclinados para a possibilidade de considerar essa fuga, esse desespero em reinventar-se em outros e esquecer-se do passado, como uma tentativa da personagem, extrapolando os contornos de si mesmo, de encontrar algo fora de si, algo que a completará fora de seus contornos. Guardemos isso para trabalharmos um pouco mais à frente.

Repetimos a pergunta: que podemos esperar de *Lorde*? Ou melhor, como podemos articulá-lo com a obra de Noll enquanto ápice das questões sobre sujeito e corpo? Façamos uma varredura. De forma modificada, talvez mais sofisticada, reaparecem em *Lorde* as referências constantes à memória, ligada à reinvenção da personagem, e ao aparecimento do corpo. Assim como nas obras observadas no primeiro capítulo, o último romance de Noll mantém a característica de sugerir o passado do sujeito protagonista, ou seja, aquilo que se antecipa ao narrado, como um foco de desconforto que, de forma muito sutil, deixa-se transparecer em pequenas brechas, rasuras de lembrança, que aparecem no decorrer do romance. Nesse último trabalho, podemos observar como essas brechas se reduzem a um mínimo, ao ponto do praticamente irrelevante, não fosse pelo elo fundamental que gera com o campo do narrado. Um elo à beira da ruína, o que nos faz considerar a pergunta sobre até que ponto o autor está realmente balizando suas questões com essas mesmas demarcações que escolhemos para observar e analisar. No entanto, tendo em vista a negatividade do movimento, ou seja, que trabalhamos com a presença da ausência de algo como se fosse um motor escondido à primeira vista, não nos parece tão absurda a hipótese de que poderíamos, sim, estar tentando apalpar o vazio. Somente a observação perspectivada pelo conjunto da obra – aqui

restringida por razões práticas – pode nos trazer a segurança para sustentar o argumento. Observado isoladamente, *Lorde* talvez não pudesse sugerir mais que a fragmentação do sujeito como representação das precariedades do indivíduo contemporâneo, diante das forças acachapantes de um poderio institucional e ordenador tão presente na sociedade ocidental. Talvez apontasse somente a fuga, e não a procura. A fraqueza, e não a força do fraco. Seja como for, reinvenção e corpo, aparecem em *Lorde* com a mesma força que em seus livros anteriores. Tendo como ponto comum, também, a figura deambuladora sempre presente nos protagonistas de suas estórias. Andarilho, viajante, não importa, é sempre no trânsito, na inconstância geográfica, seja entre o quarto e a rua ou entre um continente e outro, que a personagem encontra a oportunidade da reinvenção e da exposição do corpo.

A reinvenção de si mesmo, apesar no modo esquemático que nos ocorreu apresentar, encontra-se em um outro grau de construção criativa se a compararmos com o modo como ela ocorre, por exemplo, em HA. Evitando julgar se melhor ou pior, o que dizemos é que em *Lorde* essa reinvenção, essa dessubjetivação da personagem, mais próximo do que ocorre em BB, ocorre segundo uma determinação declarada. Em HA, se podíamos identificar esse desejo, em *Lorde*, ele é posto claramente como uma finalidade que move a narrativa. O desejo de ser outros solidifica o chão por onde caminha a personagem e reescrever-se, utilizando-se da situação em que se encontra, aparece como um fim que no outro romance só podemos inferir. Já em BB, romance bem mais próximo de *Lorde*, encontramos com maior facilidade essa aproximação, ainda que com resultados bem diversos. Pois se no último o protagonista leva sua procura ao (des)limite do fantástico, incorporando a carnação de outro sujeito, buscando sonhar o sonho de outro, e aparentemente libertando-se definitivamente de seu “sujeito” anterior, em BB essa transformação ocorre de forma muito mais sutil, quase como se não houvesse, fazendo a personagem voltar, ainda que outro, para o ponto de origem, do lugar de onde havia partido no começo da narrativa, que a impulsionou. Apesar das divergências, podemos então notar um padrão, uma repetição que não é gratuita, mas que alimenta as intenções do autor a cada romance. Um sujeito em fuga que é também um sujeito à procura.

Não é muito diferente a situação do corpo. Assim como em relação à subjetivação da personagem, a presença do corpo na narrativa e sua trajetória de

definhamento e deformação estão tão presentes nos outros romances quanto estão em *Lorde*. Em HA ele é amputado e morto, em BB ele sobrevive mais harmonizado depois de buscar seu lugar entre os mortos e em *Lorde* ele se perde numa fusão com outro. Mas mesmo nessa diferença, é marcada a necessária aventura do corpo nas narrativas para que os protagonistas possam percorrer o périplo a que se dispõem. E mais ainda, é no corpo que se produzem as mais variadas experiências. A vivência do corpo na sua plenitude, levado ao limite de sua resistência – quando nem sempre é possível resistir, como em HA – passa a ser o campo privilegiado de experimentação das personagens em uma procura que extrapola em muito os contornos do corpo. O corpo sensorial, vivo e que sofre as ações externas e internas, é metamorfoseado no campo de batalha onde serão travadas as vivências capazes de operacionalizar as mudanças buscadas e agenciadas pelos protagonistas. Contudo, precisamos pensar em *Lorde* como a ponta última (até aqui) da trama urdida pelo autor e como isso pode realçar a questão estudada. Ou seja, considerando as aproximações com os outros romances, devemos nos perguntar para onde *Lorde* dirige a situação.

Talvez, assim como já pode ser observado em BB, possamos assegurar um avanço na clareza desse papel do corpo para a compreensão menos da narrativa e mais do projeto literário de Noll. Pois, se em HA o corpo aparece com grande importância, como foi observado, para o próprio andamento narrativo, podemos visualizar nestas últimas obras como o corpo é essencial na escrita do autor, trazendo o leitor para muito perto do aparelho sensorial que envolve a personagem e de como isso é determinante para a trajetória percorrida. Poderiam argumentar que isso já está presente em seu primeiro romance, calcado sobre o poder do corpo em toda sua exuberância, fazendo da própria escrita uma teia quase tátil do universo sensorial de suas personagens. No entanto, há uma diferença bastante larga entre a verborragia fluida e excessiva da FC e a exposição dura, embora precisa e delicada de BB e *Lorde*. Nesses últimos, e mais ainda em *Lorde*, o corpo se articula como um pensamento, em conjunto com a procura da reinvenção da personagem. Antes o corpo é um duplo da busca, para então se transformar claramente em um campo por onde a busca é possível, em oposição ao exercício puro da razão e da lógica. Em FC, o corpo fala por si. Ele exaspera em meio ao turbilhão da cidade, numa afronta à assepsia promulgada pela “ordem do dia”, como gosta de dizer o autor. A procura por um lugar ao sol das personagens é

agenciada por uma revolta incontestada e desesperada. Em *Lorde*, há um programa, uma precisão. Ainda que o corpo se debata, esperneie, contorça, se infantilize usando fraldas em uma cama, ele vai sendo usado com precisão, pois é necessário resistir, é necessário chegar a um fim. “... essa transformação que acabaria mórbida se eu não lhe desse um rumo franco.” (*Idem*, p.32) Prudência, palavra que Deleuze e Guattari utilizam para falar do CsO.

Cabe perguntar-nos então sobre como esse corpo se comporta em relação ao sujeito, haja vista a troca sutil entre esses campos estudados. Temos que o corpo, ainda que operacionalizado, organizado pela cultura, ainda é o que mais nos presentifica a condição animal à qual estamos sujeitos desde sempre. O sujeito, ao contrário, é um estrato, é aquilo que nos encaixa na organização e no funcionamento do sistema social, mas que também define a humanidade do homem. Na obra de Noll, homem e animal parecem se aproximar, buscando um equilíbrio entre esses pólos. E no lugar de promover uma irracionalidade niilista, nos parece que o autor procura sim por uma outra forma de projetar essa humanidade, longe de limitadoras amarras que estariam ligadas ao racionalismo puro.

Assim, podemos entender como a dessubjetivação das personagens, e em *Lorde* especificamente, está tão entranhada à própria desorganização do organismo. Reinventar o sujeito, na lógica do autor, só será possível pela trajetória do corpo, pelas afecções nos sentidos (racionais e sensoriais). Somente abrindo o corpo às feridas sutis será possível a transformação do sujeito. Sustentamos, assim, que na obra de Noll é preciso um corpo precário, e um sujeito precário, para construção de um novo sujeito e de um corpo que continuará não agüentando, mas ainda assim resistindo. Com isso, podemos dizer que o desmemoriar, a reinvenção do sujeito e a trajetória penosa do corpo – todo esse conjunto de precariedade – são fundamentais para entender a escrita de Noll sob uma perspectiva diferente, que não aponta para uma simples fragmentação do indivíduo enquanto representação do sujeito contemporâneo, mas para uma restauração/construção do indivíduo agenciada pela fragmentação necessária. Já havíamos apontado logo no começo do primeiro capítulo, ao remetermo-nos à fala do autor, o seu desejo grandioso de restaurar o indivíduo com sua literatura; um indivíduo que estaria definindo sob a uniformização geral do pensamento.

Talvez seja valoroso recapitularmos o pensamento de Moriconi. Ele fala numa *atenção distraída*, que seria uma observação algo aleatória das personagens, onde a atenção se daria por ativar as ações do corpo, mas distraída por não se dirigir especificamente a nada, carecendo de finalidade. E disso ele conclui que há um *desengajamento* desse sujeito com a realidade. Essa leitura já não seria possível, considerando a perspectiva da obra de Noll quando chegamos a um livro como *Lorde*, em que há sim uma finalidade por trás das ações do corpo, ainda que pareçam tão aleatórias, e onde a preocupação com a reconstrução do sujeito distancia qualquer possibilidade de pensar o seu desengajamento com a realidade. Ainda que possamos pensar que essa trajetória na literatura de Noll, como aponta Moriconi, se dá por uma valorização do irrelevante, ou seja, por uma atenção dirigida por um olhar que foge da obrigação de abordar a realidade segundo a “ordem do dia”. A não ser que consideremos um engajamento com a realidade somente por meio da lógica funcional dos estratos.

Laddaga já havia apontado a relação direta que há entre o corpo e o processo de dessubjetivação, ou mesmo de liquefação do humano, quando procura demonstrar na literatura de Noll o desejo de provocar o êxtase no leitor. Um êxtase que, atingido, aproximaria ainda mais este leitor da revelação sobre a condição assolada que ele pode ocupar em meio à ordem cotidiana. Seria um meio, então, de trazê-lo de volta à sua verdadeira individualidade, capaz de saltar da massa indistinta que forma o corpo social. Daí que não podemos reconhecer na produção artística de Noll uma estética da morte do sujeito. O êxtase do leitor, que cumpriria aproximar-se da vontade sempre irrealizada do autor de tocar o corpo do leitor, a *utopia do corpo presente*, passa assim não somente pelos desdobramentos de linguagem, que nos obrigaria a uma aproximação da obra de Noll pelo aspecto fenomenológico da leitura, mas pela representação/apresentação do corpo e seu aparato sensual/sensorial no texto como parte fundamental da busca por uma nova individualidade.

Acaba que o afresco da sociedade contemporânea de Noll, declaradamente desenhado com sucatas, não se resume a produzir um número ainda maior de imagens em fragmento, mas de, por meio dessas sucatas (que é o modo que realmente resta para falar do homem contemporâneo), buscar alcançar uma renovação do sujeito. Pois seria preciso referir-se às evidências do mundo – mesmo que em pedaços – para a literatura exercer ainda qualquer papel

transformador. E mais, expondo alguma verdade sobre a grande dor humana, pois seria necessário presentificar a condição do homem para que lhe possa ser capaz de, através da leitura, sair do romance *purificado*, como diz Noll, mudado em relação ao que era antes de passar pelo romance.

Na procura de construir uma nova individualidade, e utilizando-se para isso da potência do corpo como única ferramenta possível, devemos nos perguntar até que ponto esse sujeito se fecha ou se abre nessa construção. Aprofundemos. Sendo o corpo um limite físico – e mesmo psicológico – entre o dentro e o fora, aquilo que define os contornos do que se forma como sujeito e o separa do mundo como uma unidade ativa e pensante, como os usos do corpo no processo de dessubjetivação redefinem esses contornos, ou como esse indivíduo que se procura construir relaciona-se com o que é fora de si?

Voltando ao pensamento de Moriconi, lembramos que o crítico constrói a figura conceitual do homem-ilha partindo do pensamento de que seria possível identificar na obra de Noll a tematização do pós-moderno, onde a idéia de comunidade, enfraquecida, teria sido substituída pelo afrouxamento dos laços entre os indivíduos. Estes, reduzidos a si mesmos, fariam parte do enorme arquipélago de pequenos insulamentos produzidos em cada sujeito. No estudo de *Bandoleiros*, Moriconi aponta um alheamento do indivíduo, afirmando o empobrecimento das relações intersubjetivas e que todos os laços se dariam por um primeiro e fundamental distanciamento. Observação essa que ele ameniza na leitura de *Rastros do verão*, onde haveria uma troca mais franca entre as personagens.

Nessa perspectiva, afirmaríamos que a obra de Noll caminharia, então, para a construção de um indivíduo em isolamento. Mas, se essa leitura serve para *Bandoleiros*, pensamos que não podemos sustentá-la, mais uma vez, tendo em perspectiva toda obra ulterior do autor. Se considerarmos as trajetórias das personagens de Noll, e o protagonista de *Lorde* incluído, podemos apontar uma fraqueza geral das relações que são travadas entre as personagens. No entanto, isso não costuma ser verdade na sua totalidade, mas apenas parcialmente, o que possibilita uma diferença cabal nas intenções do autor. Observemos as três obras estudadas.

Em HA, as fugazes relações do protagonista são reveladoras dessa falta de vontade de não se bastar. Ele segue sua trajetória, em busca, ou fuga, de algo

indefinido, sem que se ligue além do superficial com praticamente nenhuma outra personagem. Contudo, um elo entre ele e Sebastião – seu enfermeiro no hospital onde fica internado – se forma. É com este que ele irá embora no fim da narrativa, ainda na busca de reencontrar-se no percurso. E é em seus braços que ele morre no fim da narrativa. Já em BB, também se repete um vão entre as personagens. As relações, às vezes prometendo algum desenvolvimento mais profundo, sempre abortam, deixando uma seqüência de vazios que roem o interior do protagonista. Considerando-se ainda que João se encontra em um círculo social bastante agitado em meio a acadêmicos de várias nações reunidos na *Catedral*. Mas no fim da narrativa, João volta a sua antiga casa e a seu antigo companheiro, Léo, agora com uma filha, onde uma situação de cunho familiar, ainda que muito frágil, se forma. E, no caso de *Lorde*, as relações também são as mais superficiais, até mesmo entre o protagonista e o inglês; pois ainda que esse fosse o elo do outro com o mundo institucional que o mantinha ali, e mesmo depois de tratá-lo na recuperação de sua saúde, nunca se forma entre os dois uma relação franca, mas apenas aparentemente conveniente para ambos. Mas no fim, quando aparece George em seu caminho, ele finalmente parece pronto para uma entrega ao outro. Em alguns momentos, como quando ele encontra-se com o professor Mark, ou quando se apieda do homem que morre em seus braços nas ruas de Londres, podemos sentir a força da necessidade de estar para o outro presente no protagonista. Quase um desespero de não se bastar. E voltamos ao que falávamos atrás, quando nos perguntávamos sobre o que poderia ser o motivo daquela fuga que ele empreendia pela cidade inglesa, e chegamos a essa pequena brecha: “... eu teria apenas de trocar minha solidão de Porto Alegre pela de Londres” (*Idem*, p.10). Poderíamos então procurar entender como as relações intersubjetivas ocupam um lugar determinante nessa busca da personagem de *Lorde*, tanto quanto ocupam em suas outras obras.

A representação de um homem empobrecido socialmente, isolado, reduzido a si mesmo, como representação da condição humana na contemporaneidade – o homem-ilha de Moriconi – pode nos servir, sim, como uma imagem apropriada aos sujeitos ínfimos que protagonizam a obra de Noll. No entanto, preferimos entendê-los menos como simples representação do fragmentário e do precário apenas, e mais como a representação de um homem à procura de uma nova subjetivação, de novos valores que recuperem o indivíduo na sua plenitude, fora

das formalizações que lhe são impostas. E mais do que isso, devemos entender esse isolamento como parte da condição humana e não como uma opção desse homem. O homem-ilha – já havíamos levantado essa possibilidade ao refletirmos sobre sua exposição ao fora para agenciar uma transformação – talvez não seja insular. Esse sujeito não está confortável no seu distanciamento do outro, mas, pelo contrário, sabe que sua transformação só será possível na abertura ao **outro**, que pode ser apenas um outro sujeito ou o mundo a que está exposto. Seja como for, o sujeito empobrecido de Noll abre-se ao externo e a si mesmo. E somente assim ele pode reconstruir o indivíduo. Digamos melhor: esse sujeito precário, por meio da potência do corpo, abre-se ao **outro** na tentativa desesperada de reencontrar a si mesmo, transformado, reinventado como um novo indivíduo. Um novo indivíduo capaz, talvez, de dar conta dos papéis demandados pela sociedade, sem que, para isso, seja necessário abandonar a potência de sua própria humanidade. Difícil prever que novo indivíduo será esse a nascer, e o qual será, certamente, suplantado.

Falávamos, ainda no começo do primeiro capítulo, sobre a crença de Noll no desejo do homem contemporâneo de enfrentar o mistério da alteridade. Pois é o outro a partícula sempre indecifrável do mistério da vida. O choque diário com o outro, sua falta de significância e a indefinição nos relacionamentos seria o atrito fundamental da existência humana. No entanto, diante da separação essencial entre o eu e o cosmos, somente enfrentando a alteridade poderíamos nos aproximar da reparação de uma tragédia, que é a impossibilidade de se fundir. “A grande tragédia, a meu ver, é a impossibilidade dessa fusão do eu com o mundo.” (*apud* Silva, Vidal, 2005)

Sustentamos assim que, na obra de Noll, podemos encontrar a exposição dessa grande ferida, dessa grande tragédia. Assim como a exposição do desejo de reparação da tragédia. Em seus livros está presente o grande embate do sujeito com o fora de si, com a estranheza do mundo, na tentativa franca de enfrentar o mistério do outro como a única possibilidade de construir um novo indivíduo mais afinado, mais pleno, menos (de)formado, menos normalizado, menos trágico. E pelo corpo, em sua resistência impossível e veraz, é que se encontra a força necessária para realizar tão grande missão. Esse homem não deixará de ser trágico, ainda que seja um herói por não deixar de enfrentá-la no seu eterno esgotamento. Mas talvez as personagens não resistam, fundindo-se ao cosmos,

como em HA, ou talvez consigam o fantástico, fundindo-se ao outro, como em *Lorde*. Não importa. O que sabemos é que a cada leitura, a cada viagem vertical de suas personagens, de seus heróis, algo é conquistado para todos os leitores. Para todos nós.

4 Conclusão

O trabalho de análise empreendido nessa dissertação procurou enfrentar alguns dos desafios propostos pela obra de João Gilberto Noll. E precisamente, um desafio, que é procurar entender que lugar é esse que ocupam seus protagonistas como representação do homem contemporâneo, ou melhor, procurar visualizar, em sua produção literária, aspectos arduamente discerníveis da condição humana atual, a qual o autor procura evidenciar em sua escrita. Essa condição humana se realiza, em sua obra, por meio da exposição do sujeito, que surge despedaçado e deslocado, imerso num fluxo incessante de desencontros com o outro e, principalmente, consigo mesmo, levando-o sempre para uma violenta viagem limítrofe, na qual – espera-se – irá de encontro a algum tipo de redenção.

Assim, no confronto com a questão da representação do sujeito na obra de Noll, voltamos nossa atenção para a figura da personagem, e especificamente do protagonista, para observarmos como é construída essa subjetivação. Entender a construção dessa figura narrativa seria fundamental para solucionarmos algo como um mistério que cerca as personagens do autor. Diante de tamanha deserção da realidade, empreendida por seus personagens desde seu primeiro livro de contos, coube, nessa investigação, buscar compreendê-los fora de uma descrença declarada na condição atual do homem, o que geraria uma contradição com o discurso do próprio autor, tão preocupado com a individualidade particular do humano e com o mistério da alteridade, sempre presente em sua existência. Dessa forma, não caberia observar seus protagonistas como sujeitos descabidos de sentido, fraturados, compondo-se como um cubo-mágico, um mosaico indecifrável, sendo um reflexo da desorientação e do despedaçamento do homem contemporâneo. Seria preciso aprofundar o olhar sobre os aspectos formadores desse sujeito que aparece em sua obra, tentando atingir alguma compreensão sobre como ele pode ser visto afirmativamente, mesmo em sua evidente precariedade.

Para sustentar essa hipótese, foi preciso voltar-nos para a fala do autor, fundamental para elevar diretrizes sobre as quais andaríamos, de modo que não deturpássemos, em uma leitura muito pessoal, os objetivos, mesmo vagos, que

Noll deixava claros em seu discurso sobre a literatura e sobre a sua escrita. Dali que pudemos considerar suas personagens tão sucateadas como um produto da imagem da época sobre o autor, de seu desejo de fazer um afresco de seu tempo, o que só foi possível no borramento fugaz talhado pelos rastros e falências de suas personagens. Rastros, porque nada é evidência, mas suspeição. Falências, porque é na sucessão de fracassos e abortos desse sujeito que ele irá se refazer.

Decidido o caminho, e observado o centro da investigação, escolhemos os meios de percorrer e os detalhes a serem observados. Como era preciso que objetivássemos nosso olhar, selecionamos três obras centrais para a nossa pesquisa. *Hotel Atlântico* e *Berkeley em Bellagio* nos guiaram no primeiro capítulo da dissertação, e *Lorde* no segundo. Os primeiros foram escolhidos tanto pelas diferenças quanto por suas proximidades, de modo que pudéssemos observar na obra de Noll uma diferenciação trabalhada no decorrer de seus livros, assim como uma repetição de certas características que definiam a sua obra em um arco coerente, apontando uma produção na qual eram, tranqüilamente, agenciadas algumas procuras, desenvolvimentos. *Lorde* já foi selecionado por representar a maturação desse trabalho do autor, ou seja, por permitir-nos identificar nele os pontos altos, as últimas direções para onde o autor mira os seus livros.

Dentre o que foi selecionado para observarmos, definimos: a relevância da emergência e os usos da memória; a reinvenção de si mesmo; e a presença e os usos do corpo. Na figura do protagonista, procuramos, então, atentar para a manifestação desses direcionamentos, de forma que pudéssemos compreender como, na obra de Noll, a definição do sujeito estaria atrelada ao entendimento de como esses direcionamentos eram desenvolvidos.

Assim, no primeiro capítulo, após abordarmos a fala do autor, e apresentarmos as questões centrais sobre a personagem, assim como os livros escolhidos como objeto de estudo, voltamo-nos para a observação acurada do aparecimento da memória e de suas articulações com a reinvenção promovida pelas personagens dos dois livros, e depois para a presença e os usos do corpo, também nos livros escolhidos, procurando sempre uma comparação com outras obras de Noll com as quais pudéssemos enriquecer a leitura.

Esse primeiro capítulo serve de sustentação; é a base sobre a qual pousa o segundo. Neste, fazemos maiores intervenções. O trabalho é feito em cima de *Lorde*, trazendo as questões observadas no primeiro capítulo, e lendo-as em

conjunto com outros cruzamentos. Começamos por trazer a contribuição de Deleuze e Guattari, e do conceito de Corpo sem Órgãos, no modo como é por eles apropriado da obra de Antonin Artaud. Com este conceito, afinamos as noções de organismo e subjetivação, que passaram então a ser fundamentais para uma solidificação do solo teórico sobre o qual caminhávamos, trazendo as idéias de corpo e sujeito para um campo argumentativo mais amplo e melhor construído. Com isso, trouxemos a discussão sobre o sujeito, antes articulada somente sobre as bases da obra de Noll, para um lugar onde a noção de sujeito já se encontrava colocada por uma firme discussão filosófica. E com essa aproximação, fortalecemos as inferências levantadas no primeiro capítulo. Assim, pudemos construir um claro plano de ação do interior da obra, respaldado por uma reflexão filosófica fundamental para a compreensão da noção de sujeito que se estava construindo.

Na seqüência, a revisão teórica de dois críticos da obra de Noll – Ítalo Moriconi e Reinaldo Laddaga – também foi essencial. Os analistas partem de fundamentos absolutamente diversos. Moriconi, partindo do cabedal teórico do pós-modernismo, e tentando situar a ainda breve obra de Noll no seu mapeamento do que considerava a literatura pós-moderna brasileira; e Laddaga, em um diálogo entre a fala do autor e a leitura próxima de dois romances, procurando responder à questão sobre o programa literário que se monta por trás dos livros. As duas leituras críticas, apesar das disparidades, acabam por se aproximar em uma mesma linha de leitura quando desenham um sentido de precariedade na obra do autor. Uma precariedade que se dissipa por vários campos da obra, como a da figura do sujeito, do seu corpo, da estrutura narrativa e da intersubjetividade, ou seja, das relações traçadas entre personagens.

Essa noção de precariedade serve como marco para uma outra interferência teórica, com David Lapoujade. No seu questionamento sobre o que pode o corpo – mas não qualquer corpo, e sim um corpo que não agüenta mais – a reflexão sobre a precariedade do corpo em Noll toma fôlego. A potência encontrada nesse corpo que não agüenta mais (tal como os das personagens de Noll), definida como a uma força do fraco, propõe a exposição ao fora, o embate com o sofrimento e a experiência limite como uma saída de resistência e crescimento. Assim, o corpo rastejante e precário da obra de Noll transforma-se no meio encontrado para operacionalizar a transformação do sujeito.

Na leitura de *Lorde*, constrói-se assim uma rede de cruzamentos onde podemos observar como as questões iniciais sobre memória, reinvenção e corpo vão se juntando e formando entroncamentos por onde as viagens das personagens de Noll se mostram como grandes reavaliações de um sujeito em construção, um sujeito em obra. E o corpo, longe de ser um duplo da precariedade em que se encontra o sujeito, aparece como o lócus escolhido por onde é possível a transformação. E mais, o corpo deixa de ser um suporte de ação do homem, mas um lugar de pensamento, meio de transgredir a racionalidade acachapante e uniformizada do homem, que Noll aponta como a responsável pelo definhamento da individualidade na condição humana.

A isso se soma a emergência do outro como o campo possível a que se abre esse sujeito em fragmentos da obra de Noll. O mundo externo ao qual é preciso se abrir compõe também o mistério do outro, tanto quanto o do mundo em si. E o atrito com esse outro é parte fundamental na reconstrução do sujeito.

É formulada, assim, uma nova noção de sujeito, que a obra de Noll expõe ao leitor. Um sujeito precário, despedaçado – que não deixa de representar a condição do homem atualmente –, mas que por meio da potência do corpo, expõe-se ao outro, ao fora, na esperança de reencontrar a si mesmo, ainda que transformado, reinventado. Daí a afirmação que procurávamos na obra de Noll. Pois, longe de apenas ressaltar a fratura da condição humana na contemporaneidade, a obra de Noll propõe a emergência de um novo indivíduo, um novo sujeito. Se fica clara a exposição da fratura desse homem, o seu desacordo com a realidade, entendemos também que ele não está confinado nessa situação. Ao contrário, procura as saídas para uma recuperação de sua individualidade sobrepujada pelo funcionamento cotidiano da sociedade. E mais, sabe que não o fará sozinho, e usa, desse modo, sua própria fratura, sua própria exposição ao externo de si, como ferramenta para reencontrar-se. Um reencontro que não pretende voltar ao início, mas reformular o que havia antes. Pois esse novo sujeito, não se quer morto nem pleno, como o homem moderno, tampouco pura fragmentação. Distante, ele se quer aberto ao outro, mesmo que ciente da impossibilidade de inteireza. Pois somente nesse atrito ele é capaz de renovar-se. Esse homem, que não é uma ilha, mas um homem em rede, em cruzamento, constantemente em construção, configura-se como um novo herói. O único capaz de amainar a tragédia, que Noll nos aponta, da impossibilidade de fundir-nos ao

outro e ao cosmos. É o herói que, no auge do seu esgotamento, da sua exposição às situações limites, nos permite vislumbrar uma porta por onde possamos escapar da ordenação cotidiana, da normalização que nos obriga a uniformizar-nos e esquecer a natureza de nossa humanidade. É o herói que nos restitui o desejo de voltarmos a ser – mas não no sentido de existir e estar aqui, e sim de estar existindo, do processo de existir – plenamente.

5 Referências bibliográficas

AJZENBERG, Bernardo. “A céu aberto” ilumina a escuridão de João Gilberto Noll. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 9 nov. 1996. Disponível em: <<http://www.joaogilbertonoll.com.br/estudos.html>> Acesso em: 23 abril 2005. (Entrevista com João Gilberto Noll)

ALLIEZ, Eric. The BwO condition or, The politics of sensation. **16beaver**. Disponível em: <<http://www.16beavergroup.org/mtarchive/archives/001687.php>> Acesso em: 15 dezembro 2005.

ALVES, Marcelo Fonseca. Sem nome, lugar e destino. **CooJornal** – Revista Rio Total. Disponível em: <<http://www.joaogilbertonoll.com.br/estudos.html>> Acesso em: 23 abril 2005.

AVELAR, Idelber. João Gilberto Noll e o fim da viagem. Tulane University. Disponível em: <<http://www.joaogilbertonoll.com.br/estudos.html>> Acesso em: 23 abril 2005.

BARBIERI, Therezinha. **Ficção Impura**: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

BRASIL, Ubiratan. Os instantes ficcionais de João Gilberto Noll. Estado de São Paulo, São Paulo, 27 jul. 2003. Disponível em: <<http://www.joaogilbertonoll.com.br/estudos.html>> Acesso em: 23 abril 2005. (Entrevista com João Gilberto Noll)

BRESSANE, Ronaldo. Em busca da obra em aberto. **Revista A**, 2000. Disponível em: <<http://www.joaogilbertonoll.com.br/estudos.html>> Acesso em: 23 abril 2005. (Entrevista com João Gilberto Noll)

CASTELLO, JOSÉ. A máscara arrancada. **No Mínimo**, 21 ago. 2004. Disponível em: <<http://www.joaogilbertonoll.com.br/estudos.html>> Acesso em: 23 abril 2005. (Entrevista com João Gilberto Noll)

DELEUZE, Gilles. Para dar um fim ao juízo. In: **Crítica e Clínica**. São Paulo: Ed.34, 2004. p.143-153.

_____; GUATTARI, Félix. Introdução: Rizoma. In: **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Ed.34, 2000. p.11-37. V.1.

_____. 28 de Novembro de 1947 – Como Criar Para Si um Corpo sem Órgãos. 1874 – Três Novelas ou ‘O que se Passou?’. In: **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Ed.34, 1999. p.9-29. p.63-81. V.3.

ENTREVISTA. **Copo de Mar**, 1996. Disponível em: <<http://www.joaogilbertonoll.com.br/estudos.html>> Acesso em: 23 abril 2005. (Entrevista com João Gilberto Noll)

FONSECA, Rodrigo. Romances virtuais – O escritor João Gilberto Noll volta a inspirar o cinema. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 jun 2003. Disponível em: <<http://www.joaogilbertonoll.com.br/estudos.html>> Acesso em: 23 abril 2005. (Entrevista com João Gilberto Noll)

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Escrituras do corpo. In: KEIL, Ivete; TIBURI, Marcia (Org.). **O corpo torturado**. Escritos: Rio Grande do Sul, 2004. p.81-108.

LADDAGA, Reinaldo. Introducción a un lenguaje invertebrado: una situación de Joao Gilberto Noll. **Palavra 7**, Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2000. p.157-166.

LAPOUJADE, David. O corpo que não agüenta mais. In: **Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. p.81-90.

LOPES, Carlos Herculano. Entrevista. **Jornal Estado de Minas**, Minas Gerais, nov. 2002. Disponível em: <<http://www.joaogilbertonoll.com.br/estudos.html>> Acesso em: 23 abril 2005. (Entrevista com João Gilberto Noll)

MARTINS, Analice de Oliveira. **Identidades em vôo cego**: estratégias de pertencimento na prosa contemporânea brasileira. Tese (Doutorado em Literatura). Rio de Janeiro: PUC-RIO, 2004.

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

_____. [Texto de orelha.] In: NOLL, João Gilberto. **Berkeley em Bellagio**. São Paulo: Francis, 2003.

NEVES, Rejane de Castro. **Espaço em aberto na narrativa atual**: o exemplo de Hotel Atlântico. Dissertação (Mestrado em Literatura). Rio de Janeiro: PUC-RIO, 1990.

NINA, Cláudia. A literatura vive um renascimento. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 2 nov. 2002. Disponível em: <<http://www.joaogilbertonoll.com.br/estudos.html>> Acesso em: 23 abril 2005. (Entrevista com João Gilberto Noll)

NOLL, João Gilberto. **Bandoleiros**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. **Rastros do verão**. Porto Alegre: L&PM, 1986.

_____. **A fúria do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989a.

- NOLL, João Gilberto. **Hotel Atlântico**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989b.
- _____. **O cego e a dançarina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991a.
- _____. **O quieto animal da esquina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991b.
- _____. **Harmada**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. **A céu aberto**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. **Canoas e marolas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999. (Plenos pecados – Preguiça)
- _____. **Berkeley em Bellagio**. São Paulo: Francis, 2003a.
- _____. **Mínimos, múltiplos, comuns**. São Paulo: Francis, 2003b.
- _____. **Lorde**. São Paulo: Francis, 2004.
- ORNELLAS, Sandro. A narrativa subjetivante de João Gilberto Noll. **Verbo**, Bahia, n.21. Disponível em: <<http://www.joaogilbertonoll.com.br/estudos.html>> Acesso em: 23 abril 2005.
- PORTER, Roy. História do corpo. In: BURKE, Peter (Org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Unesp, 2001. p.291-326.
- RAMALHO, Denise do Passo. **Companheiros de viagem: o leitor e a produção de sentidos – exercícios de leitura na obra de João Gilberto Noll**. Dissertação (Mestrado em Literatura). Rio de Janeiro: PUC-RIO, 1997.
- RUAS, Tabajara; URBIM, Carlos; ZILBERMANN, Regina. **Autores Gaúchos**, n.23, 1990. Disponível em: <<http://www.joaogilbertonoll.com.br/estudos.html>> Acesso em: 23 abril 2005. (Entrevista com João Gilberto Noll)
- SANTIAGO, Silvano. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira. In: MESSEDER, Carlos Alberto et al. **Linguagens da violência**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p.236-259.
- SILVA, Daniel Barretto da; VIDAL, Paloma. Entrevista. **Grumo**, Buenos Aires, Rio de Janeiro, ano 4, n.4, set. 2005.
- SOU um velho hippie. **Copo de Mar**. Disponível em: <<http://www.joaogilbertonoll.com.br/estudos.html>> Acesso em: 23 abril 2005. (Entrevista com João Gilberto Noll)

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

VIDAL, Paloma. Efeitos de Abjeto em João Gilberto Noll e Osvaldo Lamborghini. **Grumo**, Buenos Aires, Rio de Janeiro, ano 1, n.1, p.132-135, mar. 2002.

WEIS, José. João Gilberto Noll: o tempo da cigarra. **Brasil/Brazil**, Rio Grande do Sul, n.17, p.79-94, 1997. (Entrevista com João Gilberto Noll)

ZACCARIA, Cristina. Realidade e ficção. **Cultura-e**, nov. 2001. Disponível em: <<http://www.joaogilbertonoll.com.br/estudos.html>> Acesso em: 23 abril 2005. (Entrevista com João Gilberto Noll)

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)